

Université de Montréal

**Fondements épistémologiques et préceptes esthétiques de la
théorie de la traduction d'Haroldo de Campos : L'apport
de Max Bense**

Par Roch Duval

Département de linguistique et de traduction
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de doctorat
en traduction

août 2015

© Roch Duval, 2015

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

Fondements épistémologiques et préceptes esthétiques de la théorie de la traduction d'Haroldo
de Campos : L'apport de Max Bense

Présentée par :
Roch Duval

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Amaryl Chanady, président-rapporteur
Georges Bastin, directeur de recherche
Sherry Simon, membre du jury
Christopher Larkosh, examinateur externe

Résumé

Dix années après le décès d'Haroldo de Campos, il n'existe pas encore à ce jour d'études exhaustives sur la théorie de la traduction du poète, critique et traducteur littéraire brésilien. Dans la présente thèse, nous examinons de manière critique une affirmation d'Haroldo de Campos à l'effet qu'il aurait été influencé par le philosophe allemand Max Bense. Nous tentons de retracer dans les textes publiés d'Haroldo de Campos quand et comment ce dernier a été initié aux thèses du concepteur de l'esthétique de l'information. Pour parvenir à évaluer la nature et la valeur de cette influence nous avons passé en revue l'ensemble des textes, c'est-à-dire des monographies, des essais, des articles de journaux ou tout autre type de source de référence, afin de questionner la pertinence de l'affirmation d'Haroldo de Campos. Diverses hypothèses sont examinées, à partir de la visite de Décio Pignatari à Ulm, jusqu'à l'analyse d'une allocution d'Elisabeth Walther-Bense sur le rapport qui existait entre Haroldo de Campos et son feu mari, Max Bense. Au terme de notre investigation, nous devons constater que les textes théoriques d'Haroldo de Campos sont insuffisants en soi pour que l'on puisse expliquer comment s'est opérée et articulé le rapport entre ces deux ténors de la poésie concrète.

Mots-clés: Haroldo de Campos, Max Bense, Elisabeth Walther, paideuma, Gomringer

Abstract

Ten years after the death of Haroldo de Campos (1929-2003), we are still waiting for the publication of a comprehensive study on Haroldo de Campos' theory of translation. In this thesis, we examine Haroldo de Campos' early assertion, made in 1959, to the effect that the German philosopher Max Bense has had a paramount influence on his own theory of translation. We are trying to validate this assertion. In other words, our main concern is to locate in Haroldo de Campos' texts when and how he was exposed to Max Bense's ideas. At the end of our investigation, we have found that Haroldo's de Campos theoretical texts are insufficient to explain how and when Haroldo de Campos came in touch with Bense's ideas.

Keywords: Haroldo de Campos, Max Bense, Elisabeth Walther, paideuma, Gomringer

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des tableaux.....	v
Liste des figures.....	vi
Liste des sigles.....	vii
Remerciements.....	ix
Avant-propos.....	xi
Introduction.....	1
Chapitre 1 - De la nécessité d'une méthode.....	10
1.1 Vers une définition de la méthode.....	10
1.2 Méthodologie de la lecture.....	15
1.3 Méthodologie et cheminement.....	19
1.4 Méthode et effort intellectuel.....	23
1.5 L'Approche privilégiée.....	27
1.6 Portée de notre investigation.....	31
1.7 Justification et limite de l'approche analytique.....	34
Chapitre 2 - L'allocution d'Elisabeth Walther-Bense.....	37
2.1 Linéaments d'une relation en devenir.....	38
2.2 Le rôle de Décio Pignatari.....	46
2.3 L'Influence de Bense sur Pignatari.....	50
2.4 Importance de la rencontre entre Pignatari et Eugen Gomringer.....	59
2.5 Haroldo de Campos propagateur et traducteur de Gomringer.....	74
2.6 Les débats autour de Gomringer dans le <i>SDJB</i>	99
2.7 Influence naissante de Max Bense.....	120
2.8 À partir de quand a-t-on commencé à parler de Max Bense au Brésil?.....	137
2.9 Observations sur l'allocution d'Elisabeth Walther.....	143
2.10 Le billet en français à Max Bense.....	145

2.11 Les gens visités par Haroldo de Campos en 1959	150
2.12 Max Bense et Almir Mavignier	156
Chapitre 3 - Max Bense vu par Elisabeth Walther	167
3.1 Walther témoin fidèle du développement théorique de Max Bense	171
3.2 La rencontre à Iéna.....	173
3.3 Les différentes traductions d'Elisabeth Walther.....	209
3.4 Consécration de la carrière universitaire à Stuttgart.....	212
Conclusion	223
Bibliographie.....	241
Annexe 1 La nouvelle esthétique de Max Bense.....	i
Annexe 2 Le rapport entre Max Bense et la poésie concrète allemande.....	xiv
Annexe 3 pound paideuma.....	xxxii
Annexe 4 Elisabeth Walther-Bense et l'ère concrétiste.....	xxxvii
Annexe 5 Max Bense. L'Imagination rationnelle.....	xvli
Annexe 6 Almir Mavignier. Souvenirs du séminaire de Bense à la HfG.....	li

Liste des tableaux

Tableau 1 Théorie et pratique chez Haroldo de Campos et Max Bense.....	xix
Tableau 2 Textes sur Gomringer dans le SDJB en 1957.....	98
Tableau 3 Dates de parution et tirage de la revue <i>Spirale</i>	129
Tableau 4 Cours professés par Max Bense à Iéna.....	194
Tableau 5 Les traductions d'Elisabeth Walther.....	209-12

Liste des figures

Figure 1 Jacques Poulain.....	xxii
Figure 2 Garbis Kortian.....	xxiv
Figure 3 Bibliothèque Mário de Andrade, 94 Rua da Consolação.....	9
Figure 4 Max Bense <i>Rationalismus und Sensibilität</i>	42
Figure 5 Décio Pignatari en 1965.....	50
Figure 6 Décio Pignatari en 2004.....	60
Figure 7 Max Bill <i>Unité Tripartite</i> (1948-1949).....	61
Figure 8 Boris Schnaiderman (1917–).....	79
Figure 9 Mário Faustino (1930-1962).....	101
Figure 10 Pages du SDJB.....	103
Figure 11 Theon Spanudis (1915-1986).....	112
Figure 12 La revue <i>Graal</i> (Portugal).....	121
Figure 13 <i>Spirale</i> 3, janvier 1955.....	130
Figure 14 Heitor Martins.....	140
Figure 15 Estética de Max Bense.....	141
Figure 16 Elisabeth Walther-Bense en 2013.....	147
Figure 17 Jorge de Oteiza, à la IV ^e Biennale de São Paulo, 1957.....	153
Figure 18 Haroldo de Campos à Stuttgart, 1959.....	156
Figure 19 Max Bill <i>weisses quadrat</i>	166
Figure 20 Machine à écrire portative Lettera.....	203
Figure 21 Max Bense et Haroldo de Campos à Stuttgart, 1964.....	219
Figure 22 Le Hahn-Hochhaus Stuttgart.....	220
Figure 23 Márcio Seligmann-Silva.....	223

Liste des sigles

HfG (Ulm) : Hochschule für Gestaltung (Ulm)

JB : Jornal do Brasil

MOM : Metalinguagem & outras metas

RuS : Rationalismus und Sensibilität

SDJB : Suplemento Dominical do Jornal do Brasil

THS : Technische Hochschule Stuttgart

*À la mémoire de Garbis Kortian (1938-2009)
qui a su nous inculquer la nécessité de débusquer
les présupposés qui sous-tendent les discours
théoriques.*

Remerciements

La réalisation de cette thèse a été rendue possible grâce principalement au travail dévoué et acharné des employés du Service du prêt entre bibliothèques (PEB) de l'Université de Montréal. Sans leur aide précieuse, l'obtention de documents portugais ou allemands – et, occasionnellement, espagnols, italiens ou anglais, entre autres, – aurait été impossible. Je remercie tout particulièrement M. Vincent Perrault et Mme Isabelle Lefebvre car ces derniers ont déployé tous les efforts possibles pour retracer des livres essentiels à la rédaction de la présente thèse. Je tiens également à souligner la collaboration et le professionnalisme des commis de la librairie *Flanarte*, à São Paulo, qui ont fait des pieds et des mains pour retrouver les éditions originales – de même que les éditions subséquentes et celles à petit tirage – des œuvres d'Haroldo de Campos ainsi que celles des principaux auteurs phares de la poésie et de la littérature brésilienne du XX^e siècle.

Je désire également rendre hommage aux employé(e)s de la Bibliothèque Mário de Andrade, toujours à São Paulo, qui m'ont permis de consulter leurs archives où sont notamment conservés des exemplaires (en version papier et/ou numérique) de la plupart des grands quotidiens brésiliens. La lecture attentive des journaux des années 1950 et 1960 – plus particulièrement les pages littéraires du *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB) de même que la page *Invenção* du *Correio Paulistano* – a été une étape essentielle dans la compréhension du rôle de la poésie concrète dans l'émergence d'un discours sur la traduction au Brésil, principalement grâce aux analyses des textes théoriques et des traductions réalisées par le triumvirat d'origine du groupe *Noigrandes*, soit les frères Haroldo et Augusto de Campos de même que Décio Pignatari.

De nombreuses sessions d'études à la *Casa das Rosas - Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura*, à São Paulo, se sont révélées très utiles pour compléter la quête de documents importants. J'exprime également ma gratitude envers la *Casa Guilherme de Almeida* qui m'a donné l'occasion de présenter une conférence sur la théorie de la traduction comme transfusion chez le poète Guilherme de Almeida et sur les liens de cette dernière avec la théorie de la transcréation d'Haroldo de Campos, dans le cadre de l'événement *Transfusão. III Encontro de tradutores da Casa Guilherme de Almeida* qui s'est tenu du 12 au 15

septembre 2013. Je suis tout particulièrement reconnaissant envers son directeur, Marcelo Tápia, pour l'intérêt qu'il a manifesté à l'endroit de nos travaux sur Guilherme de Almeida, Antônio de Alcântara Machado et Haroldo de Campos. En outre, M. Tápia s'est toujours montré prompt et disponible en tout temps pour répondre à certaines de mes interrogations théoriques et pratiques concernant Haroldo de Campos et, de manière plus générale, la traduction de la poésie. Également rattachée à la *Casa Guilherme de Almeida*, la poétesse et traductologue brésilienne Simone Homem de Mello, spécialiste de la poésie concrète tant brésilienne qu'allemande, a eu la gentillesse d'éclaircir certains éléments historiques et théoriques sur le concrétisme de São Paulo.

J'ai également contracté une dette éternelle envers des confrères philosophes et/ou poètes, tant au Brésil, au Canada et en Allemagne, qui m'ont permis d'échanger sur Max Bense. Le soutien et les encouragements de Raluca Cernahoschi, Claudia Aburton Guzman, Ignacio Abdulkader, Marcelo Tápia, Simone Homem de Mello et, finalement, Sherry Simon m'ont permis de surmonter l'isolement intellectuel – et parfois la perte de motivation – à Montréal.

Je remercie M. Georges Bastin pour m'avoir autorisé à rédiger une thèse sur Haroldo de Campos, à l'Université de Montréal. Ce dernier s'est toujours montré disponible pour m'aider à résoudre certains problèmes administratifs ou rédactionnels rencontrés lors de l'écriture de la présente thèse. Je loue également sa grande patience en raison du fait que j'ai été un doctorant rétif, indiscipliné, voire distant, et surtout animé d'un grand esprit d'indépendance.

Finalement, je suis également reconnaissant envers ma compagne des trente dernières années, Osslène St-Natus, car elle a fait preuve d'abnégation pour me permettre de longs séjours au Brésil et tolérer que je consacre beaucoup de temps à mes investigations et à l'écriture de cette thèse.

Avant-propos

En août 2003, le décès d'Haroldo Eurico Browne de Campos (1929-2003) a signifié de manière irrévocable l'interruption brutale d'une trajectoire auctoriale prolifique et caractérisée par une très grande originalité. Le décès d'un auteur, au-delà de la dimension intrinsèquement tragique qui en découle, inaugure du même coup la possibilité d'embrasser l'ensemble de son œuvre.¹ Puis, dans un second temps, d'en analyser de façon détaillée et critique, c'est-à-dire analytique, les différents éléments constitutifs. Vient ensuite le moment d'exposer de manière discursive leur enchaînement argumentatif, leur emboîtement, l'exposition (*expositio*) des idées maîtresses ou, le cas échéant, de leur reformulation et parfois même de leur suppression (c'est-à-dire, les palinodies caractéristiques des phases successives d'une œuvre en formation), pour parvenir, ultimement, à une vision synthétique et globale de l'œuvre elle-même. À ce stade, l'œuvre semble acquérir une vie propre et accéder pour l'éternité à un monde idéal – ou, au troisième domaine² (*das dritte Reich*) du sens (*Sinn*), pour utiliser la terminologie introduite par le logicien allemand Gottlob Frege (1848-1925), – et ainsi perdurer indépendamment de son créateur.

Si l'on tient compte de ce qui vient d'être mentionné précédemment, en vertu d'une telle conception ontologique du sens, il survient un moment où la biographie d'un auteur donné (nommément, une forme littéraire où s'entremêlent principalement des énoncés

¹ Nous insistons sur le fait qu'il s'agit davantage d'une possibilité, c'est-à-dire d'une potentialité ou d'une disposition, que d'une nécessité absolue. En principe, le décès d'un auteur ou d'un artiste vient clore définitivement la phase de création ou de production de nouvelles œuvres. Toutefois, la possibilité de découvrir, après le décès d'un auteur donné, des œuvres inédites, voire insoupçonnées, existe toujours. Cette possibilité risque fort de diminuer avec le temps mais elle ne finit jamais par complètement disparaître. La découverte de plus de 27 000 manuscrits de Fernando Pessoa (1888-1935), remisés dans une malle, constitue un exemple paradigmatique. Encore en 2007, plus de soixante-dix ans après sa mort, la *Biblioteca Nacional de Portugal* mettait la main sur un document inédit rédigé par Fernando Pessoa. Finalement, nous pouvons également mentionner la découverte, en 1958, de travaux inédits de Friedrich Schlegel (1772-1829) portant notamment sur l'introduction à son cours sur la littérature européenne, à Paris (1803-1804) puis à Cologne (1804).

² Dans la position antipsychologique de Frege – héritée d'Alexius von Meinong et développée par, entre autres, Gottlob Frege, Edmund Husserl et le jeune Bertrand Russell – le « troisième domaine » est distingué des contenus mentaux (le second domaine) et des signes linguistiques comme tels dans leur matérialité même (premier domaine) car, ce faisant, on désire souligner l'autonomie et l'indépendance ontologique de ce domaine par rapport aux deux premiers. « Troisième domaine » est notamment le terme utilisé en français par des spécialistes tels Jan Sebestik (1992). Jean Greisch (1987), quant à lui, préfère traduire « das dritte Reich » par le terme « troisième royaume ». Nous privilégions la traduction « troisième domaine » car le terme « domaine » est un terme technique déjà utilisé en mathématiques pour désigner un espace topologique. Notons que la position fregeenne sera réactivée par Karl Popper dans sa théorie des trois mondes [*Three Worlds*] (Popper, 1972).

appartenant au premier et au second domaine du sens, c'est-à-dire faisant référence, dans le premier cas, à des faits, des événements, des actions (*deeds*) et, dans le second cas, à des énoncés exprimant des émotions, des désirs, de même que des jugements esthétiques ou moraux, etc.) se confond avec l'œuvre elle-même (désormais considérée *sub specie aeterni* dans sa dimension idéelle et objective). Une œuvre perçue exclusivement comme un objet intentionnel de pensée – c'est-à-dire comme noèse (*dixit* Husserl) – semble ainsi englober, gommer, la notion de sujet ou d'auteur ou, du moins, d'en faire l'économie.

Par conséquent, en vertu de cette position antipsychologique, la notion d'auteur se trouve rapidement englobée, voire englouie, dans celle d'œuvre.³ Dans cette optique, Octavio Paz (1914-1998) notait d'ailleurs à propos de Fernando Pessoa que chez ce dernier la notion de « biographie » est indissociable de celle d'œuvre.⁴ «Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía» [Les poètes n'ont pas de biographie. Leur œuvre est leur biographie] (Paz, 1969, 133). Comment interpréter cette assertion ? Quelle relation se dessine alors entre la poésie et la vie, la biographie, d'un auteur ?

Afin de présenter un élément de réponse donnons la parole à un poète. Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) a écrit dans un poème intitulé *Lição* [*Leçon*] :

³ Nous divergeons légèrement ici de la position présentée par Douglas Robinson lorsqu'il écrit au sujet du couple auteur/traducteur : « ... I am interested in exploring the gray area between the translator as a rational, fully conscious subject who is completely in control of all his thoughts and actions [...] and the translator as a mystical void filled with other voices, a channel or medium for the speech of others » (Robinson, 2001, 11). Robinson argue qu'un auteur/traducteur qui agit de façon rationnelle demeure en (plein) contrôle de ses pensées et de ses actions. Cette conception étroite de la rationalité – à laquelle il oppose une sorte de mysticisme – ne tient pas compte des problèmes particuliers qui viennent nuancer la position qu'il énonce. De fait, nous caractérisons non seulement différemment de Robinson la « zone grise » qui s'étend entre la rationalité et le mysticisme (à défaut d'un meilleur terme) mais nous remettons également en question sa définition de la rationalité. Un agent rationnel pourrait très bien respecter et suivre un raisonnement valide (*sound*), reconnaître le bien-fondé de la conclusion qui en découle et, cependant, dans la pratique, agir de manière « acrasique », c'est-à-dire en faisant preuve d'acrasie (ἀκρασία) ou de faiblesse de volonté, c'est-à-dire « d'incontinence ». De fait, un agent parfaitement rationnel « musèle » plutôt sa subjectivité en se conformant volontairement à des procédures objectives, voire mécaniques, dans laquelle son moi subjectif n'intervient pas, ou peu, dans le processus cognitif global. Comme le démontre le problème philosophique de l'acrasie, un agent rationnel ne parvient pas nécessairement à contrôler ses affects et ou ses désirs et il peut agir contre ce qu'il sait être raisonnable. De fait, il existe différents types de rationalité (Böhme et Böhme, 1985) ; (Knorr-Cetina, 2008). La position épistémologique de Max Bense – position qu'il désigne sous le nom de « rationalisme existentiel » [*existenzieller Rationalismus*] – est d'ailleurs une forme de rationalité mâtinée d'éléments subjectifs qui dévient des conceptions rationalistes traditionnelles (lesquelles reposent sur une forme d'externalisme).

⁴ Notons que cette remarque pourrait facilement être exportée et appliquée à une multitude de poètes, qu'ils soient orthonymes ou hétéronymes.

*Se procurar bem você acaba encontrado:
Não a explicação (duvidosa) da vida,
Mas a poesia (inexplicável) da vida.*

*Si tu cherches bien tu finiras par trouver :
Non pas l'explication (discutable) de la vie,
Mais la poésie (inexplicable) de la vie.*
(Carlos Drummond de Andrade, 1984, 159)

Un telle affirmation vaut-elle uniquement pour les poètes ou bien concerne-t-elle tous les auteurs, quels qu'ils soient ? Cette énonciation s'applique-t-elle à Haroldo de Campos ? Si tel est le cas, alors quelles leçons pouvons-nous tirer de la vie d'Haroldo de Campos lorsque nous désirons aborder son œuvre ? Comment les éléments – qu'ils soient théoriques ou personnels – de sa vie se sont-ils mutuellement influencés ?

Dans une optique structuraliste – dans laquelle on proclame la mort du sujet ou, du moins, on l'annonce haut et fort – seuls les objets intentionnels de la pensée valent et contribuent à l'essor de la connaissance. De manière stricte, une adhésion inconditionnelle à ce type de rationalité entraîne *de facto* un désintérêt absolu envers les motifs, les sentiments et les tâtonnements (qu'ils soient discursifs ou de tout autre ordre) qui ont prélué à l'émergence, à la constitution et à la construction de l'œuvre elle-même. En ce sens, toujours selon les tenants de la position antipsychologique, les vicissitudes de la vie d'un auteur ne comptent guère dans la réception et dans la compréhension de l'œuvre en elle-même. Il en découle ainsi que seule l'œuvre achevée, dans sa dimension noétique et objective, voire intemporelle et désincarnée, importe.

L'idée d'une objectivité pure, dans laquelle il ne subsisterait aucune trace, aucun reliquat de subjectivité, tire son origine de certaines thèses dérivées du logicisme frégeén. Cette thèse fut notamment popularisée par les partisans du néopositivisme du Cercle de Vienne où on stipulait, entre autres, que la science – c'est-à-dire la connaissance objective qui reposait sur une théorie vérificationniste de la signification [*Verifikationismus*] (Schlick, 1986) – se définirait foncièrement comme un positivisme formel (également désigné à l'aide de l'épithète « positivisme formaliste », notamment dans la philosophie du droit où les règles elles-mêmes priment de manière autoréférentielle sur leur interprétation subjective). Par

conséquent, en vertu du biais antipsychologiste à l'œuvre dans ce type d'épistémologie, les tenants du *Wiener Kreis* [Cercle de Vienne] établissaient alors une nette distinction entre un contexte de découverte et un contexte de justification.

Dans *Experience and Prediction* (1938) – un ouvrage ayant fait époque –, Hans Reichenbach (1891-1953) devint le porte-étendard de la position néo-positiviste du *Wiener Kreis* selon laquelle la science n'avait guère à se préoccuper du contexte de découverte d'une théorie ; seul importait le contexte de justification – régi de façon atemporelle par les lois strictes de la logique formelle et exempt de toute dimension subjective (ou psychologique) (Reichenbach, 1938).

There is a great difference between the system of logical interconnections of thought and the actual way in which thinking processes are performed. The psychological operations of thinking are rather vague and fluctuating processes; they almost never keep the ways prescribed by logic and may even skip whole groups of operations which would be needed for a complete exposition of the subject in question. That is valid for thinking in daily life, as well as for the mental procedure of a man of science, who is confronted by the task of finding logical interconnections between divergent ideas about newly observed facts; the scientific genius has never felt bound to the narrow steps and prescribed courses of logical reasoning. It would be, therefore, a vain attempt to construct a theory of knowledge which is at the same time logically complete and in strict correspondence with the psychological processes of thought.

The only way to escape this difficulty is to distinguish carefully the task of epistemology from that of psychology. Epistemology does not regard the processes of thinking in their actual occurrence; this task is entirely left to psychology. What epistemology intends is to construct thinking processes in a way in which they ought to occur if they are to be ranged in a consistent system; or to construct justifiable sets of operations which can be intercalated between the starting-point and the issue of thought-processes, replacing the real intermediate links. Epistemology thus considers a logical substitute rather than real processes. For this logical substitute the term rational reconstruction has been introduced; it seems an appropriate phrase to indicate the task of epistemology in this specific difference from the task of psychology. Many false objections and misunderstandings of modern epistemology have their source in not separating these two tasks; it will, therefore, never be a permissible objection to an epistemological construction that actual thinking does not conform to it. (Reichenbach, 1938, 5)

Exemples à l'appui, nous observons toutefois que les principaux courants significatifs de la philosophie des sciences, principalement à partir de la fin des années 1950, se sont

rapidement dissociés de la partition stricte entre contexte de découverte et contexte de justification (Holton, 1973). Si à l'ère du positivisme logique le contexte de découverte (relégué à un niveau inférieur caractéristique des explications propres à la psychologie) était perçu avec méfiance (car prétendument dépourvu de « scientificité »), on observe en revanche qu'avec l'émergence d'un nouveau type d'épistémologie, au début des années 1960, dans laquelle des conceptions subjectives et sociologiques étaient à l'œuvre, il était désormais devenu impossible de faire fi de la présence et de l'importance du contexte de découverte dans la constitution des sciences ou du savoir en général (Hanson, 1958) ; (Feyerabend, 1981) ; (Kuhn, 1962) ; (Toulmin, 1961).

Dans le cadre de la présente thèse, la question qui nous préoccupe plus particulièrement est celle d'investiguer comment la traductologie – dans la mesure où cette discipline aux contours encore indéfinis et inachevés aspire à une certaine forme de scientificité – reconnaît et est sensible au rôle du contexte de découverte dans l'expression d'un discours sur la traduction.⁵

Pourquoi une telle préoccupation ? Tout simplement en raison du fait que notre propos tourne principalement autour de l'explication et la compréhension du rapport théorique et personnel entre le poète et critique brésilien Haroldo de Campos et le philosophe allemand Max Bense. En d'autres termes, nous désirons questionner les conditions (objectives de même que subjectives) qui ont préluées et conditionnées les l'émergence d'un discours interthéorique et interculturel – discours dans lequel la traduction joue un rôle de premier plan – entre le Brésil et l'Allemagne au cours des années 1950 et au début des années 1960.

Rétrospectivement, nous estimons que l'entreprise intellectuelle visant à exposer les conditions de possibilité de l'œuvre d'Haroldo de Campos (assurément en tenant compte d'éléments hors du contexte de justification) constitue un terrain fertile pour les traductologues désireux de comprendre l'émergence d'un discours théorique sophistiqué et de portée internationale au Brésil.

Toutefois, force est d'admettre que dix années après le trépas d'Haroldo de Campos, il existe encore à ce jour très peu de travaux – notamment dans le domaine académique

⁵ L'école de Garmersheim a reconnu l'importance du contexte de découverte dans la constitution d'un discours sur la traduction. Voir notamment l'essai introductif à teneur autobiographique de Hans G. Höning dans (Höning, 2011, 11-19).

francophone – consacrés au poète et traductologue *paulistano*.⁶ Par conséquent, le souci d'exposer un parcours particulier – parmi tant d'autres possibles – de l'évolution théorique d'Haroldo de Campos guide notre investigation. De fait, il s'agit expressément de parcourir une trajectoire balisée par le rapport entre Haroldo de Campos et le philosophe allemand Max Bense et, de manière plus large, toutefois toujours dans l'orbe de cette trajectoire, de révéler les échanges interculturels (et, partant, traductionnels) entre l'Allemagne et le Brésil des années 1950 et 1960.

Dans *Parerga und Paralipomena* (1851), manifestement inspiré par la course des astres dans le ciel, le philosophe allemand Arthur Schopenhauer (1788-1860) subdivisait les auteurs en étoiles filantes, planètes et étoiles fixes.⁷

Die Schriftsteller kann man einteilen in Sternschnuppen, Planeten und Fixsterne. – Die Ersteren liefern die momentane Knalleffekte: man schaut auf, ruft „siehe da!“ und auf sind sie verschwunden. – Die Zweiten, also die Irr- und Wandelsterne, haben viel mehr Bestand. Sie glänzen, wiewohl bloß vermöge ihrer Nähe, oft heller, als die Fixsterne, und werden von Nichtkennern mit diesen verwechselt. [...] – Die Dritten allein sind unwandelbar, stehn fest am Firmament, haben eigenes Licht, wirken zu Einer Zeit, wie zur andern, indem sie ihr Unsehn nicht durch die Veränderung unsers Standpunkts ändern, da sie keine Parallaxe haben. Sie gehören nicht, wie jene Andern, einem System (Nation allein an); sondern der Welt. Aber eben wegen der Höhe ihrer Stelle, braucht ihr Licht meistens viele Jahre, ehe es dem Erdbewohner sichtbar wird. (Schopenhauer, 1851, 486-7).

On peut partager les auteurs en météores, planètes et étoiles fixes. Les premiers créent un effet de surprise : on lève les yeux, on s'exclame « regarde là-haut ! » et aussitôt ils disparaissent pour toujours. Les seconds, nommément les comètes et les planètes,⁸ durent plus longtemps. Ces derniers, en vertu de leur proximité, brillent plus intensément que les étoiles fixes et les non-initiés pourront les confondre avec celles-ci. [...] Seules les étoiles fixes sont immuables et fixées au

⁶ Il faut toutefois noter quelques exceptions. Les travaux de Marcos Siscar constituent une exception qu'il convient de relever. Voir en particulier son dernier ouvrage paru en juin 2015, *Ciranda da Poesia : Haroldo de Campos* (Siscar, 2015). Siscar s'intéresse à l'œuvre d'Haroldo de Campos appartenant à la période dite *pós-utópica* tandis que nous traitons exclusivement de la période concrétiste.

⁷ Il faut noter qu'en astronomie le terme « étoile fixe » est devenu obsolète avec la révolution copernicienne. Schopenhauer utilise ici le terme « Fixsterne » dans un sens métaphorique afin d'insister sur l'idée qu'il existe différents types de mouvement des astres dans le ciel, même si dans le système ptoléméen on présumait que les étoiles étaient fixes (par rapport au firmament). Voir Lehti (1989 ; 1996).

⁸ *Wandelsterne*. Il s'agit encore d'un terme allemand quelque peu périmé. Il était principalement en usage, vers la fin du XVII^e siècle, en poésie mais on en retrouve encore des traces au XIX^e siècle, comme, par exemple, chez Joseph Johann von Littrow (1834).

firmament ; elles émettent leur propre lumière et agissent en tout temps car leur apparence n'est pas altérée par une modification de notre point de vue car elles n'ont pas de parallaxes. Contrairement aux autres corps célestes, elles n'appartiennent pas à un seul système (Nation) mais à l'Univers. Mais en raison du fait qu'elles sont situées si haut, leur lumière met des années avant d'être visible par les habitants de la terre.

Dix années après le décès du poète, traducteur et critique brésilien, constitue un temps relativement court pour que la lumière émanant de l'étoile fixe Haroldo de Campos parvienne à nous éclairer. Dirigeons tout de même notre télescope interprétatif vers cette étoile afin de parcourir à rebours la trajectoire de sa vie dans l'intention de comprendre comment s'est articulée (en théorie) son amitié avec Max Bense.

Le théoricien et artiste espagnol Eugeni Bonet (1954–), convié à présenter l'œuvre de l'artiste multimédia espagnol Antoni Mutandas (1942–), a rappelé l'importance de connaître la trajectoire d'un artiste ou d'un auteur en soulignant, néanmoins, qu'il ne s'agit nullement de l'unique manière d'y parvenir. Bonet a écrit: *Reseguir la trayectoria de un artista, la cronología de su obra, es sólo una manera de aproximarse al artista y al obra.* (Bonet, 2002, 14) [*Parcourir la trajectoire d'un artiste, la chronologie de son œuvre n'est qu'une manière de s'approcher de l'artiste et de l'œuvre*].

Inspiré par l'idée que la saisie du parcours de l'œuvre d'un artiste ou d'un auteur constitue une condition nécessaire, mais nullement suffisante,⁹ à la compréhension de son œuvre, nous croyons que l'ajout du souci de parcourir les éléments psychologiques ou « subjectifs » de même que les différents vecteurs matériels qui véhiculent une œuvre (domaine 2 et 1 de l'ontologie popperienne précédemment citée) contribuent à la constitution d'un discours théorique portant sur l'œuvre (3^e domaine) elle-même. En ce sens, outre les sources traditionnelles d'information (essais, monographies, traités, etc.) on doit ajouter les

⁹ Mentionnons, sur une note hautement autobiographique, que cette idée nous est « apparue » sur la plage de Guarujá (littoral sud de São Paulo) alors que nous lisions le poème-processus de Wladimir Dias-Pino intitulé *Ave [Oiseau]* : « O ave voa dentro de sua cor ». Les lignes droites du poème de Dias-Pino esquissant une figure géométrique nous sont apparues soudainement à l'antipode de la description du vol des oiseaux tel que décrit par Vilém Flusser (Flusser, 2011). La description d'un parcours complété se fait toujours *post facto* alors qu'en réalité le point de départ d'un parcours qui initie une trajectoire est toujours confronté à des choix.

sources suivantes : articles de journaux, émissions radiophoniques, échanges épistolaires, témoignages, et ainsi de suite.

De fait, l'idée d'investiguer les fondements épistémologiques et les préceptes esthétiques de la relation entre Haroldo de Campos et Max Bense est une idée qui a germé dans notre esprit, il y a plus de trente-cinq ans, alors que nous rédigeons un mémoire de maîtrise en philosophie. Quels étaient les éléments, les motifs, qui ont prélués à l'éclosion de ce thème particulier ?

Observons, de prime abord, que ce rapprochement ne va nullement de soi,¹⁰ du moins en apparence, particulièrement si on garde à l'esprit que, d'une part, Haroldo de Campos s'est foncièrement illustré en tant que poète/théoricien de la littérature. Par conséquent, c'est par la force des choses, qu'il s'est penché sur des questions théoriques se rapportant à des problèmes de traduction rencontrés tout particulièrement lors de sa pratique de traducteur de poésie et de textes créatifs. Quant à lui, Max Bense était principalement un théoricien – plus précisément un philosophe spécialisé en philosophie théorique¹¹ et doublé d'une formation, entre autres, en physique, en chimie, en mathématiques et en géologie, – qui s'est intéressé à la traduction à partir de l'application pratique de sa théorie de l'esthétique de l'information.¹² En d'autres termes, Haroldo de Campos s'est inspiré de sa pratique de traducteur pour ensuite développer une théorie de la traduction, alors que Max Bense est un théoricien qui a tout d'abord développé une théorie de l'esthétique de l'information et, par la suite, a appliqué cette dernière à différents domaines du savoir, dont notamment la traduction. Or, malgré cette différence dans la genèse et l'orientation de leur théorie respective de la traduction, ces derniers se sont quand même rencontrés et réaliser qu'ils partageaient des intérêts communs. C'est précisément le moment (ainsi que les modalités) de cette rencontre qui constitue le thème de la présente

¹⁰ C'est d'ailleurs ce qui motive, en partie, l'importance d'expliquer la genèse de la présente thèse.

¹¹ Les universités européennes, notamment dans les pays scandinaves et en Allemagne, établissent une distinction entre philosophie théorique (épistémologie, métaphysique, ontologie, philosophie du langage, philosophie des sciences, entre autres) et philosophie pratique (morale, éthique, philosophie du droit, philosophie de l'action). Il importe de souligner que, dans cette division bipartite, la place de l'esthétique est sujette à controverse. La renommée de Max Bense découle de sa contribution à la formulation d'une théorie de l'esthétique de l'information qui empiète à la fois sur les domaines de la philosophie pratique et théorique.

¹² Il convient d'observer que, vers la fin des années 1950, le quinquagénaire Max Bense – qui était alors le fer de lance du *Stuttgarter Gruppe* autour duquel gravitaient, entre autres, Helmut Heißenbüttel, Reinhard Döhl et l'Autrichien Heinz Gappmayr – a commencé à écrire de la poésie en prenant comme base théorique la théorie de l'esthétique de l'information qu'il venait de développer. Voir notamment ses textes d'écriture expérimentale tels (Bense, 1960c) ; (Bense, 1961).

thèse. Quelles ont été les conditions de possibilité qui ont contribué au rapprochement – et par la suite à une fructueuse collaboration – entre deux théoriciens de la traduction ayant des parcours académiques absolument différents (Haroldo de Campos avait une formation en droit et était un littéraire alors que Max Bense était un philosophe ayant un penchant pour les sciences) et provenant de cultures distinctes.

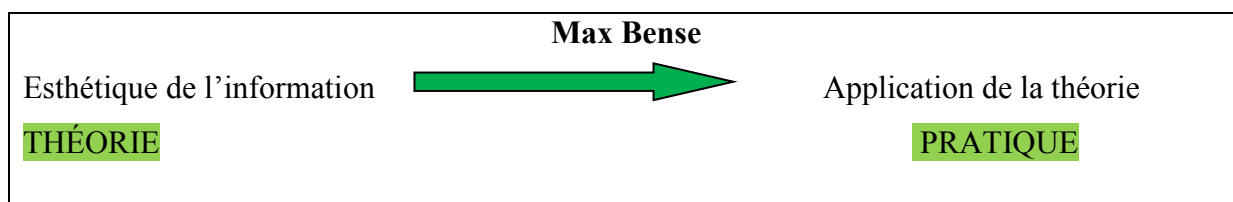
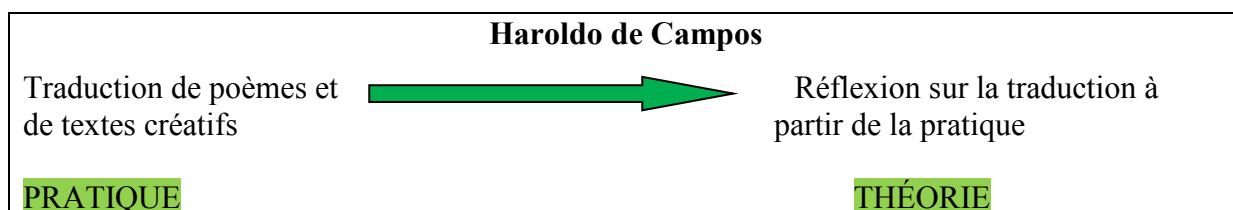


Tableau 1
Théorie et pratique chez Haroldo de Campos et Max Bense

La rencontre entre Max Bense et Haroldo de Campos a non seulement été le socle à partir duquel un véritable dialogue interculturel entre l'Allemagne et le Brésil a pu se développer mais leur collaboration a été la bougie d'allumage à l'origine du développement international de la poésie concrète. Cependant, avant d'exposer dans le détail comment s'est opérée la collaboration entre Max Bense et Haroldo de Campos, nous jugeons opportun de mentionner comment nous avons fait la découverte de l'un et de l'autre.

Il importe de noter qu'une initiation à la philosophie de Max Bense a tout d'abord été rendue possible – entre 1978 et 1984¹³ – grâce à l'enseignement de deux professeurs qui œuvraient alors à l'Université de Montréal.

Le premier d'entre eux, le Français Jacques Poulain (1942–), professeur au Département de philosophie de l'Université de Montréal de 1976 à 1987, a contribué à nous faire découvrir des penseurs allemands que nous pourrions qualifier d'excentriques. Sa verve et son éblouissante érudition furent décisifs dans la constitution de notre *forma mentis*. N'hésitant guère à sortir des sentiers battus et faisant manifestement fi du corpus traditionnel de l'enseignement de la philosophie où trônaient en maîtres les auteurs prétendument « incontournables » de la philosophie allemande (c'est-à-dire, entre autres, les penseurs « classiques » tels Kant, Fichte, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Husserl et, finalement, Heidegger),¹⁴ Poulain – en véritable guide et éveilleur de conscience – s'évertua à élargir l'horizon de ses étudiants en y faisant défiler un cortège de philosophes atypiques (allemands ou autrichiens) tels Leo Strauss (1899-1973), Ernst Bloch (1885-1977), Helmuth Plessner (1892-1985), Günther Anders (1902-1992), Arnold Gehlen (1904-1976), Irenäus Eibl-Eibelsfeldt (1928–), Ernst Tugendhat (1930–) et, bien entendu, Max Bense (1910-1990). À l'occasion, les noms de philosophes – souvent francophones – rarement évoqués par les autres enseignants du département venaient également compléter ses commentaires et ses explications. Ici, nous pensons tout particulièrement à Cornelius Castoriadis (1922-1997) et à Kostas Axelos (1922-2010). Il nous fit également connaître un philosophe analytique d'une importance capitale dans la poursuite de nos études, soit le philosophe/logicien Saul Kripke (1940–).

Les cours du professeur Poulain portaient en grande partie sur la pragmatique du langage. Outre l'étude de la pragmatique de Charles Sanders Peirce (1839-1914)¹⁵ – passage

¹³ Il s'agit de la période pendant laquelle nous avons fait un baccalauréat et une maîtrise en philosophie.

¹⁴ À cette époque, les penseurs allemands caractéristiques du corpus traditionnel de l'enseignement de la philosophie étaient présentés par Bernard Carnois (1935-2013) [La raison pratique kantienne] ; Claude Piché, frais émoulu de l'Université de Heidelberg, [Introduction à la *Critique de la raison pure*; esthétique kantienne]; Garbis Kortian [Phénoménologie de Hegel; Esthétique hégélienne; École de Francfort] ; Charles Murin (1913-1998) [Nietzsche] ; Germaine Cromb [Husserl et la phénoménologie] et Ernest Joós (1923-2011) [Heidegger].

¹⁵ L'originalité et le grand intérêt des cours de Poulain découlaient en partie du fait qu'il arrimait la pragmatique de Peirce à la lecture contemporaine (dénommée la *transzendente Sprachpragmatik*) qu'en faisait Karl-Otto Apel (1922-), notamment dans son livre – qui était d'actualité à l'époque – *Sprachpragmatik und Philosophie* (Apel, 1976).

obligé de toute initiation tant à la pragmatique qu'à la sémiotique – de même que la pragmatique du sémioticien américain Charles Morris (1901-1976) et celle de George Herbert Mead (1863-1931), Poulain analysait, développait et commentait devant des étudiants médusés, les arguments contenus dans un singulier ouvrage critique sur le *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein qu'il avait rédigé quelques années auparavant (Poulain, 1973). Les thèmes et les arguments sur l'anthropobiologie – thèmes qui allaient donner naissance au livre qu'il fit paraître en 2001 – étaient également présentés (Poulain, 2001). Les idées avancées provoquaient immanquablement de vives discussions entre le maître et les élèves.

Parmi les professeurs de philosophie côtoyés lors de nos études, Jacques Poulain est définitivement celui qui a su nous insuffler un intérêt marqué et indéfectible pour la philosophie du langage. Cet attrait pour ce domaine de la philosophie – qui, rappelons-le, au cours des années 1960 et 1970, dans le sillage du soi-disant *Linguistic Turn*, avait le vent en poupe dans les départements de philosophie des universités anglo-saxonnes (mais qui n'avait pas encore atteint les départements de philosophie francophones) – allait éventuellement nous mener à la philosophie de Willard Van Ormand Quine (1908-2000) et, corollairement, à la thèse de l'indétermination de la traduction et de l'inscrutabilité de la référence (Quine, 1960) ; (Gaudet, 2005). Les germes d'un intérêt pour l'analyse philosophique de la traduction et du rapport entre les langues venaient d'être plantés.¹⁶ C'est notamment par l'entremise du professeur Poulain que nous avons été introduit à la philosophie de Richard Rorty (1931-2007) – en raison, plus particulièrement, de son livre *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979) – qui, à l'époque, connût un certain retentissement en démontrant ni plus ni moins la faillite de la philosophie analytique traditionnelle. Selon le philosophe américain, la philosophie devait cesser de prétendre à une certaine systématisme (comme le désirait les positivistes logiques dans leur quête d'une représentation objective, neutre et ahistorique de la Nature) mais devait plutôt chercher à édifier (c'est-à-dire agir comme une sorte de thérapie et viser à instruire et à conduire à la vertu, comme le laisse entendre la double acception du terme « édifier »). Cette

¹⁶ L'influence de Quine a été déterminante dans notre formation philosophique. Outre ses conceptions sur la traduction, il importe de mentionner que nous également été influencé par l'ensemble de ses contributions à la philosophie analytique comme son béhaviorisme radical, son traitement de la distinction entre vérités analytiques et vérités synthétiques, ses théories sur le relativisme et l'engagement ontologique (*ontological commitment*).

initiation à la philosophie post-analytique – où une scission stricte entre philosophie analytique et continentale était abolie – nous conduisit graduellement vers le thème qui allait déterminer notre sujet de maîtrise.

Nous aimerions également rappeler que Jacques Poulain, à sa manière, a joué un rôle décisif dans la perception du rôle incontournable de la traduction en philosophie, voire même comme problème philosophique en soi. En effet, la traduction (ou, de manière plus précise, la perception et l'explication de problèmes traductionnels liés au passage de l'allemand vers le français), en tant qu'exercice de pensée, trônait bien souvent au centre de ses cours. Il faut se rappeler que lors de la toute première séance de ses cours, il avait pris l'habitude de nous remettre un long texte – dactylographié et comptant habituellement une trentaine de pages – dans lequel étaient développés les arguments qui allaient être présentés en classe. Au passage, il commentait les difficultés traductologiques rencontrées lors de la traduction de certains textes allemands qui figuraient en citation (directe ou indirecte) dans les textes qu'il nous avait préalablement remis. Ce souci de bien rendre le contenu des textes cités n'avait rien d'étonnant si on prend en considération que cet enseignant était marié à Elfie Poulain (1945–) – et il l'est toujours d'ailleurs –, une réputée traductrice allemand/français. Par conséquent, la traduction et, incidemment, le discours interculturel jouaient tous les deux un rôle important dans les cours sur la philosophie du langage qu'il professait. Cette attitude déférente envers la traduction a été un élément important dans le développement de notre intérêt pour le rôle de la traduction dans la transmission du savoir.



Figure 1
Jacques Poulain

Le second maître à avoir exercé de l'ascendant sur nous était le professeur Garbis Kortian (1938-2009), ancien élève, entre autres, de Theodor Adorno (1903-1969) et de Jürgen Habermas (1929–). Kortian – philosophe d'origine arménienne né en Syrie – a enseigné à l'Université de Montréal de 1968 à 1994, après une brillante formation philosophique en Allemagne et en Autriche.¹⁷ Il a notamment laissé sa marque en philosophie dans un ouvrage important où, dans un premier temps, il présentait au lectorat francophone les théories de l'École de Francfort (Kortian 1979 ; 1980) Cette présentation – qui était à l'époque une des premières en langue française – était suivie d'une sévère critique des thèses caractéristiques de la *Frankfurter Schule*.

À l'instar de Poulain, Kortian se plaisait à évoquer dans ses cours des philosophes allemands ou autrichiens qui étaient alors peu connus des étudiants francophones. Nous pensons tout particulièrement au philosophe et sociologue autrichien Ernst Topitsch (1916-2003), aux philosophes allemands Emil Lask (1875-1915), Odo Marquard (1928-2015)¹⁸ et

¹⁷ Le bruit courait à l'Université de Montréal qu'il avait été recommandé par nul autre qu'Herbert Marcuse (1898-1979), un membre respecté de l'École de Francfort. Bien qu'il soit décédé à Paris, c'est à Vienne que Kortian enseigna les dernières années de sa vie.

¹⁸ Nous avons appris le décès d'Odo Marquard, survenu à Gießen, le 9 mai 2015, alors que nous étions en Allemagne.

Oswald Schwemmer (1941–), spécialiste de l’anthropologie philosophique et de la philosophie de la culture, de même qu’au philosophe et sociologue allemand Hans Albert (1921–). Max Bense était également un auteur qu’il affectionnait citer et commenter, principalement dans ses cours sur l’esthétique hégélienne.

Encore aujourd’hui, nous gardons à l’esprit un souvenir impérissable des cours de Kortian où ce dernier disséquait de manière pratiquement chirurgicale des textes de philosophes que nous devons étudier et lire comme exercices préparatoires pour ses cours. Bien que Kortian fut un philosophe continental inspiré par la philosophie de Hegel et l’École de Francfort – alors que nous avions déjà opté de nous ranger derrière la philosophie analytique et, de manière plus spécifique, de suivre le courant désigné par l’épithète « philosophie du langage ordinaire », c’est-à-dire une approche philosophique introduite notamment par le second Wittgenstein, nommément celui des *Philosophical Investigations*, et poursuivie par des philosophes britanniques tels Gilbert Ryle (1900-1976), Peter Strawson (1919-2006), Paul Grice (1913-1988) et surtout John Langshaw Austin (1911-1960)¹⁹ –, la précision analytique avec laquelle Kortian a disséqué, examiné, glosé et interprété dans tous ses détails la préface de la *Phénoménologie de l’Esprit* de Hegel a été un événement marquant dans la formation de notre vie intellectuelle. Cette entreprise de lecture attentive avait de quoi fasciner le jeune étudiant que nous étions : consacrer quarante-cinq heures à l’analyse d’un texte d’environ une soixantaine de pages fut une véritable leçon sur l’art de lire un texte de façon critique. À l’instar de la critique philosophique qui s’articule autour d’une théorie de la lecture, nous jugeons que toute traduction digne de ce nom doit également reposer sur une théorie de la lecture (et, comme l’ont également soutenu Max Bense et Haroldo de Campos, sur une théorie de l’écriture). Nous reviendrons sur cet aspect de l’activité traductrice dans le chapitre consacré à la méthodologie à l’œuvre dans la présente thèse.

¹⁹ Mentionnons, de manière anecdotique, qu’à la même époque nous avons eu comme professeur d’éthique Gilles Lane (1929-2007), le traducteur français de l’ouvrage désormais classique d’Austin, *How to Do Things with Words* [*Quand dire, c’est faire*] (Austin, 1970). L’influence d’Austin est réapparue dans notre thèse de doctorat sur le compatibilisme et la logique des mondes possibles car son texte intitulé « Ifs and Cans » a été le point de départ de notre réflexion sur la logique modale et le problème du libre-arbitre.



Figure 2
Garbis Kortian

C'est principalement lors des séances qu'il a professées sur la théorie esthétique de Hegel que le Professeur Kortian nous a fait découvrir l'esthétique de l'information de Max Bense. Son discours théorique sur l'esthétique hégélienne était entrelardé de réminiscences personnelles d'échanges qu'il avait eus avec Max Bense et les divers auteurs gravitant autour du groupe de Stuttgart. Suite aux cours de Kortian, nous nous étions toujours promis d'approfondir notre connaissance de la philosophie de Max Bense et plus particulièrement de lire les poètes concrets allemands qui s'étaient regroupés autour de lui (entre autres, Reinhard Döhl (1934-2004), Helmut Heißenbüttel (1921-1996), Ludwig Harig (1927–) et Franz Mon (1926–), un groupe de poètes qui formait ce qu'il est convenu d'appeler le *Stuttgarter Gruppe* (Döhl, s.d.).

C'est la mention conjointe du nom de Bense par les professeurs Poulain et Kortian – mais de manière totalement indépendante l'une de l'autre – qui a instillé le désir d'approfondir notre connaissance de ce philosophe allemand caractéristique de l'époque Adenauer, dans l'ancienne République Fédérale d'Allemagne

Si Garbis Kortian avait éveillé le désir d'en connaître davantage sur Max Bense, la poursuite de nos études en philosophie, lors de la complétion d'un doctorat, emprunta un tout autre chemin, nous forçant ainsi à reporter momentanément notre projet de lecture de l'intégralité des œuvres de Max Bense.

En 1981, incliné par notre penchant envers la philosophie analytique (instillée par Quine et revivifiée par les critiques de Rorty), nous débutâmes la rédaction d'un mémoire de maîtrise sur l'épistémologie de Paul K. Feyerabend (1924-1994), sous la direction de Louise-Marcel Lacoste (1943-1995). La figure de Bense fut alors momentanément éclipsée par celle non moins flamboyante de Feyerabend, désigné à l'occasion par l'épithète « l'enfant terrible de la philosophie ».²⁰ Le cheval de bataille du philosophe d'origine autrichienne était, entre autres – outre la promotion de la thèse de l'anarchie épistémologique, c'est-à-dire l'idée qu'il n'existe pas une méthode scientifique proprement dite (universelle et canonique) –, la défense de la thèse que le développement des sciences ne se définit pas par un processus cumulatif. L'accroissement du savoir répond davantage au principe de la prolifération théorique qu'à l'adhésion aveugle à une conception monolithique de la rationalité et à une méthode scientifique logique et objective. En d'autres termes, ce sont des critères sociologiques, idéologiques ou rhétoriques (partant, extrascientifiques), plutôt que « scientifiques », qui dictent quelle théorie scientifique supplantera ses rivales.²¹

S'inspirant notamment de la notion des jeux de langage de Ludwig Wittgenstein, Paul Feyerabend s'attaqua au principe de l'invariance sémantique des référents observationnels et des concepts du langage théorique des théories scientifiques.²² Pour asseoir sa théorie de l'incommensurabilité des théories scientifiques, le philosophe des sciences autrichien prit appui sur la « thèse Duhem-Quine » [*Duhem-Quine Thesis*] selon laquelle il est impossible de comparer isolément des hypothèses scientifiques car ces dernières dépendent d'un réseau conceptuel réticulaire, fortement imbriqué et de nature holistique, qui détermine la signification de chacun des éléments théoriques et/ou observationnels qui figurent dans une théorie donnée. Par conséquent, il en résulte, selon Feyerabend, une thèse sur

²⁰ « Besides being the *enfant terrible* in the post-empiricist philosophy of science, the 'science rebel's Feyerabend brings the 'condition of society' into his critique of the scientific method » (Plessis/Sehume/Martin, 2014, 41).

²¹ Notons qu'à cette époque, soit le début des années 1960, d'autres épistémologues et philosophes des sciences soutenaient des vues sensiblement similaires à celles de Feyerabend. Il suffit notamment de mentionner Thomas Kuhn et Norwood Russell Hanson.

²² Il est important de mentionner qu'en 1955 Feyerabend fut l'un des premiers philosophes analytiques à aborder les *Investigations philosophiques* de Wittgenstein. En 1955, Feyerabend débutait une carrière de professeur à l'Université de Bristol. De fait, la prouesse de Feyerabend a consisté à reformuler (c'est-à-dire traduire, selon l'acception intralinguistique du terme) de manière discursive les thèses de Wittgenstein, lesquelles avaient été formulées sous forme d'aphorismes (Feyerabend, 1955). Au cours de la rédaction de la présente thèse, nous avons découvert qu'Albrecht Fabri – un proche de Max Bense – a précédé Feyerabend de quelques années dans la diffusion des thèses du « second » Wittgenstein en Allemagne (Fabri, 1953).

l'incommensurabilité des théories scientifiques qui se caractérise, entre autres, par l'impossibilité de traduire les termes d'une théorie scientifique dans une autre théorie.²³

Cette conception du langage (qu'il soit scientifique ou ordinaire), sensiblement similaire à la thèse de la relativité linguistique soutenue, entre autres, par Wilhelm von Humboldt (1767-1835) et ses continuateurs au XX^e siècle tels Leo Weisgerber (1889-1985) et Jürgen Trabant (1942-), trouvait écho dans les théories de Quine sur l'ontologie et la référence des termes scientifiques ou du langage ordinaire. En bref, ces positions épistémologiques proclamaient ni plus ni moins une indétermination de la traduction, voire son impossibilité. Avec Quine, Feyerabend et consorts, notre intérêt pour la traduction – dans la mesure où cette activité soulevait de sérieux problèmes épistémologiques – ne faisait que s'accroître avec la lecture de textes dans lesquels la traduction trônait au sommet des problèmes philosophiques au *confinium* de la philosophie du langage et de l'épistémologie.

Nous avons précédemment expliqué comment est né notre engouement pour la philosophie de Max Bense. Il reste maintenant à révéler comment est survenue la rencontre avec Haroldo de Campos. Nous pouvons affirmer avec certitude que c'est au cours de la rédaction de notre mémoire de maîtrise, pendant un long séjour à Rio de Janeiro, que nous avons fait la découverte d'Haroldo de Campos. Toutefois, au-delà de cette vague réminiscence, les détails précis qui ont prélués à la manière dont s'est réalisée cette rencontre nous échappent partiellement, pour ne pas dire complètement. La découverte d'Haroldo de Campos résultait-elle d'une pure rencontre fortuite ou bien avait-elle été subrepticement conditionnée par une quelconque lecture antérieure qui aurait guidé notre choix ? Ainsi, si les raisons qui ont motivé cette rencontre demeurent foncièrement nébuleuses, il en va toutefois autrement du lieu même où cela s'est produit. En effet, nous nous souvenons avec précision que c'est lors d'une visite à une librairie, à savoir la *Livraria Bolivar*, située en face de notre point d'attache à Copacabana, qu'un exemplaire de *Metalinguagem e outras metas* [MOM] nous est tombé sous la main. Bien qu'aujourd'hui même nous ne puissions expliquer de manière rationnelle pourquoi avons-nous retiré ce livre d'Haroldo de Campos d'une étagère de

²³ Étonnamment, nous n'avons jamais retrouvé dans les différents ouvrages de traductologie la mention de cette thèse qui pourtant repose de manière fondamentale sur le concept de traduction. Pour un excellent ouvrage sur l'incommensurabilité des théories scientifiques, voir (Rantala, 2002).

cette librairie, nous pouvons quand même présumer qu'il soit possible que notre choix ait été conditionné par la proximité du livre d'Haroldo de Campos avec un autre livre acheté lors de la même visite : *Linguagem pragmática e ideologia* du poète et linguiste Carlos Vogt (1943–). À défaut d'une meilleure explication, nous soupçonnons que le terme « métalangage » [*metalinguagem*], qui figurait sur la page couverture du volume d'Haroldo de Campos, ait pu exercer un certain pouvoir de séduction et guider à notre insu notre sélection.

Quoi qu'il en soit, l'intérêt pour Haroldo de Campos fut pratiquement instantané. À notre plus grand bonheur (intellectuel), le bouquin en question s'ouvrait par un essai consacré à Max Bense : « A Nova Estética de Max Bense » [Le nouvelle esthétique de Max Bense]. Nous venions d'être conquis. Un nouvel auteur venait de se joindre au Panthéon de nos auteurs fétiches : Bense et Feyerabend. Étonnamment, comme ces derniers, Haroldo de Campos était un puits de connaissance doublé d'un fort penchant pour la provocation.

En effet, à l'instar de Bense et Feyerabend, l'iconoclaste Haroldo de Campos s'ingéniait à liquider une certaine vision rigide et sclérosée de la tradition – scientifique, littéraire et culturelle – qu'il qualifiait volontiers de bourgeoise et de « muséale ». Bense, en ce qui le concerne, s'affairait à mâtiner la théorie de l'esthétique de l'information – dont les assises théoriques provenaient de cybernéticiens et mathématiciens tels Wiener, Weaver, Birkhoff, pour nommer que ceux-ci – à l'aide de théories philosophiques notamment empruntées à Hegel, Kierkegaard, Pascal, Leibniz, Ponge de même qu'à la poésie concrète de souche allemande. Feyerabend, quant à lui, prenait plaisir à citer les dadaïstes et Bertolt Brecht en prônant, sur un ton de défiance (teintée de goguenardise) envers l'orthodoxie épistémologique de l'époque, un retour à la physique aristotélicienne tout en glorifiant les vertus de la médecine chinoise et des pratiques dites alternatives²⁴. Non moins séditieux, Haroldo de Campos, dans l'orbe d'Ezra Pound – figure théorique et théoricien qu'il affectionnait tout particulièrement –, se présentait comme un auteur baroque soucieux de créer une nouvelle *paideuma* en revisitant le passé de façon radicale (pour, notamment, réhabiliter

²⁴ Pour comprendre davantage le « personnage » Feyerabend, il importe de mentionner qu'il enseigna au cours des années 1960 et une large partie des années 1970 à l'Université de Berkeley, en Californie, réputé foyer de « reconfiguration » radicale de différents corpus universitaires jugés offensants pour les femmes, les minorités ethniques, les gays et les lesbiennes, les autochtones, etc.

des figures oubliées ou mésestimées par les « histoires officielles » de la littérature) et en n'hésitant guère à déboulonner certains monstres sacrés de la littérature et de la poésie.

Nos études doctorales en philosophie nous ont éloigné pendant de nombreuses années de Max Bense, Paul Feyerabend et Haroldo de Campos (que nous connaissions quand même très peu à cette époque. Une lecture assidue de cet auteur survint uniquement au début des années 2000). Toujours animé par l'esprit de la philosophie analytique, notre principal champ d'intérêt gravitait autour de l'utilisation de la sémantique des mondes possibles – dans le système de la logique contrefactuelle proposé par David K. Lewis (1941-2001) – comme solution au problème du « compatibilisme » (c'est-à-dire le problème philosophique du libre arbitre ou en d'autres termes, la question de savoir si un être humain peut agir librement dans un univers déterministe). Notre mentor de l'époque, outre notre directeur de thèse, le logicien Yvon Gauthier (1941-), fut l'affable Keith Lehrer (1936-), un homme tout à fait à l'opposé des maîtres de la provocation qu'étaient Feyerabend, Bense et Haroldo de Campos.

Après l'obtention de notre doctorat en philosophie, nous poursuivîmes nos recherches – lesquelles portaient alors sur le concept de la verisimilitude (*truthlikeness*) nommément dans la version développée par le philosophe finnois Ilkka Niiniluoto (1946-) – en épistémologie, en philosophie analytique (plus précisément dans la spécialisation dénommée « théorie de l'action ») et en logique.

Si la vingtaine fut marquée par la « découverte » de la culture brésilienne, la trentaine le fut irrémédiablement par la Scandinavie. Il en découla un apprentissage intensif des principales langues scandinaves (y compris le finnois mais à l'exclusion de l'islandais) afin de lire les textes des principaux auteurs finnois, finno-suédois et/ou suédois qui ont joué un rôle séminal dans l'élaboration et la diffusion de la philosophie analytique en Finlande tels, outre Niiniluoto, Eino Kaila (1890-1958), Sven Ilmari Krohn (1903-1999), Georg Henrik von Wright (1916-2003), Raimo Tuomela (1940-)²⁵, Veikko Rantala (1933-) et Esa Saarinen (1953-), pour ne nommer que ceux-ci.

Cependant, des idées inédites et encore non publiées de Richard Rorty, présentées au début des années 1980 par Jaques Poulain (Poulain, 1982), à l'effet que la littérature

²⁵ À titre informatif, soulignons que Tuomela obtint son doctorat en philosophie à Montréal, à l'Université McGill. Son directeur de thèse fut Mário Bunge (1919 -).

constituerait un meilleur guide que la philosophie pour connaître l'homme et les cultures firent lentement leur chemin dans notre esprit (Rorty, 1989) (Fischer, 1984). Combinées aux positions théoriques de Rorty, les thèses bensienues évoquées par Poulain et Kortian à l'aube de notre formation intellectuelle finirent par ébranler notre foi aveugle envers la philosophie analytique (et sa prétention universaliste et fondatrice du savoir). Ainsi, sans totalement abandonner la philosophie, notre intérêt intellectuel bifurqua davantage vers la poésie et la littérature expérimentale. Un volume du philosophe suédois Hans Larsson (1862-1944), *Poesins Logik* (1922, 1966²) [La logique de la poésie] finit par nous convaincre de compléter le passage, la migration, de la philosophie vers un espace indéfini, une sorte de *confinium* bensien, entre la philosophie analytique, la littérature et plus précisément la poésie (Ekner, 1962 ; Rabenius, 1944 ; Ruin, 1935, 1961²). Par conséquent, c'est au milieu de la quarantaine, plongé dans la traduction de poèmes du poète danois Michael Strunge (1958-1986) que la passion que nous nourrissions pour la traduction est réapparue avec force.²⁶ Ainsi, en plus de notre intérêt pour la culture brésilienne, la poésie et la culture scandinaves (dans l'ordre de préférence suivant : danoise, suédoise, norvégienne et finnoise) ont servi de catalyseur à notre intention d'entreprendre des études universitaires en traduction.

Malheureusement, si nous évaluons à rebours notre décision d'entreprendre des études universitaires en traduction (traductologie), la notion que nous nous étions faite de cette discipline reposait probablement sur des conceptions erronées de l'enseignement de la traduction dans une université. Dans un ouvrage singulier, Heiko Ahmann (Ahmann, 2012) créa un certain remous en Allemagne quand il a soutenu que l'image projetée par les médias du rôle et du travail des traducteurs ne concordait pas nécessairement avec la réalité. L'adjectif « trügerisch » [trompeur, illusoire, fallacieux] utilisé par Ahmann dans le titre de son livre *Das Trügerisch am Berufsbild des Übersetzers* [Ce qui est trompeur dans l'image professionnelle des traducteurs] pointait vers le fait que de nombreux observateurs non avertis (dont nous étions) se leurrent sur la véritable nature de l'enseignement et de la pratique de la traduction

²⁶ Mentionnons qu'au cours des années 1990, nous avons traduit (et publié) un grand nombre de textes de philosophie de l'anglais vers le français et également de l'allemand et de l'espagnol vers le français. Parmi les auteurs traduits, mentionnons, Kai Nielsen, Olga Eizner Favreau, Frank Cunningham, Adela Cortina, Joseph Demarco, Barry Hoffmaster, Hans-Ulrich Gumbrecht, entre autres.

dans les universités. En nous enrôlant dans un programme de traduction, nous croyions alors pouvoir participer à de stimulants ateliers de traductions littéraires de qualité ou de textes-art (*tradução-arte*, pour emprunter ici un terme cher à Augusto de Campos, c'est-à-dire des textes créatifs tels des poèmes et des textes de littératures expérimentales) (Dick, 2008).²⁷ En 2012, nous avons retrouvé un tel programme et un tel espace dédié à la traduction créative au Bates College à Lewiston, Maine, lors d'un festival de traduction et de poésie intitulé *Poetry Translation as Cross-Cultural Communication* (Duval, 2015). De fait, nous escomptions trouver à l'université un lieu de discussion et d'échange fructueux et animés autour de problèmes pratiques découlant de la traduction littéraire ou axé sur l'analyse de problèmes épistémologiques précis relatifs à la traduction. Nous avons rapidement déchanté car, à notre plus grand dam, nous avons rapidement réalisé que l'enseignement de la traduction dite pragmatique y prédominait ; au demeurant, l'enseignement de cette dernière – tournant autour de textes dits pragmatiques – y était cependant d'excellente qualité même si ce secteur de l'activité traduisante ne nous intéresse guère. De surcroît, notre plus grande déception est venue du fait que les langues que nous chérissions – portugais (du Brésil), danois, norvégien, suédois, finnois, allemand n'étaient pas représentées (ou peu représentée, notamment dans le cas du portugais) à notre université.

Deux beaux moments d'exception méritent toutefois d'être mentionnés. Dans un cours de traduction littéraire professé par la Polonaise Aurelia Klimkiewicz, nous avons pu travailler sur une traduction du polonais vers le français (et du même coup tester nos compétences dans cette langue) d'une petite nouvelle d'Henryk Sienkiewicz (1846-1905) intitulée *Latarnik* [*Le gardien de phare*] (1882). Dans le même cours, nous avons pu également vérifier la qualité et la « recevabilité » d'une traduction d'un poème d'Alexandre Pouchkine, *Zimnyi vecher* (ЗИМНИЙ ВЕЧЕР) [*Soir d'hiver*], en nous inspirant des théories de la transcréation d'Haroldo de Campos dans notre traduction du russe vers le français. Malheureusement, de tels moments formateurs et stimulants ont été trop peu nombreux lors de notre formation universitaire.

²⁷ Entendo por “*tradução-arte*” o mesmo que Haroldo chamou de “*transcrição*”. Uma tradução que não se limite ao literal, mas recupere os achados artísticos do original e se transforme num belo poema em português e não num arremedo canhestro. [J'entends par « traduction-art » ce qu'Haroldo de Campos entend par “transcréation », à savoir une traduction qui ne se limite pas au sens littéral mais qui récupère les trouvailles de l'original et se transmute en un beau poème en portugais et non en une imitation maladroite] (Dick, 1983)

Lorsque nous avons entrepris nos études de troisième cycle en traduction (option traductologie), nous savions dès lors que notre thèse de doctorat tournerait d'une manière ou d'une autre autour d'Haroldo de Campos. Le moment était finalement venu pour nous de travailler et d'approfondir notre connaissance de cet auteur brésilien qui demeure, somme toute, relativement peu connu au sein de la francophonie.²⁸ Il nous restait uniquement à en préciser le thème. Nous nous sommes alors souvenus de notre découverte d'Haroldo de Campos et comment nous avons eu un coup de foudre (intellectuel) pour cet auteur érudit qui puisait une partie de son inspiration et de ses idées chez le philosophe allemand Max Bense. Le thème se précisait davantage. En outre, dans la même foulée, nous exaucions ainsi un vœu de jeunesse, soit celui d'approfondir et de mettre à profit notre connaissance de Max Bense. Nous avons commencé à lire de manière assidue les textes de Max Bense au début des années 2000, avant même que l'idée de poursuivre des études en traductologie ne germe en notre esprit. C'est à ce moment précis qu'une mise en garde de Gaston Bachelard (1884-1962) nous revint en mémoire. La réminiscence d'une citation de Bachelard nous força à nous questionner sur le rapport que nous entretenions avec l'objet éventuel de notre thèse.

Il suffit que nous parlions d'un objet pour nous croire objectifs. Mais par notre premier choix, l'objet nous désigne plus que nous le désignons et ce que nous croyons nos pensées fondamentales sur le monde sont souvent des confidences sur la jeunesse de notre esprit. Parfois nous nous émerveillons devant un objet élu ; nous accumulons les hypothèses et les rêveries ; nous formons ainsi des convictions qui ont l'apparence d'un savoir (Bachelard, 1938, 3-4).

Conscient du danger évoqué par Gaston Bachelard dans lequel un trop grand sentiment de familiarité aurait pu aisément pervertir notre rapport au thème poursuivi, nous nous sommes efforcés de ne pas nous laisser porter par une trop grande confiance envers le sujet que nous projetons aborder. Par conséquent, nous avons sciemment cherché à éviter de nous croire investi d'un savoir infaillible et irréfutable sur les théories de Max Bense et d'Haroldo

²⁸ En revanche, Haroldo de Campos est davantage connu dans la culture anglo-saxonne et germanique. Il est également très respecté dans les cultures hispaniques.

de Campos. Partant, nous avons sciemment conçu l'écriture de la présente thèse comme un exercice visant à traiter un aspect résolument inédit – et teinté d'une forte dose de subjectivisme – de la « théorie » de la traduction d'Haroldo de Campos. Comme le soutient Bachelard dans la citation apposée ci-dessus, le thème sélectionné a forcément exercé un pouvoir d'émerveillement, d'attraction, qui révèle révèle à rebours beaucoup d'information sur nous. Il importe toutefois de savoir faire judicieusement le partage entre hypothèses et rêveries sans pour autant faire l'économie de l'une ou de l'autre.

À l'origine, l'idée de base était de reconnaître les éléments théoriques de Max Bense qui avaient influencés Haroldo de Campos et, dans un second temps, d'exposer les conditions de possibilités de leur émergence ainsi que de leur développement. En d'autres termes, notre propos vise essentiellement à expliquer la relation particulière – amicale et théorique – qui s'est graduellement tissée entre le brésilien et l'allemand. Comme nous le verrons dans le corps du texte, cette relation n'a pas été unilatérale mais mutuelle. De fait, elle a permis de générer un fructueux dialogue interculturel entre le Brésil et l'Allemagne.

En toute fin de rédaction, grâce notamment à l'obtention de nouveaux documents, nous avons ajouté le nom d'Albrecht Fabri (1911-1998) à celui de Max Bense comme élément important dans la description de la *forma mentis* d'Haroldo de Campos. L'addition du nom de Fabri, un essayiste allemand, ne relève guère d'un vulgaire caprice. En effet, il sera démontré au dernier chapitre que le traducteur et critique allemand a toujours gravité dans l'orbe de Max Bense. De fait, Albrecht Fabri a appliqué les théories de l'esthétique de l'information développées par Max Bense à la HfG d'Ulm, alors qu'il dirigeait un atelier de création littéraire à l'invitation formelle du philosophe allemand.

Dès le début, nous avons anticipé qu'une thèse portant sur un tel sujet pouvait présenter de grandes difficultés de rédaction car tant Max Bense qu'Haroldo de Campos sont des auteurs et des théoriciens partisans de l'interdisciplinarité. Il en découle que leur style d'écriture se caractérise principalement par le recours au style littéraire de l'essai (et non pas celui de l'argumentation philosophique et discursive serrée). Par conséquent, ils ont davantage rédigé des **essais** sur la traduction que des ouvrages de traductologie proprement dit. Considérant cette particularité stylistique, non négligeable au demeurant, la question était de savoir comment aborder les textes d'Haroldo de Campos et ceux du philosophe allemand. Fallait-il les lire comme des réflexions théoriques arrêtées sur la traduction ou bien

uniquement comme des commentaires circonstanciels, en situation (pour faire ici un clin d'œil à Sartre), portant sur la traduction de certains textes précis ?

Dans le premier cas, lire les textes de Bense et d'Haroldo de Campos comme des traités théoriques régis par une argumentation discursive traditionnelle risque d'affaiblir, d'émasculer, de faire passer au second plan le style d'écriture qui les caractérisent l'un comme l'autre, c'est-à-dire l'interdisciplinarité et le discours transversal chez Bense et, d'autre part, la « contemporanéisation » d'une pluralité de styles littéraires hétérogènes appartenant à différentes époques dans un présent post-utopique construit par Haroldo de Campos. Dans le second cas, le type de lecture adapté aux textes de Max Bense et Haroldo de Campos requiert du lecteur une plus grande souplesse interprétative, une plus grande ouverture d'esprit et un plus grand abandon aux plaisirs de la lecture qui naissent au contact du texte, dans la perception même de sa matérialité *verbivocovisuelle* (graphique, vocale et visuelle). En clair, ce qui est demandé à l'auteur d'un essai se caractérise principalement par une meilleure adhésion au projet, à la visée artistique (esthétique) de son texte. Forcément, le lecteur/traducteur doit être pleinement conscient de cette dimension particulière lorsqu'il lit, interprète et/ou traduit un texte rédigé dans le style de l'essai.

Les textes de Bense et d'Haroldo de Campos doivent se lire de ces deux manières et c'est pourquoi nous avons opté pour une lecture soucieuse de respecter leur « bifidité » ou leur « bifluidité » fondamentale, si on nous autorise la création de ce néologisme. Max Bense, l'épistémologue, a toujours défendu une conception transversale de la rationalité (dans laquelle prime une interrelation constante entre la Raison et l'Esthétique).

Il est devenu manifeste que la nature de notre rationalité ne consiste pas uniquement dans la force productive de déductions, mais également dans la force génératrice de décisions. Les déductions et les décisions semblent de moins en moins être des processus de la conscience devant s'exclure mutuellement ; au contraire, il appartient à la structure même de notre civilisation que ce couple d'opposés forme des intentions complémentaires de la conscience, un système de processus, dans lequel la rationalité, la sensibilité et la vitalité entrent dans un rapport redéfini.

Es ist offenbar geworden, dass das Wesen unserer Rationalität nicht bloß in der seinssetzenden Kraft der Folgerungen besteht, sondern darüber hinaus auch in der seinssetzenden Kraft der Entscheidungen. Schlüsse und Entschlüsse scheinen immer weniger einander anschließende Vorgänge des Bewusstseins zu sein, vielmehr gehört es zur Struktur unserer Zivilisation, dass sie einander ergänzenden Intentionen des

Bewusstseins bilden, ein System von Prozessen, in dem Rationalität, Sensibilität und Vitalität in ein neues Verhältnis eintreten (Bense, 1965, 176-177).

Il convient ici d'observer que c'est précisément dans un passage où est affirmé un accord (*Verhältnis*) entre la rationalité (science) et la sensibilité (l'esthétique) – similaire à celui qui vient d'être cité ci-dessus – qu'Haroldo de Campos découvre un allié et une sorte de mentor chez Max Bense. De fait, c'est le 4 avril 1959, dans l'édition du quotidien *O Estado de São Paulo*, que l'on retrouve pour la première fois dans les écrits²⁹ d'Haroldo de Campos le nom de Max Bense. Haroldo de Campos écrivait alors ceci : *Um dos livros iniciais de Bense, **Rationalismus und Sensibilität** (1956), dá bem a medida do primeiro dos interesses referidos* [Un des premiers livres de Bense, **Rationalismus und Sensibilität** (1956) rend parfaitement compte du premier des intérêts auxquels nous faisons allusion [l'inventivité. R.D.] (Haroldo de Campos, 1962, 22).

Puisque Max Bense a toujours soutenu que le style littéraire caractéristique des essais s'apparentait au style de l'écriture dite expérimentale (*experimentelle Schreibweisen*) (Bense, 1962), alors nous sommes en droit de demander dans quelle mesure ce type rédactionnel influence-t-il également l'écriture d'Haroldo de Campos ? Haroldo de Campos a-t-il respecté dans ses essais théoriques sur la traduction la facture particulière des textes de Max Bense et, en corollaire, celui d'Albrecht Fabri ? La validité et la qualité de l'accueil accordé à Bense et, par extension, à Fabri par Haroldo de Campos devrait donc passer par un désir patent de respecter le style littéraire de ces auteurs respectifs.

À divers endroits ainsi qu'à différentes périodes de sa vie, Max Bense a soutenu que l'essai, en tant que style littéraire distinct de la prose et de la poésie, repose davantage sur la production d'une œuvre créative (*Schöpferische*) et sur l'aspect ouvert du discours que sur une argumentation discursive définitive et se voulant apodictique.

²⁹ Comme nous l'avons mentionné auparavant, nous n'avons pu compiler l'ensemble des échanges épistolaires entre Haroldo et Max Bense ou d'autres intellectuels de l'époque. Nous pouvons toutefois affirmer avec certitude que le 4 avril 1959, Max Bense ne connaissait pas encore Haroldo de Campos.

Bense differenzierte nach verschiedenen Kategorien der Textproduktion, womit prinzipielle alle poetische Gattungen, klassische und nicht-klassische, erfaßt werden sollten. Praktisch wurden damit aber experimentelle Schreibweisen betont, in denen das Schöpferische » radikal als versucht (sic)³⁰, nicht als Entschluß zur Bestätigung eines Musters « entfaltetete. (Winter, 2006, 198)

Bense a fait une distinction entre différentes catégories de production de texte, par l'entremise de laquelle tous les genres poétiques, tant classiques que non-classiques, devraient être saisis en principe. Dans la pratique, toutefois, Bense a mis l'accent sur l'écriture expérimentale, dans laquelle la créativité se déploie « comme une expérience radicale et non pas comme une résolution de confirmation d'un modèle ».

Par voie de conséquence, l'auteur d'un essai – dans lequel prédomine forcément un style expérimental, voire tabulaire, davantage que doctrinal ou linéairement discursif – n'est donc pas tenu à la même rigueur méthodologique qu'un auteur d'un texte théorique. Il en résulte que, lorsqu'il s'agit de traduire un essai plutôt qu'un texte théorique traditionnel, les références aux œuvres qui sont également des essais – et, par conséquent, rédigé un respectant un style expérimental – devraient être prises en considération et nécessairement influencer la manière dont la traduction doit être perçue et rendue. Dans ce cas précis, l'essai d'origine acquiert la même dimension ontologique qu'une œuvre d'art et il en découle que ce type d'œuvre ne peut être traduit de façon mécanique – ou désincarnée – c'est-à-dire en visant uniquement à communiquer le sens, la signification extralinguistique des mots du texte d'origine. La notion de style, c'est-à-dire d'une qualité littéraire indissociable du contenu scripturaire lui-même, doit être mise en avant-plan. Puisqu'un essai se présente – et doit être considéré comme tel – comme une œuvre d'art, le traducteur doit en tenir compte dans sa traduction. Cet état de fait joue un rôle important dans la compréhension de la notion de traduction véhiculée par Haroldo de Campos lors de la période du concrétisme pauliste. C'est un élément que nous désirons faire ressortir lorsque le moment sera venu de commenter les traductions que fait Haroldo de Campos de textes de Max Bense et également du texte/manifeste d'Albrecht Fabri quand il les incorpore dans son essai sur la traduction, essai qui compte vraisemblablement parmi un de ses textes les plus importants : soit *Da Tradução como Criação e como Crítica* (Haroldo de Campos, 1967, 31-48).

³⁰ La citation du passage de Bense est rapportée de manière incorrecte. Bien entendu, il faut lire *Versuch* et non pas *versucht*. Voici le passage originel: « Das Wesen des Schöpferischen erscheint in ihnen radikal als Versuch, nicht als Entschluß zur Bestätigung eines Musters... ».

Introduction

*Ne sois ni fade panégyriste,
ni censeur amer ; dis la
chose comme elle est.*
(Denis Diderot, 1796, 85)

L'idée-force qui a orienté notre investigation se résume essentiellement au projet d'exposer, d'analyser et, finalement, de commenter de façon critique la relation, à la fois personnelle et professionnelle, entre Haroldo de Campos (1929-2003) et Max Bense (1910-1990)³¹ en ce qui concerne l'émergence d'un discours théorique sur la traduction chez le premier. En tout premier lieu, le projet d'investiguer ce thème précis a reposé sur le constat que jusqu'à ce jour il n'existe aucune analyse détaillée de l'influence exercée par Max Bense dans le développement de la théorie de la transcréation d'Haroldo de Campos, outre la mention laconique de ce dernier, à la fin des années 1950, plus précisément en 1959, dans les pages du *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB).³²

En réalité, le seul document substantiel et valide que nous disposons sur la relation entre le poète et essayiste brésilien et le philosophe allemand se réduit à une allocution, en allemand, prononcée par la veuve de Max Bense, Elisabeth Walther-Bense (1922–), au *Wilhelmspalais* de Stuttgart, en 1994. Cette conférence n'est certes pas dénuée d'intérêt car elle a été livrée par celle qui, de façon ininterrompue, a côtoyé Max Bense de juillet 1946 jusqu'à la mort de ce dernier le 29 avril 1990, soit tour à tour comme doctorante à Iéna sous la

³¹ L'essentiel de notre argument tourne principalement autour de la relation entre Haroldo de Campos et Max Bense. Toutefois, nous avons inclus dans notre analyse des commentaires concernant également le rôle d'Albrecht Fabri, un quasi *hapax legomenon* (ἄπαξ λεγόμενον), car ce dernier est rarement mentionné dans les textes d'Haroldo de Campos bien que sa présence soit perceptible. L'inclusion du nom de Fabri – un ami de longue date de Max Bense –, dans un texte tournant autour du rapport entre Bense et de Campos, s'explique aisément, comme nous le verrons plus loin dans cette thèse, en raison de sa proximité tant personnelle que théorique avec Max Bense, un lien personnel qui remonte d'ailleurs à la fin des années 1920, à Bonn.

³² En d'autres termes, notre propos ne vise pas tant à établir l'existence d'un tel lien – car il est sciemment admis par Haroldo de Campos – qu'à évaluer de façon critique la teneur et la portée de celui-ci. Par conséquent, notre méthode sera davantage démonstrative qu'inquisitive.

direction de Max Bense, son assistante de recherche à la *Technischen Hochschule Stuttgart*³³, collègue à l'Université de Stuttgart, son épouse et, finalement, l'exécutrice de l'ensemble de ses œuvres tant publiées que celles qui constituent son héritage littéraire [*Nachlass*]. Partant, les faits rapportés par Walther-Bense ont émané d'une personne digne de confiance.³⁴ De surcroît, en raison de la légitimité, du bien-fondé, de son témoignage et pour peu que la notion de confiance se prête à un traitement théorique, sa narration constitue un apport inestimable en traductologie en ce qui concerne, d'une part, la compréhension de l'échange interculturel – par le biais de la traduction – entre les deux ténors de la poésie concrète et, à un niveau plus général, entre la culture allemande et la culture brésilienne au sens large, notamment au cours des années 1950 et 1960.

L'importance historiographique du témoignage de la veuve de Max Bense est telle qu'on dénombre à ce jour trois traductions de ladite allocution. Mentionnons en premier lieu une traduction en langue espagnole (1995) qui est parue peu de temps après la tenue de la conférence de Walther-Bense. Le titre exact de la traduction espagnole de l'exposé d'Elisabeth Walther est « *La poesía concreta en el Brasil y Alemania. En torno a las relaciones de Haroldo de Campos y Max Bense* ». (Walther-Bense, 1995)³⁵

Puis l'année suivante, soit en 1996, une traduction en langue anglaise insérée dans un important ouvrage collectif dirigé par Kenneth David Jackson, Eric Vos et Johanna Drucker fit son apparition (Jackson, Vos, Drucker, 1996).³⁶ Le titre de la traduction anglaise de

³³Dorénavant désigné par l'acronyme THS. À partir de 1967, la THS prit le nom d'*Universität Stuttgart*.

³⁴ Notons qu'en traductologie, une analyse sérieuse de la notion de confiance (*Trust, Vertrauen, confianza, confiança, fiducia, förtroende*), pourtant essentielle dans le crédit qui est accordé aux interprètes et aux traducteurs, fait défaut. À titre informatif, il importe de mentionner la remarque de Matthew Arnold (1822-1868) dans *On Translating Homer* (Arnold, 1861, 4). Plus près de nous, George Steiner accorde une certaine importance à la notion de confiance (Steiner, 2000/2012³, 156) dans le processus herméneutique de la traduction. La confiance est une notion qui a été effleurée par Christiane Nord dans quelques-uns de ses textes sur la loyauté du traducteur, mais sans plus. Dans la présente décennie (Tipton, 2010) a mené d'intéressantes recherches sur la notion de confiance entre un interprète et ses clients dans le domaine du travail social. Cependant, le seul ouvrage significatif à ce jour, demeure la thèse de Tanja Gradischnig de l'Université de Graz (Gradischnig, 2014). Depuis quelques années, la philosophie – notamment de souche analytique – s'est intéressée à l'analyse de la notion complexe de confiance. Ces investigations minutieuses pourraient judicieusement être exportées et appliquées à la traductologie. Parmi les ouvrages récents dignes d'intérêt, mentionnons (Coady, 1992) ; (Lagerspetz, 1998) ; (Pereda Failache, 2009) ; (Hartmann, 2011).

³⁵ Observons que la traduction espagnole de l'allocution d'Elisabeth Walther-Bense est également reproduite dans un ouvrage commémoratif qui honore la mémoire d'Haroldo de Campos, une année après le décès de ce dernier. Voir (Walther, 2004d).

³⁶ Kenneth David Jackson, éminent professeur de littérature luso-brésilienne à Yale, compte parmi les spécialistes américains d'Haroldo de Campos. On lui doit d'ailleurs un volume entièrement dédié à Haroldo de Campos

l'allocution d'Elisabeth Walther est : *The Relations of Haroldo de Campos to German Concretist Poets, in Particular to Max Bense*.

Finalement, la dernière traduction en date de l'exposé de Walther-Bense est l'œuvre de la brésilienne Simone Homem de Mello.³⁷ La traduction de Mme Mello a été publiée en 2013 dans *Transluminura*, une nouvelle revue culturelle pauliste conjointement subventionnée par le gouvernement de l'État de São Paulo, l'Institut culturel *Poiesis* et, finalement la *Casa das Rosas – espaço Haroldo de Campos de poesia e literatura* (Walther-Bense, 2013). Notons, à titre informatif, que dans un texte précédent rédigé en 2002, Simone Homem de Mello s'était également entretenue avec la veuve de Max Bense sur les liens entre le philosophe allemand et le Brésil, plus précisément en ce qui concerne l'émergence d'un dialogue entre le concrétisme brésilien et celui d'expression allemande (Homem de Mello, 2002).

Dans l'intention manifeste de contribuer au mouvement de diffusion de l'allocution stuttgartoise de Walther-Bense – allocution qui, rappelons-le, a servi de tremplin à notre propre réflexion sur ce thème –, c'est-à-dire dans l'exposition et la compréhension des liens entre, d'une part, Haroldo de Campos et Max Bense et, d'autre part, la poésie concrète brésilienne et allemande, nous avons jugé opportun de présenter en annexe de la présente thèse notre traduction de l'allocution d'Elisabeth Walther-Bense à partir de l'original allemand.

Toujours en annexe, nous avons également traduit, du portugais vers le français, un entretien accordé par Walther-Bense à Simone Homem de Mello (Homem de Mello, 2002). Cette conversation intitulée « Elisabeth Walther-Bense recorda os primórdios da era concretista » [Elisabeth Walther-Bense se remémore les origines du concrétisme] recoupe de près, quoique de manière plus condensée, le thème abordé dans l'allocution de 1994. Cette entrevue a été publiée en 2002 dans la revue brésilienne en ligne *Trópico. Idéais de Norte e*

(Jackson, 2005). Parmi les autres spécialistes américains qui se distinguent dans les études camposiennes, on doit également mentionner Charles A. Perrone de l'Université de Floride de même que Claus Clüver de l'Université de l'Indiana, spécialiste de la poésie concrète.

³⁷ Diplômée de l'Université de Cologne, la brésilienne Simone Homem de Mello se spécialise en traduction littéraire (dramaturgie, poésie moderne, prose expérimentale) de la langue allemande vers le portugais.

Sul. C'est cette proximité thématique qui nous a également incités à traduire en français l'entrevue Walther-Bense/Homem de Melo.

Il importe cependant de noter que l'exposé stuttgartois sur les liens entre Haroldo de Campos et Max Bense demeure foncièrement un texte historiographique qui présente de manière anecdotique – et, à quelques exceptions près, suivant un ordre chronologique (c'est-à-dire linéaire) – une suite d'événements où sont exposées des dates et des situations impliquant à la fois Haroldo de Campos et Max Bense – et, occasionnellement, d'autres acteurs significatifs qui ont gravité autour de ces deux pôles – sans qu'on y retrouve cependant une analyse en profondeur de la portée et du contenu des éléments théoriques – ou parfois idéologiques – évoqués librement et qui bien souvent requièrent une mise en contexte par l'entremise de différents éléments culturels et/ou théoriques (notamment en ce qui concerne la philosophie ou les théories littéraires [poétique]) pour que leur sens se déploie dans leur pleine dimension. En ce sens, à l'instar de nombreux textes historiographiques, le texte de Walther-Bense [toujours sans minimiser sa riche dimension documentaire, nous tenons à le préciser] se contente strictement d'**exposer des faits** sans chercher véritablement à faire une **analyse** approfondie et détaillée des conditions de possibilité ou d'émergence du lien de Campos/Bense. Pour emprunter, de manière oblique, le vocabulaire technique de la philosophie critique kantienne, c'est un peu comme si le texte de Walther-Bense se limitait uniquement aux questions de faits (*quid facti*, c'est-à-dire à l'empiricité rudimentaire qui se réduit à énumérer des faits bruts) sans nécessairement aborder les questions de droit (*quid juris*, c'est-à-dire ce qui relève de la logique transcendantale ou de la recherche de l'articulation entre les sensations (empirie) et l'intellect, la connaissance, validée par la présence de concepts purs ou de catégories qui déterminent ou influencent la perception de la réalité). Par conséquent, bien que l'exposé de Walther-Bense foisonne de données factuelles importantes sur l'émergence, le maintien et les retombées du rapport entre Haroldo de Campos et Max Bense, le niveau discursif, argumentatif, demeure malheureusement à un stade précritique, voire précscientifique.

Jean Delisle observait, dans un autre contexte, que pour sortir un discours ou une discipline du stade précscientifique [Jean Delisle visait bien entendu la traductologie] il est impératif de chercher à démêler l'écheveau des discours, des concepts et des théories qui s'entrelardent, se coupent et se recourent. En ce sens, toujours selon Delisle, la voie qui

s'impose passe par la notion de **compréhension** dans la mesure où cette aptitude vise en premier lieu à révéler le réseau intriqué des notions qui sous-tendent ce qui paraît simple en surface. « Comprendre ce n'est pas simplifier, mais complexifier » (Delisle, 2005, 70).

En raison de l'admonition de Delisle (ou plutôt en vertu du précepte méthodologique qu'il énonce), notre attrait envers le texte de Walther-Bense – et, d'une manière plus large, envers le thème qui y est abordé – réside principalement dans l'**explication**³⁸ – et non plus dans la simple **exposition** chronologique (linéaire) – des raisons, des motifs, des conditions de possibilités qui ont contribué au jaillissement d'un dialogue théorique sur la traduction entre Haroldo de Campos et Max Bense.

Partant, l'explication de la genèse du rapport entre Haroldo de Campos et Max Bense commande une méthodologie particulière qui se veut plus forte – c'est-à-dire moins intuitive que le mode de la compréhension (*Verständnis*) qui est généralement admis, du moins depuis Wilhelm Dilthey (1833-1911), comme étant le mode caractéristique de l'histoire ou des sciences humaines [*Geisteswissenschaften*] – et consonante avec la posture ou position [*stance*] épistémologique favorisée à la fois par Max Bense et Haroldo de Campos, c'est-à-dire le désir de fonder un « discours théorique sur la traduction » (nous utilisons à dessein cette formulation de préférence au terme consacré de « traductologie » car ni l'un ni l'autre ne se sont réclamés de cette discipline. De surcroît, leur discours théorique sur la traduction anticipe d'au moins de deux décennies l'émergence de la discipline qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler « traductologie ») reposant sur une base davantage rationnelle³⁹ (ou scientifique) qu'intuitive, émotiviste ou artistique.

Malgré l'apparence anodine, voire banale, de la thématique qui guide notre investigation, la tâche à abattre demeure néanmoins titanesque. Conscient de ce fait, l'ampleur

³⁸ Contrairement à Delisle, nous préférons plutôt mettre l'accent sur la notion d'explication (*Erklärung*) que sur celle de « compréhension » (*Verständnis*). Ce léger fléchissement du précepte méthodologique énoncé par Delisle coïncide avec une démarche analytique que nous désirons adopter.

³⁹ Il importe de souligner que tant chez Max Bense que chez Haroldo de Campos la « rationalité », également désignée par le terme *Intelligenz* chez le philosophe allemand, est foncièrement une faculté qui n'est pas monologique (c'est-à-dire qui reposerait sur une sorte de monisme épistémologique) mais qui est plutôt transversale (Welsch, 1996, 2007⁴). Max Bense, surtout après la Seconde Guerre mondiale, s'aventure déjà sur le chemin de l'interdisciplinarité et du mélange des genres littéraires. Haroldo de Campos rejoint Max Bense sur la reconnaissance du caractère hybride de la littérature et de la culture brésilienne, qu'il qualifia de baroque dans une célèbre controverse avec le critique littéraire brésilien Antônio Cândido (1918–), et sur l'importance de la position dite critique lorsqu'il s'agit de constituer une théorie de la traduction. Voir (Haroldo de Campos, 1989).

de la problématique ne doit pas nous rebuter mais plutôt nous stimuler à approfondir ce qui est furtivement évoqué par la veuve de Max Bense dans le compte rendu historique qu'elle nous a légué. Cependant, afin de ne pas nous égarer dans les méandres de la pensée où une *furor scribendi* pourrait faire en sorte que nous nous dévoyions, il importe de préciser dès le départ la méthodologie qui nous servira de fil conducteur et, espérons-le, de principe heuristique. Sans l'aide de règles ou de préceptes méthodologiques précis, nous risquerions d'ânonner, de répéter ce qui a déjà été dit par Walther-Bense et ainsi commettre l'erreur de rester à la surface des choses, sans chercher à les approfondir et, ultimement, expliquer ce qui doit être expliqué. Voilà l'écueil que nous désirons précisément éviter en prenant soin d'exposer au premier chapitre la méthodologie qui nous servira de fil conducteur. Par voie de conséquence, un détour explicatif par l'exposition de la méthodologie qui structure notre démarche s'impose si nous ne voulons pas tomber dans les travers que nous reprochons à certains théoriciens de la traduction, c'est-à-dire de citer et traduire des auteurs importants sans chercher à approfondir et révéler – par l'entremise d'une explication en bonne et due forme – ce qui sous-tend leur discours. Nous soutenons, entre autres, qu'Haroldo de Campos – de même que les traducteurs qui ont commenté ou traduit ses textes – ont commis cet impair en se contentant de citer Max Bense et Albrecht Fabri, sans véritablement chercher à comprendre quels étaient les présupposés théoriques qui sous-tendaient le discours théorique de ces auteurs respectifs.

Notre objectif vise à exposer et expliquer comment, par le biais de la traduction les textes séminaux de Bense – et dans une moindre mesure un essai rédigé par Albrecht Fabri – ont été introduits au Brésil, à la fin des années 1950, alors que la période concrétiste battait son plein tant au Brésil qu'en Allemagne. Pour parvenir à cette fin, nous avons non seulement consultés les essais théoriques pertinents d'Haroldo de Campos mais des articles de journaux ou de magazines – un vecteur de diffusion privilégié des idées-phares du concrétisme au Brésil – ont également été compulsés.

Objectif secondaire

Finalement, dans la foulée de l'examen et de l'explication de la relation entre Haroldo de Campos et Max Bense, nous nous interrogeons sur la nature et la portée notionnelle du

terme *paideuma* chez Haroldo de Campos. La mise en valeur du philosophe allemand et théoricien de l'esthétique de l'information Max Bense – dont se réclamait Haroldo de Campos –, notamment dans les deux premiers essais qui ouvrent *MOM*, doit-elle être identifiée comme une sorte de *paideuma* (concept clé dans la conception de la traduction comme critique chez Haroldo de Campos) ? Au fait, peut-on identifier un *paideuma* d'intellectuels (qu'ils soient philosophes, linguistiques, pédagogues, sociologues, spécialistes de la littérature comparée, etc.) chez Haroldo de Campos ? Nous tenterons de répondre à cette question dans la conclusion de la présente thèse.

Corpus

Comme nous l'avons mentionné précédemment, nous avons consulté l'ensemble de l'œuvre publiée d'Haroldo de Campos. Précisons toutefois que nous avons sciemment limité notre argumentation à la période comprise entre la formation du groupe *Noigrandes* (Haroldo de Campos, Augusto de Campos et Décio Pignatari) en 1952, à São Paulo, et le début des années 1960, soit plus précisément jusqu'en 1964 environ. Cette période bien précise du concrétisme brésilien – d'expression pauliste, précisons-le – constitue ce qu'il est convenu d'appeler la « phase orthodoxe ». Cette phase était fortement influencée par l'approche formaliste du théoricien suisse Max Bill (de même que par Eugen Gomringer et Max Bense). Dans un entretien récent accordé au journal *O Estado de São Paulo*, l'unique survivant du groupe *Noigrandes*, Augusto de Campos, dit :

Em geral, identifica-se a poesia concreta coma sua « fase ortodoxa », que ocupa só a década entre 1950 e 60, balizada pelo geometrismo bauhausiano (Augusto de Campos, 2015b, s.p.)

De manière générale, on identifie la poésie concrète à sa « phase orthodoxe » exclusivement circonscrite aux années 1950 et balisée par le géométrisme bauhausien.

De l'aveu de nombreux spécialistes de l'histoire du concrétisme au Brésil, le coup d'état du 31 mars 1964 orchestré par le maréchal Castelo Branco a marqué la fin du concrétisme pauliste. À ce propos, Augusto de Campos observe :

O golpe militar de 1964 desarrumou nossa utopia construtivista. Acrescentamos ao Plano um p.s. extraído de Maiakóvski, “ sem forma revolucionária não há arte revolucionária” – e tentamos fazer o mais difícil: uma poesia engajada sem concessões às “palavras do tribo” (Augusto de Campos, 2015a, s.p.).

Le coup d’État de 1964 a mis un terme à notre utopie constructiviste. Nous avons ajouté au Plano-Piloto para a Poesia Concreta un post-scriptum extrait de Maïkovski, « sans forme révolutionnaire il n’y a pas d’art révolutionnaire ». Nous avons également tenté de faire le plus difficile : une poésie engagée sans faire de concessions aux « mots de la tribu »⁴⁰.

Une autre raison de limiter notre analyse aux textes de la période 1950-1960 (ou, en forçant, jusqu’en 1964, c’est-à-dire juste avant que les concrétistes ne prennent des chemins différents) réside dans le fait que le dernier séjour brésilien de Max Bense – accompagné de son assistante Elisabeth-Walther – remonte précisément en 1964. Au total, Bense et Walther visitèrent à quatre reprises le Brésil au cours des années 1960. Malgré l’absence de visites de Bense et Walther au Brésil après 1964, les rapports entre le poète, traducteur et critique littéraire brésilien et le futur couple⁴¹ demeurèrent intenses et cordiaux.

Parmi les œuvres publiées d’Haroldo de Campos nous incluons également les articles de journaux et les recensions critiques qu’il fit paraître tout au long de sa vie. Les entrevues qu’il a accordées à de grands quotidiens brésiliens ont également été consultées. Il en va de même pour les autres poètes qui ont gravité autour du groupe *Noigrandes*.

Il fut possible de consulter quelques-uns de ces articles, via l’Internet, par l’entremise de *l’Hemeroteca Digital Brasileira* de la *Biblioteca Nacional* (Rio de Janeiro). Malheureusement certaines publications, principalement des magazines qui ont eu une durée éphémère, qui ont joué un rôle majeur dans la diffusion des positions théoriques du groupe *Noigrandes* et des autres concrétistes n’ont pas encore été digitalisées : c’est le cas notamment de la revue *Invenção* éditée par les concrétistes de São Paulo.

⁴⁰ Un lecteur averti aura reconnu que l’expression « les mots de la tribu » utilisée par Augusto de Campos renvoie à une strophe d’un poème de Stéphane Mallarmé : *Le Tombeau d’Edgar Allan Poe*.

⁴¹ En 1988, Max Bense et Elisabeth Walther convolèrent en justes noces. Elisabeth Walther fut la troisième épouse du théoricien allemand.

Les exemplaires des quotidiens ou des magazines brésiliens qui n'étaient pas disponibles via l'Internet, ont été consultés à la *Biblioteca Mário de Andrade* à São Paulo.



Figure 3

Bibliothèque Mário de Andrade, 94 Rua da Consolação

Les livres et les articles de Max Bense ont également été dépouillés. Comme nous possédions déjà la grande majorité des œuvres du philosophe allemand, nous avons obtenu, par l'entremise du Service des prêts entre bibliothèques de l'Université de Montréal, celles qui manquaient à notre collection. Là encore, nous avons privilégié la lecture des œuvres datant de 1948 – soit la fuite de Bense hors d'Iéna - jusqu'à celles des années 1970. Après 1970, Max Bense a davantage écrit sur la sémiologie que sur la théorie de l'information esthétique, l'écriture expérimentale et la poésie concrète.

La seule incursion qui sera faite dans les années 1970 concerne la traduction brésilienne de *Kleine Aesthetik – Einführung in Probleme und Resultate der Informationsaesthetik* qui a été organisée par Haroldo de Campos dans la série *Debates* de la maison d'édition pauliste *Editora Perspectiva*, en 1971.

Chapitre 1 - De la nécessité d'une méthode

*Il miglior metodo per la lettura dei libri
è quello di seguire la legge del piacere;
di non strascinarci dietro le idee dell'
autore, altrimenti si sostituisce al nostro
spirito quello di lui, e si estingue quella
natural divergenza per cui da una infinità
di combinazioni nascono le poche
felici e vere.*
(Cesare Beccaria, 1910, 71)

Une méthode peut être qualifiée d'efficace et de productive dans la mesure où elle correspond parfaitement à son objet. La principale qualité d'une méthode adaptée à son objet c'est qu'elle permet de discerner celui-ci parmi un ensemble constitué de diverses choses et d'en cerner la spécificité. La philosophie, plus particulièrement depuis les *Seconds Analytiques* et les *Topiques* d'Aristote, s'est tout particulièrement attelée à définir comment la logique, à savoir le syllogisme, la recherche de définitions justes (*horos, horismos* ορισμός) et, finalement, le langage, contribuent à l'éclosion d'une méthode dite scientifique, par opposition à la pensée mythique des présocratiques qui était dépourvue de tels fondements. Pour ces raisons, il importe de bien définir le sujet, le thème que nous désirons aborder et, par conséquent la méthode qui y correspond.

1.1 Vers une définition de la méthode

La recherche de la définition juste (*ορισμός*) n'est pas une activité futile car elle est associée à une désignation (*prozdiorizmós, προσδιορισμός*), c'est-à-dire l'acte de nommer (*Sagen*) l'objet investigué et de montrer (*Zeigen*) en quoi cet objet se distingue des autres. Par voie de conséquence, si nous désirons argumenter de manière efficace et espérer énoncer quelques vérités sur le sujet qui nous préoccupe, il importe dès le départ de déterminer, de

définir, quelle méthode nous devons appliquer à l'objet (ou aux objets) de notre investigation. Mais au fait quel est l'objet spécifique de notre investigation ?

Comme nous l'avons mentionné précédemment, notre propos vise à présenter une explication de la relation entre Haroldo de Campos et principalement Max Bense. Pour mener à bien cette tâche, un bref détour par ce que nous entendons par le terme « relation » [*schési* ou *skési*, σχέση] s'impose.

Parmi les constituants qui peuplent notre univers, l'arsenal terminologique des théories contemporaines de l'ontologie permet de discriminer entre des objets physiques proprement dits et des entités immatérielles et/ou formelles. Les objets en tant que tels, c'est-à-dire les individus (*individuals*) qui existent *de facto* (que l'on désigne également sous le terme de *realia*) dans le temps et l'espace – également nommés occurrences (*instances*) – forment les éléments de base (*bedrock*) de toute ontologie. Bien que les chiffres et certains mots désignent des entités abstraites, certaines théories formelles de l'ontologie classent quand même ces éléments dans le groupe des individus (c'est-à-dire, parmi les entités matérielles auxquelles s'applique le principe d'individuation) car ce sont des sujets ou des supports matériels qui renvoient à la notion d'*hypokeimenon* (ὕποκείμενον), c'est-à-dire à des substances qui supportent des propriétés.

Au nombre des entités strictement immatérielles ou abstraites, on retrouve a) des classes qui regroupent des collections (*sets*) d'objets, et b) des relations qui réfèrent à une propriété qui exprime la manière dont des individus et des classes interagissent entre eux. La notion de relation se rapporte donc à une propriété qui appartient au domaine des entités abstraites – contrairement aux individus dont on stipule une certaine forme de matérialité ou d'existence effective – et, partant, elle présuppose un acte de l'entendement pour qu'on puisse percevoir le rapport, la liaison entre des individus et ou des classes. En d'autres termes, on ne perçoit pas directement une relation – comme pourrait le laisser croire une certaine tradition fondée sur l'empirisme ou le sensualisme – mais cette dernière désigne plutôt ce qui est construit par l'esprit, par la raison ou l'entendement (Hugonin, 1857, 46). Ce terme recoupe, entre autres, la notion de catégories chez Kant, c'est-à-dire un concept pur de l'entendement. Croire qu'une relation serait une propriété objective et matérielle des êtres ou des objets reviendrait à commettre ce que le philosophe analytique oxonien Gilbert Ryle (1900-1976) a

nommé une erreur de catégorie (*category-mistake*), à savoir « un énoncé qui dit une chose à propos d'une catégorie, mais qui ne peut être dite de manière intelligible qu'à propos d'une autre catégorie... » [A sentence that says one thing in one category that can only be intelligibly be said of something of another...] (Watson, 2012, 11).

Pour les besoins de notre exposé, nous laissons volontairement de côté la notion d'événement qui caractérise le changement d'attributs ou de relations qui affecte un individu ou des individus ; il suffit uniquement de considérer que les individus désignés par les noms propres tels Haroldo de Campos et Max Bense, dans le cas qui nous préoccupe présentement, sont des objets physiques dotés de certaines propriétés et modalités (Van Inwagen, 1990) et, de surcroît, que ces individus sont susceptibles d'exprimer différents types de relation entre eux. Le concept de relation est un élément de l'ontologie de base qui permet d'ordonner ici les deux individus en fonction de différents arguments qui commandent leur ordination. Une des manières, sans doute la plus classique, revient à soutenir que les relations spécifient comment les individus se comportent les uns par rapports aux autres ou par rapports à d'autres objets.

Antoine Furetière, dans son *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois* (1690), cerne, parmi les différentes acceptions du terme « relation », une définition logique du concept en question.

Relation, en termes de Logique, est un des accidents de la substance, auquel on donne place dans les Catégories. C'est le rapport qui est entre deux personnes, entre deux choses qui ne peuvent être conçues l'une sans l'autre, et dont l'autre suppose l'autre. Il y a une relation entre le fils et le père, entre le maître et le serviteur, entre l'œil et l'objet. Chaque substance peut recevoir une infinité de relations. On dispute en Philosophie, pour savoir, si la relation est formellement, ou réellement distinguée de son fondement. (Furetière, 1727, n. p.)

La définition de Furetière, toute aussi intéressante soit-elle, n'est pas exempte de problèmes. En effet, dans quelle mesure dire qu'une relation consiste dans le rapport de deux choses est-il informatif ? Si le terme « rapport » intervient dans la définition de « relation », alors cette dernière présente l'inconvénient d'être fondée, de reposer sur un synonyme de « relation ». En quoi le fait de dire qu'une relation est un rapport entre des relata (c'est-à-dire, les membres qui entrent dans un tel rapport) permet-t-il de cerner la spécificité du terme

« relation » ? « La définition suggérée est donc une tautologie ; dire : la relation est un rapport, c'est-dire : la relation est une relation » (Hugonin, 1856, 79).

L'Abbé Hugonin insiste également sur le fait que le terme relation indique une distinction entre au moins deux choses, dont l'une « est rapportée à l'autre ou comparée avec l'autre » (ibid.). Cette observation est particulièrement intéressante, car cela soulève la question de l'identité des individus. Ainsi, par exemple, comment expliquer la relation entre l'entité dénommée, d'une part, « L'Étoile du matin » et, d'autre part, « L'Étoile du Soir », lorsqu'on sait qu'en fait ce sont deux manières de nommer un seul et même individu, une seule et même chose, nommément la planète Vénus. Si par les lois de la logique on peut asserter en vertu du principe de l'identité des indiscernables que a) Vénus = L'Étoile du matin et que b) Vénus = L'étoile du soir, alors dans un tel cas il devient problématique de soutenir que L'Étoile du matin = L'Étoile du soir car, dès lors, la question de savoir si L'Étoile du matin et l'Étoile du soir possèdent les mêmes propriétés (c'est-à-dire s'ils ont la même intensionnalité) se pose et un pan de la philosophie analytique, particulièrement à partir de la distinction frégréenne entre *Sinn* (sens) et *Bedeutung* (connotation), repose justement sur un examen de ce problème épineux, désigné sous le nom de *Morning Star Paradox* (Kanger, 1957). Il s'agit, cependant, d'un problème qui ne survient pas dans le cadre de notre investigation – et, partant, qui ne nous concerne pas – car bien évidemment la question de l'identité n'intervient pas dans la question de l'explication de la relation entre Bense et de Campos.

Cependant, la question de l'identité des indiscernables aurait pu être soulevée, si nous avions eu à expliquer la question de la nature de la relation entre deux « individus » tels Peter Bieri et Pascal Mercier. Peter Bieri et Pascal Mercier sont deux manières de désigner le même individu. « Peter Bieri » est le nom de baptême et légal qui désigne un professeur de philosophie suisse qui a enseigné à l'Université de Berlin, tandis que « Pascal Mercier » désigne la même personne mais dans une autre fonction, nommément dans celle d'un écrivain allemand à succès. En effet, certaines des propriétés de Peter Bieri (philosophe suisse, né à Berne en 1944, etc.) ne sont pas les mêmes que celles qui caractérisent – et individualisent – le romancier Pascal Mercier (un romancier suisse, même si Bieri et Mercier désignent la même personne). C'est lorsque vient le moment d'affirmer les propriétés essentielles de chacune des

ces désignations du même individu que des problèmes philosophiques surviennent et mettent en péril la notion de l'identité des indiscernables. On aura observé que la définition logique du terme relation qui est suggérée par Furetière ne convient guère au type de relation qui existe entre Bense et de Campos car l'existence de l'un et de l'autre ne dépend absolument pas de l'existence de l'autre. En ce sens leur relation n'exprime pas une liaison nécessaire, mais plutôt un rapport contingent.

Ajoutons un dernier élément afin de mieux cerner la teneur philosophique du terme « relation ». D'aucuns soutiennent qu'il importe de distinguer une relation subjective (formelle) – soit foncièrement analytique – d'une relation dite objective (matérielle) – laquelle est synthétique. Les deux corrélatifs d'une relation se nomment respectivement le terme, c'est-à-dire l'individu auquel l'autre élément de la relation est comparé, alors que le sujet de la relation désigne ce qui est rapporté ou comparé au terme. La relation formelle désigne donc l'acte de pensée ou d'intellection par l'entremise duquel l'entendement effectue une comparaison en rapportant le sujet de la relation à son terme. La relation dite matérielle quant à elle se contente de mentionner l'existence des êtres dits corrélatifs de même que les qualités qui les caractérisent en supposant que cela soit suffisant pour définir – ou inférer – la présence et la nature d'une relation entre les deux relata.

Ainsi, lorsque nous soutenons que notre projet vise à expliquer la relation entre Haroldo de Campos et Max Bense, nous devons reconnaître et admettre dès le départ que la relation – c'est-à-dire une propriété abstraite postulée entre le relatum Bense et le relatum de Campos, c'est-à-dire entre des individus concrets et distincts qui ont effectivement existé – ne qualifie nullement une relation nécessaire (comme le serait, par exemple, la relation qui relie la cause à la production de son effet ou de ses effets ; au contraire, cette relation est absolument contingente, sans être toutefois nécessairement fortuite [c'est-à-dire relevant uniquement du hasard]). Le fait qu'une relation soit contingente ne veut pas forcément dire qu'il n'existe pas de raisons qui nous permettent de la comprendre et, dans un second temps, d'en expliquer la nature ou l'occurrence dans le monde sensible. Malgré le fait que la contingence s'oppose à la nécessité, il est toutefois encore possible de dire des choses sur cette relation qui exprime une cohérence dans la mesure où une logique interne est respectée. Cette

logique interne permet d'exposer les raisons, les motifs, qui ont prélué à l'émergence de la relation entre les deux figures séminales de la poésie concrète.

Ainsi, puisque la relation entre Haroldo de Campos et Max Bense n'est pas nécessaire (donc, qu'elle n'est pas apodictique, c'est-à-dire universelle et absolument nécessaire) mais qu'elle est plutôt assertorique (au sens kantien du terme, c'est-à-dire ce qui énonce une vérité de fait sans que cette dernière ne soit nécessaire), nous devons trouver le moyen d'asseoir notre argument sur une base assez solide pour que notre discours soit à la fois explicatif et véridictif.

1.2 Méthodologie de la lecture

Comme nous ne pouvons observer directement les individus Max Bense et Haroldo de Campos (en raison de l'antériorité absolue du rapport lui-même et du décès des deux relata de la relation, ce qui interdit de notre part tout type d'observation empirique de chaque relatum et de la liaison qui émerge entre ces relata) nous devons, par voie de conséquence, nous rabattre inévitablement sur les témoignages écrits qui nous ont été légués soit par Elisabeth-Walther – celle qui, rappelons-le, a été un témoin privilégié de la relation entre ces deux figures essentielles de la poésie concrète brésilienne et allemande – ou encore sur les journaux et/ou les magazines de l'époque qui ont rapporté et commenté cette relation. Par conséquent, l'écriture, c'est-à-dire les sources scripturales de différents formats, constitue le vecteur principal par l'entremise duquel l'objet de notre investigation se matérialise, prend forme. Ainsi, la méthodologie qui guide notre investigation se rapporte directement à la manière de lire et, par ricochet, d'interpréter les éléments qui y sont contenus.

Si les individus concernés ne sont plus directement observables eux-mêmes – Bense est décédé en 1990 alors que de Campos a rendu l'âme en 2003 – les textes, dans le plein déploiement de toute leur matérialité, sont eux-mêmes des objets observables dans la réalité. Ils possèdent donc une certaine forme d'existence ou, selon la terminologie introduite par Max Bense, une existence matérielle réelle (*Selbstsein*). Par conséquent, les textes sont les assises conceptuelles qui servent de base à une légitimation, c'est-à-dire de justification épistémique

(*epistemic warrant*) à l'explication de la relation entre Bense et de Campos et que nous pouvons construire – de manière rationnelle – à partir de notre lecture/interprétation.

Dans un texte publié en 1971, Max Bense précise la portée ontologique des textes et comment ces derniers sont en mesure de nous donner accès à une expression de la réalité (Wirklichkeit). Il écrit:

Texte so nennen wir die beobachtbaren Objekte einer Wirklichkeit, die als solche nicht beobachtbar, sondern, wie gesagt, nur interpretierbar ist. Die Realität der Literatur ist eine Realität der Materialiter gegebenen Texte. Sie bilden das Konfinium, das sich real zwischen Welt und Ich, zwischen Seienden und Bewußtem, zwischen Objekten und Zeichen ausbreitet. Jedes Intellektuelle Wesen bewohnt dieses Konfinium in dem Maße als sein Bewußtsein eindringt. Der effektive Zusammenhang alles Seienden, aus dem das denkende Ich nicht ausklammert werden kann, ist in jedem Falle ein Zusammenhang der Wörter. (Bense, 1971, 8).

On appelle textes les objets observables d'une réalité qui en tant que telle ne peut pas être observée mais, tel que mentionné auparavant, uniquement interprétée. La réalité de la littérature est une réalité qui correspond à la matérialité de textes donnés. Ces textes constituent l'espace contigu (confinium) qui s'étend entre le monde réel et l'Ego, entre les étants et la conscience, entre les objets et les signes. Chaque être pensant habite ce confinium dans la mesure où sa conscience y pénètre. Le lien effectif de tous les étants, duquel le moi pensant ne peut être exclu, est dans tous les cas un rapport entre des mots.

Cette citation de Max Bense poursuit la réflexion qui avait été amorcée en 1962 dans son ouvrage désormais classique, *Theorie der Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden* (1962b). Dans cet ouvrage, dans lequel une théorie des textes est développée, le philosophe allemand appuie fortement sur la reconnaissance du fait que les textes sont des structures linguistiques situées dans le temps et dans l'espace. C'est ce qui contribue à faire d'eux des objets matériels qui peuvent être observés et interprétés de manière intersubjective et, partant, susceptibles d'être analysés par l'entremise de l'esthétique de l'information.

Texte sind sprachliche Gebilde, die aus Wörtern als den entscheidenden Elementen bestehen. Text ist der Oberbegriff für alle Arten von Zusammenstellung dieser

Elemente in zeitlicher und räumlicher Hinsicht. Die Theorie dieser Zusammenstellung heißt Texttheorie. Es ist eine materiale Theorie, sofern sie das aufgewendete Material, also die Wörter, betrachtet, aber nicht ihre außersprachlichen Bedeutungen. Der Textbegriff, der vorausgesetzt wird, ist also nicht nur allgemein und abstrakt, sondern material (Bense, 1962b, 109).

Les textes sont des structures linguistiques qui sont composées de mots qui agissent comme éléments décisifs. Texte est le terme générique pour tous les types de combinaisons de ces éléments dans le temps et dans l'espace. La théorie de cet assemblage se nomme théorie des textes. C'est une théorie matérielle dans la mesure où elle prend en considération le matériau engagé, c'est-à-dire les mots, mais pas les significations extralinguistiques. La notion de texte qui est présupposée n'est donc pas uniquement générale et abstraite mais également matérielle.

L'écriture, en tant que forme réifiée de la pensée et qui a la possibilité de se déployer dans toutes les manifestations matérielles possibles, constitue le support (*Träger*), le véhicule, qui autorise un accès vers l'objet propre de notre investigation. Cet objet porte plus précisément sur les textes de jeunesse d'Haroldo de Campos – principalement les textes où il introduisit Max Bense au lectorat brésilien et où il confessa une certaine forme d'attachement intellectuel – pouvant s'interpréter comme la perception d'une visée théorique commune – envers le philosophe allemand. Nous aborderons brièvement, en corollaire, l'échange interculturel et interdisciplinaire qui accompagne la traduction en portugais d'un des textes théoriques importants de Max Bense, soit la *Kleine Ästhetik – Einführung in Probleme und Resultate der Informationsästhetik* (1968) qui fut traduit sous le titre de *Pequena Estética*, en 1971.

L'intérêt gnoséologique envers un auteur donné s'articule tout d'abord comme une activité intentionnelle où prédomine la lecture critique et raisonnée des œuvres de ce dernier afin d'y puiser, idéalement par l'entremise de la critique, matière à réflexion. En ce sens, toujours dans une optique gnoséologique, lire un texte ne désigne guère une activité banale ou triviale. La pratique courante et quotidienne de la lecture peut nous faire perdre parfois le sens profond de cette activité. Lire un quotidien, au petit déjeuner, tout en beurrant ses rôties et en sirotant un café ou encore le geste de lire un polar dans l'autobus sont des activités entièrement différentes de la lecture – au sens noble du terme – qui accompagne un recueil de poésie, un traité de philosophie ou encore un roman de James Joyce, par exemple.

En ce sens, nous jugeons qu'il importe de distinguer entre deux types de lecture, soit la lecture divertissement et la lecture investissement. Cette dernière s'apparente à la pratique de l'*otium* chez les Romains, comme Sénèque, par exemple. L'*otium*, même si cela relève de la fuite hors du quotidien (*negotium*), n'exclut pas de facto la recherche d'une quête intellectuelle qui s'inscrit dans le développement de la réflexion philosophique, de l'effort consacré à l'écriture discursive, à la traduction ou encore, à une autre époque, à l'éloquence. En ce sens, la lecture intéressée (critique) constitue une vertu épistémologique qu'il ne faut pas négliger mais plutôt cultiver (Roberts et Wood, 2007).

La lecture investissement caractéristique de l'*otium*, contrairement à la lecture divertissement (activité de délasserment sans finalité extrinsèque), cherche à pénétrer en profondeur ce qui se trouve sous la surface du texte. Elle active la nécessité d'une interprétation (Boer, 1997) – le plus souvent critique – et engendre, dans la foulée de l'explication du texte, un plaisir esthétique qui concerne davantage la raison que les sens, ou encore la rencontre entre la raison et la passion (Steenhuis et de Boer, 2011), comme le démontre Max Bense dans son esthétique de l'information.

Nicolas Xanthos, professeur au Département des Arts et des Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, cerne bien la caractéristique de la lecture investissement. Il écrit :

La lecture littéraire diffère à la fois de la lecture courante et de la lecture savante. Contrairement à la lecture courante qui vise la saisie informative minimale du texte, la lecture littéraire est un investissement particulier dans le texte, une « exploration de certains de ses aspects, qu'ils soient langagiers, structuraux, symboliques ou sociaux » (Gervais, 1997, p. 26). Par suite de cet investissement accru, elle fait l'objet d'une mise en discours : minimalement, elle est intervention sur le texte, qui se signale par les notes dans la marge ou sur la couverture du livre. Et, à l'autre extrême, elle prend la forme d'articles, de thèse, d'essai, etc. (Xanthos, 2007, 96).

La lecture investissement, à l'instar de toute activité cognitive, est une aptitude qui se développe et s'apprend ; elle exige de la part du lecteur qui s'y soumet un effort intellectuel dans un souci patent de fuir ce qui est immédiat (*pace* Horkheimer) et, également, un renoncement aux plaisirs esthétiques qui affleurent à l'instant même. C'est ce que nous révèle, par exemple, la jeune et talentueuse auteure danoise Amalie Smith (1985-), étudiante à la maîtrise en littérature à la *Kongelige Danske Kunstakademi* (L'Académie royale des beaux-

arts du Danemark), et qui, suite à une commotion cérébrale (*hjernerystelse*), a dû réapprendre à lire ou du moins se réapproprier l'aptitude caractéristique de la vertu qui s'apparente à l'*otium*. Ainsi, dans *Læsningens anatomi* [Anatomie de la lecture] (2012), elle nous fait pénétrer dans son univers intime marqué par la reconstruction d'un moi-critique en ce qui concerne l'interprétation de textes réputés difficiles. C'est ce qu'elle a désigné comme une activité intellectuelle soutenue qui s'identifie à la pratique d'une anatomie de la lecture. « Når jeg vil se på læsningens anatomi, er det for gennem en dissektion af læsningens krop at forsøge at forstå dens iboende struktur » [Quand je désire considérer l'anatomie de la lecture, c'est par l'entremise d'une dissection du corps de la lecture que je cherche à comprendre sa structure inhérente] (Smith, 2012, 35).

1.3 Méthodologie et cheminement

Le traducteur, peut-être plus que tout autre type de lecteur, est celui qui entretient un rapport particulier avec le texte et les différentes manières de le saisir ou de l'interpréter. Certains théoriciens de la traduction ont d'ailleurs perçu le lien étroit qui existe entre une théorie de la traduction et une théorie de la lecture. Parmi ceux-ci, Gayatri Chakravarti Spivak (1942–) note avec justesse cette dimension essentielle dans l'arsenal des aptitudes caractéristiques du travail des traducteurs. « Translation is the most intimate act of reading » (Spivak, 2000, 398, 400).

Sans être un lieu commun, l'idée d'un lien essentiel entre la lecture et la traduction a refait surface de manière convaincante chez le philosophe anglo-ghanéen Anthony Kwame Appiah (1954–), professeur depuis peu au département de philosophie de la New York University. Dans un long passage, Appiah mentionne justement l'importance de la lecture lorsqu'il est notamment question de traduction :

In the same place I argued that we should give up language that implies an epistemology in which the work has already a meaning that is waiting for us to find and ask instead what modes of reading are productive. Since reading in this sense is,

as I have suggested, so strongly bound up with questions about teaching, answers to the question “What modes of reading are productive?” will derive from an ethics and politics of literary pedagogy: from a sense about why we should teach texts, which we should teach, what this teaching is worth to our students, and so on. And what this notion suggests, of course, for the concerns of this talk is that we might seek to operate with a correlative notion of productive modes of translation.

Such an approach to translation—like the approach I have elsewhere suggested in the same pragmatist spirit to what literary scholars call “reading”—will depend on our having some sense of what our practice—of teaching or translating—is for. (Appiah, 2000, 426-427).

Ainsi, si la lecture investissement évoque à la fois la présence d’un effort intellectuel qui vise à analyser et interpréter un texte dans toutes ses dimensions et que cela entraîne du même coup l’émergence d’un plaisir (esthétique), alors la citation de Cesare Beccaria (1738-1794) placée au début de cette section, suggère qu’un sentiment de plaisir, de ravissement doit accompagner la lecture des œuvres qui jalonnent le chemin que nous désirons parcourir en compagnie du thème que nous avons choisi et, forcément, de l’auteur qui en est le vecteur.

La méthodologie, conformément à son étymologie, *metá* (qui suit) et *hodos* (chemin), doit être interprétée comme un chemin qui trace une voie (*hodos*, ὁδός). Mais il ne s’agit nullement d’un chemin quelconque, car le terme *hodos* désigne également l’ensemble du trajet parcouru par celui qui s’y aventure, soit le cheminement à la fois dans sa dimension évolutive, tant temporelle que spatiale.

En suivant les ornières tracées par Martin Heidegger (1889-1976), nous pouvons soutenir que poursuivre une méthode c’est avant tout choisir un chemin qui mène quelque part, même si en apparence il pourrait sembler mener nulle part (*Holzwege*), c’est-à-dire que foncièrement une méthode désigne un chemin – c’est-à-dire une piste, un passage matériel – qui qui exemplifie en même temps la qualité d’être un cheminement (*meta-hodos*) (Werkmeister, 1996, xl), une déambulation de l’esprit – c’est-à-dire une activité intellectuelle dans laquelle est engagé un penseur ou un agent –, dans la mesure où celui qui l’emprunte peut s’y orienter.

À cet effet, Jacques Derrida observe avec justesse qu’une aporie (c’est-à-dire, littéralement, l’absence d’un passage) contrairement au chemin heideggérien (où subsiste une

adéquation stricte entre *Weg* et *hodos*), est un chemin sans chement, un chemin qui n'est donc pas véritablement un chemin car celui qui l'emprunte aboutit inévitablement à une impasse. En d'autres termes, l'impasse (l'aporie) désigne un chemin qui n'aboutit pas, une voie sans issue (*a-poros*) (Derrida, 1996). Ainsi, ce qui importe pour Heidegger, ce n'est pas tant la destination en soi, le terminus *ad quem*, que le cheminement qui caractérise le travail de l'esprit sur lui-même. Il en découle que dans une telle conception de la méthodologie comme « cheminement de l'esprit », la notion de travail, notamment celui de l'esprit, acquiert une dimension toute particulière.

Le cheminement, la méthode, – Heidegger le signale d'ailleurs dans un de ses derniers textes – ne doit pas être interprété comme une simple procédure (*Verfahren*) (c'est-à-dire ce qui commande une exécution mécanique obéissant de manière aveugle à des impératifs irrécusables) ; au contraire, le cheminement propre à une méthode digne de ce nom doit offrir la possibilité du vagabondage, de l'errance, de mouvements qui de façon métaphorique décrivent à l'aide du raisonnement analogique la démarche de l'esprit qui se cherche dans l'expérimentation, la formulation d'hypothèses contrefactuelles et intuitives et dans une déambulation de l'esprit où peut prédominer, dans un sens bachelardien, une « poétique de la rêverie ». Une telle méthodologie, dans laquelle le « chemin de la méthodologie » n'est pas forcément celui privilégié par la logique classique, passe par l'adoption de logiques non explosives, comme la logique paracoherente (*paraconsistent* en anglais, *paraconsistente* en espagnol et en portugais, *parakonsistente* en allemand) de Newton da Costa, Walter Carnielli ou Nicholas Rescher, c'est-à-dire un type de logique qui reconnaît et autorise la présence de contradictions dans son raisonnement et, en outre, qui accepte de tirer des conclusions à partir de données incomplètes et parcellaires.

Revenons cependant sur le « travail de la pensée » qui est induit par le cheminement qui accompagne toute adhésion à une méthode. Le raisonnement, à l'instar de la déambulation, implique un effort qui se traduit par la vigilance à maintenir le cap, à s'orienter vers un objectif prédéterminé ou encore qui se révèle, qui se dévoile ou qui se construit en même temps que la déambulation proprement dite. En ce sens, l'effort d'une déambulation accompagne toute activité méthodologique de lecture, d'écriture ou de tout autre type de réflexion, y compris la traduction. Observons, à titre anecdotique, que Max Bense soutient

également qu'une dimension, que nous pourrions qualifier de cinétique, accompagne toute activité intellectuelle. Il écrit dans un essai (qui empiète sur le genre littéraire de la poésie en prose) intitulé *Auto und Information. Das Ich, das Auto und die Technik* que l'automobile – dans la mesure où elle représente une « transmachine » – transporte des passagers dont les pensées sont mises en mouvement par la course même du véhicule.

Das Auto bewegt nicht nur das Ich, es bewegt auch die Reflexion des Ich, diese lautlose Lineatur des Denkens im Verhältnis zur geräuschvollen Lineatur des Fahrens. Zweifellos folgt am Anfang die lautlose Lineatur der Reflexion genau der geräuschvollen Lineatur des Fahrens; das Ich verfolgt unablässig das Auto; das denkende Wesen ist gänzlich auf das fahrende Wesen fixiert (Bense 1970a, 2008, p. 291-92).

La voiture ne met pas uniquement en mouvement l'Ego, elle met également en mouvement les réflexions de celui-ci, ces tracés silencieux de la pensée en comparaison aux tracés tonitruants de la conduite. Au début, de manière indubitable, les tracés silencieux de la réflexion suivent précisément les tracés tonitruants de la conduite ; l'Ego suit sans cesse l'auto ; l'Être pensant est toujours chevillé à l'Être mobile.

L'écrivain autrichien Thomas Bernhard (1931-1989) a bien capturé cette idée noético-cinétique lorsqu'il a écrit « Nous devons marcher afin de penser » [*Wir müssen gehen, um Denken zu können*] (Bernhard, 1971, 85). Une idée qui, comme on le reconnaît aisément, avait été exprimée précédemment par Friedrich Nietzsche : « Seules les pensées arpentées ont de la valeur [*Nur die ergangenen Gedanken haben Wert*].

La méthode est donc un processus, un déplacement – qui cependant n'est pas nécessairement borné – mais jamais elle ne doit être réduite à une procédure fixe et invariable, à une *Verfahren* à l'exécution mécanique et qui serait insensible aux facteurs particuliers caractéristiques de chaque situation. De fait, la méthode doit toujours demeurer un processus d'apprentissage, une *Erfahren* ou une expérience de connaissance [*Erfahrung*] qui prend en compte la particularité de l'objet qui est le thème même d'une investigation donnée.

1.4 Méthode et effort intellectuel

La méthode, dans la mesure où elle s'apparente à un *hodos* que nous poursuivons en faisant la lecture des textes qui agissent comme des points de référence, requiert un certain effort, un travail (*ergon*), de la part de celui qui s'y soumet. Cet effort de lecture est nécessaire car les textes qui jouent le rôle de points de référence pour Haroldo de Campos – que ce soit comme point de départ pour amorcer une réflexion critique sur la traduction ou bien uniquement comme « matériel » à traduire – sont des textes réputés difficiles. Il n'est donc guère étonnant que l'attrait traductologique qu'exercent ces textes découle de leur densité ou de leur opacité sémantique qui se dresse entre le texte lui-même et celui qui désire les lire et/ou les traduire.

Elisabeth Walther, dans la seconde moitié des années 1950, alors qu'elle agissait encore à titre d'assistante de recherche de Max Bense à Stuttgart, avait bien identifié et insisté sur la parenté qui existe entre la lecture/écriture, la réflexion et le labeur intellectuel qu'implique la poursuite d'une méthode. Dans un texte qu'elle a d'ailleurs consacré à l'écriture de Raymond Queneau (1928-1972) – notons qu'elle traduisit plusieurs textes de Queneau du français vers l'allemand – la jeune allemande identifia clairement le lien entre le labeur et le plaisir de la lecture.

Wer für Experimente keinen Sinn hat, wird kaum Vergnügen an den Arbeiten Queneaus finden; denn für ihn sind Sprache und Form nicht gegeben oder ein für allemal festgelegt. Er behandelt Sprache, Form und Inhalt wie der Chemiker die Elemente. Er vermischt sie, trennt, bringt Altes und Neues zu einer Harmonie und zeigt, wie viele Möglichkeiten kombinatorischer Art dem Schriftsteller überhaupt zur Verfügung stehen. (Walther, 1956, 49-50).

Celui pour qui les expérimentations n'ont aucun sens éprouvera peu de plaisir à lire les œuvres de Queneau, car pour ce dernier la langue et la forme ne sont pas données ou fixées une fois pour toute. Il traite la langue, la forme et le contenu comme le chimiste traite les éléments. Il les mélange, les sépare, harmonise l'ancien avec le nouveau et montre combien de type de possibilités combinatoires s'offrent à l'auteur.

La citation de Walther apposée ci-dessus démontre clairement comment l'écriture caractéristique de la prose expérimentale évoque immédiatement le travail qui est fait non seulement dans la langue mais également avec et par la langue. Les mots, dans leur matérialité la plus sensible (visuelle, graphique et sonore), sont perçus comme le matériau de base d'auteurs estimés tant par Max Bense (y compris, bien entendu, Walther qui a traduit ces mêmes auteurs pour Bense) que par Haroldo de Campos, tels Francis Ponge, Raymond Queneau, Henri Michaux, Arno Holz (surtout pour Haroldo de Campos) et, finalement, Gottfried Benn (notamment pour Max Bense et Albrecht Fabri qui estimaient gradement cet auteur allemand). Le dénominateur commun entre ces différents auteurs expérimentaux est la constance de l'effort et la persévérance qu'ils déploient à ciseler, à manipuler, à jouer avec les mots et la langue. C'est ce dénominateur commun qui unit à la base Max Bense et Haroldo de Campos.

Puisque nous parlons de travail **de**, **dans** et **sur** la langue, nous croyons qu'il est opportun de redéfinir – ou du moins de soumettre à un examen critique – la notion « de littérature ergodique » introduite par le Norvégien Espen Aarseth (Aarseth, 1997). Contrairement à ce que soutient Aarseth, le champ d'application de ce qui est ergodique, c'est-à-dire la teneur et la portée de ce qui est désigné par la notion d'un travail de lecture que doit fournir un lecteur potentiel, ne réside pas uniquement dans la définition qu'il en propose. De fait, sa théorie prête aisément le flanc à diverses critiques et, partant, il importe de préciser certains concepts qui sont à la base de son approche théorique.

Tout d'abord, il convient de préciser qu'Aarseth limite la portée du terme « ergodique » à la dynamique textuelle à l'œuvre dans des textes électroniques (cybertextes). Pour Aarseth, le lecteur d'un tel type de texte « construit » un texte (ou travaille à la construction de celui-ci) en choisissant un « itinéraire » parmi une myriade de chemins/lectures possibles. Ainsi, c'est la navigation qui découle des choix mêmes du lecteur qui engendre le texte proprement dit. Cette conception de la lecture comme un élément qui concourt de manière essentielle à la production du texte (ou plus précisément d'un texte particulier parmi tant d'autres possibles) évoque les strophes du poète espagnol Antonio Machado « *Caminante no hay camino, / se hace camino al andar* » [Toi qui marches, il n'existe pas de chemin, / le chemin se fait en marchant].

En d'autres termes, le lecteur se comporte comme « un utilisateur dans un mode transcendant, co-créatif et autorial » [a user in a transcending, cocreative, author mode] (Aarseth, 1997, 183). Cependant, il appert de noter que chez Aarseth la justification du terme « ergodique » semble dépendre davantage de facteurs extérieurs et résolument *post hoc* – tel que de la nature tabulaire du texte lui-même ou encore de la simple volonté subjective du lecteur qui commande de façon en apparence arbitraire le « chemin » qu'il emprunte effectivement – que de critères internes, voire *a priori*, dignes de supporter la formulation d'une véritable définition du concept qu'il désire introduire.

Nous avons vu précédemment que l'identification d'une méthode passe nécessairement par la formulation d'une définition qui identifie en propre l'objet sur lequel doit porter le discours théorique. Or, Aarseth tente de justifier le concept de texte ergodique en l'opposant à celui de texte non-ergodique comme si la définition de l'ergodicité devait passer nécessairement par la saisie de ce qui ne relève pas de l'ergodicité. En bref, il semble qu'Aarseth présente davantage une définition négative, apophatique, de l'ergodicité qu'une définition positive qui repose sur des propres critères internes.

If ergodic literature is to make sense as a concept, there must also be nonergodic literature, where the effort to traverse the text is trivial, with no extranoematic responsibilities placed on the reader except (for example) eye movement and the periodic or arbitrary turning of pages (Aarseth, 1997, 2).

Nous ne reprendrons pas ici les différentes critiques qui ont été adressées à la théorie d'Aarseth, entre autres en ce qui concerne la non-linéarité, mais nous nous contenterons uniquement d'insister sur le fait qu'une théorie de la traduction en plus d'impliquer l'existence d'une théorie (ou méthode) de lecture doit également, via Haroldo de Campos (lequel s'appuie tout particulièrement sur l'approche développée par le poète français Paul Valéry) et Max Bense, reposer sur une théorie de l'écriture, d'où l'importance chez ce dernier de la formulation d'une esthétique de l'information qui finalement précluda à l'émergence de la poésie digitale (Krüger, 2004).

De fait, toute méthode ne se limite pas uniquement à baliser la lecture mais elle structure également l'acte, l'activité même de l'écriture. Logiquement, l'écriture d'un texte précède la lecture de ce dernier. Par conséquent, nous reprenons la notion d'ergodicité suggérée par Aarseth lui assignant une nouvelle destination ou application. L'ergodicité ne doit pas uniquement s'appliquer à la lecture éventuelle de textes (qui ne sont pas nécessairement des cybertextes) – nous pensons notamment à la lecture /traduction de textes réputés difficiles – et qui pourtant ne sont pas des hypertextes – comme ceux de João Guimarães Rosa (1908-1967), James Joyce (1882-1941), Carlo Emilio Gadda (1893-1973), Paulo Leminski (1944-1989) ou encore les recueils du poète danois natif de Frederikssund, Niels Lyngsø (1968–). La littérature foisonne de textes qui exigent un effort, un travail, de la part du lecteur et qui ont également réclamé *a fortiori* un effort conscient et ininterrompu de la part de leur(s) auteur(s).

Dans le chapitre suivant nous allons examiner plus en détail comment la notion de style – à savoir, dans quelle mesure la méthode d'écriture caractéristique de Max Bense et, dans un second temps, celle d'Haroldo de Campos désignent deux méthodes de lecture/écriture qui sont indissociables du travail de traduction et d'invention d'une nouvelle tradition). Mais avant de présenter les caractéristiques du style littéraire de Bense, puis celles d'Haroldo de Campos, complétons ce que nous avons à dire sur la méthode idoine à notre investigation en précisant de quelle manière cette dernière doit être appliquée.

1.5 L'Approche privilégiée

Dans les *Règles pour la direction de l'Esprit* (1628/29 ; 1997), René Descartes énonçait à la règle troisième :

Il faut chercher sur l'objet de notre étude, non pas ce qu'en ont pensé les autres, ni ce que nous soupçonnons nous-mêmes, mais ce que nous pouvons voir clairement et avec évidence ou déduire d'une manière certaine. C'est le seul moyen d'arriver à la science (1628/29 ; 1997, 209).

Bien qu'il s'agisse d'un ouvrage inachevé, les *Règles pour la direction de l'Esprit*, compte parmi les textes incontournables de la philosophie – et de manière plus large, du patrimoine intellectuel occidental – qui ont prélué au passage vers la modernité. Outre son irréfutable caractère épistémologique, la règle troisième de Descartes s'approche asymptotiquement de la façon dont nous désirons nous comporter, dans un premier temps, face au texte d'Elisabeth Walther-Bense puis, dans un second temps, face aux écrits d'Haroldo de Campos dans lesquels il présente Max Bense au lectorat brésilien lors de « la phase ou l'âge d'or » [la fase o el momento áureo] de la poésie concrète au Brésil (Contreras/Bolandi, 2004, 274).

Ce qui distingue fondamentalement notre position de l'approche cartésienne exprimée par la troisième règle, c'est que nous ne partageons pas la certitude que semble afficher Descartes lorsqu'il dit que l'on peut « voir clairement et avec évidence ou déduire d'une manière certaine [l'objet de notre étude. R.D.] ». Tel qu'énoncé dans la section précédente, dans un sens ontologique (et non pas strictement logique), on ne peut affirmer de façon péremptoire qu'une relation entre deux individus est invariablement du type causal comme l'est, par exemple, la relation entre une cause et un effet. Par conséquent, nous préférons parler d'une relation (et, partant, de l'explication de celle-ci) qui repose non plus sur la modalité de la nécessité (une inférence qui fait appel au mode de la déduction et qui fait naître une certitude), comme le soutient Descartes, mais plutôt d'une relation qui est davantage fondée sur la notion d'inférence vers la meilleure explication (c'est-à-dire celle qui est

heuristiquement la plus féconde) et qui repose sur l'abduction (Hamman, 1965) (Thagard, 1978).

L'inférence abductive, lorsqu'elle s'appuie sur le théorème de Bayes et qu'elle est supportée par une forte probabilité (comme le requiert le système bayésien) est donc différente de la simple conjecture (ce que Descartes nomme un « soupçon ») sans fondements épistémiques valides, à une extrémité du spectre et, à l'autre bout du spectre, de la nécessité absolue. En d'autres termes, contrairement à Descartes, nous croyons qu'une relation – telle que la relation entre Haroldo de Campos et Max Bense – n'est pas nécessaire, c'est-à-dire fondée sur une déduction mais qu'elle est échafaudée en respectant toutefois le critère de la construction de la meilleure explication possible.

Par conséquent, notre approche se situe à mi-chemin entre les deux pôles évoqués par le philosophe poitevin, soit entre le « soupçon » (c'est-à-dire l'opinion, la *doxa*) et la connaissance absolue. Comme nous l'avons mentionné auparavant, nous visons davantage la formulation de la meilleure explication, qui repose sur une inférence abductive et qui, partant, accorde au lecteur/interprète/traducteur le privilège de dégager les conditions de possibilité d'émergence d'un discours non pas dans la simple répétition de ce que l'auteur d'origine a déjà dit ou énoncé mais dans la recherche d'une interprétation critique – et, partant, novatrice – des textes lus, étudiés et interprétés et, finalement traduits.

Il en découle, dans un esprit résolument camposien, que l'acte traductif est indissociable d'un acte de création, de reformulation, de réinvention du texte d'origine. Haroldo de Campos a écrit: « Traduzir & trovar são dois aspectos da mesma realidade. Trovar quer dizer achar, quer dizer inventar. Traduzir é reinventar » [Traduire et trouver sont deux aspects de la même réalité. Trouver veut dire concevoir, cela veut dire inventer. Traduire c'est réinventer] (Haroldo de Campos, 1968, 3).

Si on applique la troisième règle méthodologique de Descartes au texte de la communication d'Elisabeth Walther ou encore aux écrits d'Haroldo de Campos dans lesquels ces auteurs font référence à Max Bense, alors cela revient à se méfier, *volens volens*, des études historiographiques qui se réclament exclusivement du genre littéraire où prédominent des comptes rendus [c'est-à-dire des écrits où on rapporte uniquement ce que les autres on dit], c'est-à-dire un type d'écriture qui se confond avec le mode de l'écriture historique que l'on

désigne à l'aide du terme *reportorial history* (Lange, 2014). Le terme « reportorial history » renvoie à une conception de l'histoire construite à partir de narrations, qui ont l'allure de simples chroniques, et qui se contentent uniquement de mentionner, rapporter, des faits et des liens entre des individus sans chercher à approfondir – et, partant, à expliquer – le réseau conceptuel qui les sous-tendent. En d'autres termes, en suivant la méthode de la *reportorial history* on ne ferait que répéter ou rapporter (directement ou indirectement) un discours déjà tenu sans chercher à en indiquer les conditions de possibilité ou à en approfondir la véridicité. Or, comme le principal apport d'Haroldo de Campos à la traductologie consiste essentiellement dans la mise en œuvre d'un dispositif critique de lecture – comme élément préliminaire et essentiel à toute activité de traduction concomitant à la désignation d'un *paideuma* – qui vise à exposer les forces-vives qui sont à l'œuvre dans les textes –, alors il faut soumettre les textes qui nous servent de repères dans notre investigation au même examen critique.

Par conséquent, il ne s'agit pas de faire naïvement l'histoire des théories de la traduction à l'œuvre dans la poésie concrète brésilienne (Haroldo de Campos) et allemande (notamment Max Bense), mais plutôt de chercher à soumettre les textes étudiés à une analyse plus approfondie dans l'intention d'en révéler la véritable teneur et d'en dégager les réseaux conceptuels qui sont mis à contribution.

Afin d'asseoir notre méthodologie sur une base solide (et épistémologiquement valide), nous nous inspirons des réflexions du philosophe américain d'origine allemande Nicholas Rescher (1928 –) qui thématise les différences qui existent entre l'histoire de la philosophie et la philosophie proprement dite afin d'introduire, par la suite, la notion de métaphilosophie. Nous croyons que l'analyse de Rescher (Rescher, 2014) peut facilement être exportée à la traductologie.

Tout d'abord, Rescher rappelle la célèbre mise en garde de Kant en ce qui concerne la philosophie et son histoire. De fait, comme le soutenait le philosophe de Königsberg, lire de la philosophie (dans une position épistémologique que nous pourrions qualifier d'extérieure et de passive relativement à l'activité même de la pensée) est une chose totalement différente de l'acte de philosopher lui-même (c'est-à-dire de réfléchir et de contribuer à produire de nouvelles idées). Nous estimons que cette remarque kantienne pourrait s'appliquer à la

traductologie – dans la mesure toutefois où, en vertu du principe de charité⁴², la traductologie pourrait être considérée *pro facto* comme une discipline autonome reposant sur des fondements axiomatiques valides – et, par ricochet, à son histoire.

Ainsi, dans l’orbe de Rescher, nous pourrions représenter la différence entre faire l’histoire de la traduction (sur le mode prescrit par la *reportorial history*) et faire de la traductologie proprement dite (à partir de son histoire, c’est-à-dire en réfléchissant sur les conditions d’émergence de son discours, c’est-à-dire de son *epistémè* au sens foucauldien et, ultimement, envisager la possibilité d’une métatraductologie).

Si on pose H pour histoire et C pour critique, alors il importe, par conséquent, d’insister sur la différence entre faire l’histoire d’une discipline donnée (x) sur le mode de la *reportorial history* [Hx] ; et la pratique critique de cette même discipline [Cx].

Nicholas Rescher formule cette différence de la manière suivante :

(H) What did X think about such-and-such an issue and what reason did he adduce for thinking it?

(C) What should we think about such-and-such an issue and what good reasons are there for thinking it? (Rescher, 2014, 215)

(P) Qu'est-ce que X pense de telle ou telle question et quelles bonnes raisons a-t-il invoquées pour penser ainsi ?

(C) Que devrions-nous penser de telle question et quelles bonnes raisons y-a-t'il de penser ainsi ?

Répondre à la question du type (P), c’est se contenter de broder, de figoler, de répéter – souvent machinalement – les délibérations des autres dans un domaine donné, alors que la

⁴² En philosophie, le principe de charité (*Principle of charity*) désigne une posture épistémologique et argumentative (en rhétorique) qui consiste à interpréter les énoncés d’un locuteur comme étant rationnels. En d’autres termes, le « principe de charité » poursuit l’objectif de maximiser la vérité ou la rationalité des énoncés d’un interlocuteur donné.

véritable pratique philosophique (ou critique, quel que soit le domaine intellectuel visé) débute au moment même où l'on commence à penser par soi-même sur les problèmes qui nous semblent les plus pressants.

1.6 Portée de notre investigation

Jusqu'à présent, nous avons identifié l'objet qui nous semble le plus pressant en ce qui concerne les fondements épistémologiques et esthétiques de la théorie de la traduction d'Haroldo de Campos puis, dans un second temps, nous avons présenté la méthode qui doit être suivie pour traiter cet objet. Il reste maintenant à préciser (et à justifier) la portée de notre investigation.

Plus de dix années après le décès d'Haroldo de Campos, samedi le 16 août 2003, l'absence d'un exposé critique et historique exhaustif sur l'apport global en traductologie du poète et traducteur brésilien se fait toujours cruellement sentir.⁴³ Les traductions et la production théorique d'Haroldo de Campos constituent un vaste domaine d'investigation qui requiert de la part des exégètes et critiques de son œuvre une très grande érudition – notamment en ce qui concerne, entre autres, la philosophie, l'histoire de la littérature, les théories de la littérature, la linguistique, la poétologie, l'art et l'esthétique tant de souche philosophique (notamment hégélienne) qu'informationnelle (Max Bense) – couplée à une connaissance étendue des langues étrangères. En raison de ce fait, la compréhension de l'œuvre d'Haroldo de Campos exige de la part de ses critiques ou de ses exégètes un effort considérable pour pénétrer les textes camposiens qui sont d'une densité discursive peu commune et qui mettent en jeu une hypertextualité rarement observée.

Si on prend en considération le fait que lorsqu'il s'agit de comprendre et d'expliquer des idées de même que l'articulation de ces dernières entre elles, alors, assurément, une décennie se révèle être une période relativement courte pour permettre aux critiques de cerner

⁴³Toutefois, il importe de noter que des études de qualité consacrées à des thèmes précis (et sectoriels) de la théorie de la traduction d'Haroldo de Campos commencent à émerger, plus particulièrement au Brésil. Nous pensons ici aux travaux de Marcos Siscar. À preuve, dans son dernier ouvrage, Siscar analyse l'œuvre d'Haroldo de Campos dans sa phase post-utopique (Siscar, 2015).

et d'exposer, puis dans un second temps, de commenter la complexité de la conception (ou, plutôt, des conceptions) de la traduction chez Haroldo de Campos. Pour cette raison, il semble tout à fait normal que nous soyons toujours dans l'attente de travaux qui présenteraient une vision synthétique et synoptique du discours camposien sur la traduction.

Notant l'existence de cet état de fait, nous avons opté de pallier cette lacune en présentant non pas un **exposé diachronique** sur le développement conceptuel des commentaires camposiens sur la traduction, – un thème qui, au demeurant, demeure fort intéressant – mais plutôt en optant sciemment de restreindre notre analyse à un aspect précis et historiquement circonscrit afin ainsi d'exhiber les présupposées théoriques et ou idéologiques qui y sont à l'œuvre. Nous jugeons qu'avant de présenter une vue synthétique ou bien « synoptique » des positions théoriques d'Haroldo de Campos sur le rôle et la nature de la traduction, il importe dans un premier temps d'analyser de manière minutieuse des problématiques – que nous pourrions qualifier de locales – afin de saisir l'articulation fine des concepts et des problématiques qui apparaissent dans des *topoi* particuliers du discours camposien. Uniquement une fois que ce travail local ou sectoriel aura été réalisé, nous jugeons qu'il sera possible de construire, dans un second temps, une interprétation diachronique du discours camposien sur la traduction apte à relier les particularités à l'œuvre dans les différents *topoi* qui auront été préalablement analysés et interprétés. En d'autres termes, le travail qui s'impose avant même espérer présenter une vision synthétique ou systémique de la traduction chez Haroldo de Campos passe nécessairement par l'étape d'une analyse minutieuse de problèmes ou de micro-problèmes chez le critique et traducteur brésilien.

Tenant compte de ce qui vient d'être énoncé ci-dessus, l'approche qui semble parfaitement convenir au thème que nous désirons investiguer dans la présente thèse se nomme [l'approche fragmentaire [*piecemeal approach*]]. De fait, il s'agit d'une approche mieux connue sous le nom d'approche analytique. Une approche fragmentaire, ou, littéralement, « à la pièce », que d'aucuns désignent également à l'aide de l'épithète *unsystematic* doit se comprendre non pas comme une absence de méthode et où règnerait une certaine désorganisation – comme pourrait le laisser entendre une certaine interprétation étroite du terme *unsystematic* – mais plutôt comme une méthode qui vise à investiguer de manière minutieuse les éléments les plus fins, atomiques, d'un problème ou d'un thème donné pris isolément et en ne tenant pas compte d'événements contingents qui pourraient modifier ou

pervertir l'analyse « pure », transcendantale que l'on désire appliquer à l'objet de l'investigation.

Historiquement la *piecemeal approach* (l'approche fragmentaire, à défaut d'une meilleure traduction) a été l'apanage de la philosophie analytique anglo-saxonne cambridgienne et oxonienne. Le grand responsable de l'identification et l'arrimage de l'approche fragmentaire à la philosophie analytique de la première moitié du XX^e siècle a été Bertrand Russell (1872-1970). Dans l'approche philosophique qu'il préconise au début du XX^e siècle, l'accent est mis sur le caractère logique, scientifique et mathématique de la pensée car ce qui était pressant à l'époque, c'était de se libérer des dérives métaphysiques du courant néo-hégélien qui sévissait alors en Grande-Bretagne et dont les principaux représentants étaient T.H. Green (1836–82), Edward Caird (1835–1908), F.H. Bradley (1846–1924) et Bernard Bosanquet (1848-1923), parmi d'autres.

La mise en valeur, la promotion et la défense de la philosophie dite scientifique chez Russell se traduisit tout particulièrement par la perception que l'approche analytique est celle qui devait prédominer sur les approches philosophiques adverses, notamment celles qui promeuvent la défense du caractère synthétique de la philosophie.

Russell écrit, dans un passage célèbre :

The essence of philosophy, thus conceived, is analysis not synthesis. To build up systems of the world, like Heine's German professor who knit together fragments of life and made an intelligible system out of them, is not, I believe, any more feasible than the discovery of the philosopher's stone. What is feasible is the understanding of general forms, and the division of traditional problems into a number of separate and less baffling questions. 'Divide and conquer' is the maxim of success here as elsewhere. (Russell, 1918, 87).

L'histoire récente de la philosophie a démontré qu'une nette distinction entre, d'une part, l'analyticité comme marque distinctive de la philosophie néo-positiviste ou du logicisme de Russell et, d'autre part, l'approche synthétique comme caractéristique de la philosophie dite continentale ne tient plus de nos jours. La raison est fort simple : de nombreux représentants de la philosophie analytique ne se sont guère gênés pour échafauder des systèmes et proposer

une vision globale et synoptique à partir des résultats fragmentaires qu'ils avaient dégagés dans leurs investigations faites au nom de l'analyticité (Glock, 2008, 196).

Cette mise en garde épistémologique et méthodologique cadre d'ailleurs bien avec ce que nous proposons comme démarche dans cette thèse. Nous croyons que la solution à l'absence d'études synoptiques sur les conceptions théoriques d'Haroldo de Campos passe par la double reconnaissance – ou, plus finement, repose sur la perception de leur vertu respective – de la nécessité et du bien-fondé de l'approche analytique et de l'approche synthétique. L'approche analytique fournit les éléments de base à une compréhension et à une explication contextuelle des problèmes alors que l'approche synthétique – pour peu que cette dernière vise un discours global valide et avec des assises observables et ou vérifiables sur un phénomène donné – doit se servir des résultats (fragmentaires et fragmentés) obtenus par l'analyse comme outil indispensable pour développer une vision synthétique de l'univers. En ce sens, l'approche analytique et l'approche synthétique ne sont pas forcément deux méthodes absolument rivales mais elles doivent plutôt être perçues comme deux étapes différentes (mais pas nécessairement concurrentes) indispensables au processus global de la compréhension et de l'explication de phénomènes ou de problèmes précis. Nous croyons toutefois, dans un esprit purement empiriste, que l'analyse des phénomènes ou de problèmes donnés doit précéder la tentative de synthèse qui, pour être valide, doit reposer sur des éléments qui ont été soumis au préalable à la méthode analytique.

1.7 Justification et limite de l'approche analytique

Parmi les raisons qui nous ont fait opter pour l'utilisation d'une approche fragmentaire – de préférence à une approche qui serait immédiatement systématique ou globale – il importe d'en mentionner au moins deux.

1) Tout d'abord, dans un certain sens, même si Max Bense compte parmi ses « idoles » le rationaliste René Descartes, l'approche scientifique (et, partant, la méthodologie qu'elle commande) se rapproche davantage de celle pratiquée par Galilée et Isaac Newton que de

celle préconisée par le philosophe poitevin.⁴⁴ En d'autres termes, Bense perçoit chez Galilée l'apparition d'une méthode scientifique axée vers la recherche de la spécificité propre des objets, des phénomènes ou des *topoi* observés et non pas sur l'arrimage des résultats obtenus à un ensemble plus grand qui viendrait conférer une certaine légitimité (comme Dieu, chez Descartes) au travail d'observation lui-même en le rapportant à d'autres éléments afin que puisse émerger une vue d'ensemble, un système, une vision synoptique ou synthétique. L'approche galiléenne de Bense tend vers l'approche analytique dans la mesure où elle isole l'élément observé du reste du monde ambiant et des faits contingents (accidentels ou secondaires) qui y foisonnent.

Lorsque Galilée décida de transposer l'étude de la chute libre de son cadre naturel à celui de son laboratoire et, partant, qu'il cessa d'étudier directement un phénomène observable dans la nature, comme la chute d'une feuille d'arbre, pour se concentrer sur un mouvement lent – provoqué en laboratoire – tel celui d'une bille soigneusement polie roulant sur une surface dont l'inclinaison avait été savamment calculée au préalable, il comprit alors qu'il n'était plus possible de décrire ou de parler de la Nature dans le langage métaphorique et ampoulé de la poésie, mais qu'il était devenu nécessaire d'en parler dans le langage de l'algèbre et de ses équations. En d'autres termes, la science de la Nature – c'est-à-dire la philosophie dite naturelle – devait se transmuier en une science apte à traduire le langage de la Nature dans un langage mathématiques objectifs et des modèles abstraits. (Bense, 2007, 156).

Dans l'introduction à la traduction portugaise de la *Kleine Aesthetik* de Max Bense, Haroldo de Campos perçut d'ailleurs assez bien la spécificité de l'approche bensiennne et dans quelle mesure cette dernière se réclamait de la méthode préconisée par Galilée.

Bense declara sua opção por uma estética de tipo galileano, reportando-se às Considerazioni al Tasso de Galileo Galilei, onde o físico seiscentista teria desenvolvido pela primeira vez uma concepção científica da autonomia da realidade estética, como algo independente do conhecimento teológico, filosófico ou moral. (Haroldo de Campos, 1971, 16).

⁴⁴ La science et la méthodologie cartésiennes reposent sur le dualisme, alors que dans l'ontologie bensiennne les œuvres d'art ou les objets esthétiques reposent sur une ontologie trivalente où l'existence des objets artistiques repose sur le concept de *Mitsein* (être-avec) qui confère aux œuvres d'art une existence et des modalités particulières.

Bense révéla sa préférence pour une esthétique de type galiléenne, en se référant aux « Considérations sur le Tasse » de Galilée, œuvre dans laquelle le physicien du XVII^e siècle développa pour la première fois une conception scientifique de l'autonomie de la réalité esthétique comme domaine du savoir indépendant de la connaissance théologique, philosophique ou morale.

Dans le passage cité ci-dessus, Haroldo de Campos a bien capturé la spécificité de l'approche galiléenne défendue par Max Bense. Ce qui se profile en filigrane derrière cette citation, c'est la défense de l'idée que l'esthétique philosophique (position théorique qu'Haroldo de Campos emprunta au philosophe allemand), dans la mesure où elle aspire à dire quelques vérités sur des œuvres d'art ou sur des objets esthétiques, doit reconnaître que ces derniers naissent toujours – ou, plus précisément, sont produits – sous l'action particulière d'un individu donné. Le maître-mot dans cette conception de l'objet esthétique, c'est la reconnaissance qu'une œuvre d'art doit être perçue comme une véritable production, une *Herstellung* pour utiliser ici le terme allemand de Max Bense. Il en découle qu'une « œuvre d'art existe, au même titre que telle ou telle portion de nature existe, mais elle diffère de toute évidence de celle-ci par sa nature et son mode d'être » (Bense, 2007, 14).

2) La seconde raison qui motive notre choix d'utiliser une approche analytique afin d'aborder la question de la relation entre Haroldo de Campos et Max Bense provient tout simplement du fait qu'il est plus facile de repérer les conditions de possibilité d'émergence d'un discours lorsque le domaine dans lequel ce dernier se déploie est circonscrit à un temps et un lieu donné. Ainsi, comme nous l'avons expliqué au début de ce chapitre, la sélection d'une méthode s'accompagne toujours de la tâche de définir l'objet sur lequel elle doit porter. L'objet de notre investigation tourne autour de l'émergence d'une relation entre Haroldo de Campos et Max Bense lors de l'âge d'or de la poésie concrète tant au Brésil qu'en Allemagne. Même si Haroldo de Campos a évoqué à quelques occasions Max Bense après l'époque qui nous intéresse, l'essentiel de notre propos va tourner autour de la période précédant directement la relation elle-même et la période où s'est matérialisée et intensifiée la relation entre eux.

Chapitre 2 - L'allocution d'Elisabeth Walther-Bense

Nous avons soutenu, au chapitre précédent, que contrairement aux relations de type mathématiques ou logiques, la relation entre Haroldo de Campos et Max Bense était une relation contingente (Swoyer, 1998), (Orilia, 2011). Il importe de souligner dès le départ que cette contingence ne constitue pas en soi un obstacle rédhibitoire à la poursuite des raisons, des motifs, des conditions de possibilité qui ont prélué à l'émergence d'une telle relation. Comme le rapport amical et professionnel entre Haroldo de Campos n'était pas déterminé a priori, il a donc existé une suite d'événements contingents qui ont jalonné la formation et la consolidation d'une telle relation. Bien que cet aspect de la relation Bense/de Campos relève davantage de ce que nous avons nommé précédemment le contexte de découverte – en opposition à un contexte de justification – il demeure néanmoins possible d'expliquer et d'analyser l'apparition du rapport en y faisant figurer des raisons et des motifs qui permettent d'interpréter de manière sensée l'enchaînement des événements.

Les souvenirs de l'apparition et de la longévité de la relation Bense/de Campos qui ont été évoqués par Elisabeth Walther lors de la conférence prononcée au Wilhelmspalais constituent une véritable voie royale d'accès aux événements et aux gens qui ont contribué à la rencontre de ces deux grands esprits. La narration de Walther revêt une grande valeur testimoniale car la veuve de Bense fut un témoin direct des principaux événements qui ont marqué les différents moments du rapport entre son feu époux et Haroldo de Campos. À certains moments, elle joua même un rôle actif important dans la perpétuation des liens de cette amitié.

Dans le présent chapitre, les éléments charnières qui caractérisent cette relation sont passés en revue et commentés. À l'occasion, nous avons complété la narration de Walther-Bense par des éléments qui expliquent le contexte culturel de l'époque ou qui apportent des éclaircissements essentiels sur des points théoriques particuliers.

2.1 Linéaments d'une relation en devenir

L'allocution d'Elisabeth Walther-Bense, au *Wilhelmspalais*⁴⁵ de Stuttgart, s'ouvre sur la mention que jeudi le 7 juillet 1959, Max Bense eut la surprise d'être le destinataire d'un petit billet rédigé en français que lui avait fait parvenir un dénommé Haroldo de Campos. Ce dernier prétendait connaître Eugen Gomringer (1925–) et être lui-même lié au mouvement de la poésie concrète au Brésil. Il y était également fait mention que l'expéditeur de la note exprimait le vif désir de rencontrer Max Bense en personne car il nourrissait l'intention de lui présenter des travaux du groupe de poètes brésiliens dont il soutenait être le porte-parole. Une demande de rencontre formelle avec le destinataire du message complétait la missive. Puis, après la signature de l'expéditeur, un post-scriptum insistait sur le fait que la théorie de Bense – sa nouvelle théorie de l'esthétique de l'information – avait déjà conquis de nombreux adeptes au Brésil, dont plus particulièrement les concrétistes de São Paulo.

La mention de la date d'envoi de la lettre d'Haroldo de Campos est significative : le 7 juillet 1959. La décennie des années 1950 allait bientôt s'achever et déjà d'irréconciliables différends théoriques avait scindé le group des concrétistes en deux factions distinctes : soit, d'une part, les concrétistes de São Paulo, formant la faction orthodoxe issue du Groupe *Noigrandes* constitué en 1952 par les frères de Campos et Décio Pignatari et, d'autre part, les concrétistes de Rio de Janeiro, « dirigés » par le poète Ferreira Gullar et autour duquel s'étaient regroupés d'importantes figures de l'avant-garde artistique brésilienne telles, entre autres, Lygia Clark (1920-1988) et Lygia Pape (1927-2004).

À peine quelques mois avant le périple d'Haroldo de Campos en Europe – et, plus particulièrement, en Allemagne –, les néoconcrétistes de Gullar avaient publié le 23 mars 1959 un manifeste dans lequel ils exposaient leurs griefs à l'endroit du concrétisme de São Paulo. Nous jugeons qu'il est important de signaler que le *Manifesto Neoconcreto* fut publié dans le

⁴⁵ Construit en 1840 par l'architecte italien Giovanni Salucci (1783-1845), le *Wilhelmspalais* est situé sur la *Charlottenplatz*, à Stuttgart. Le palais fut autrefois la résidence de Wilhelm II von Württemberg (1841-1921). Le palais a connu plusieurs vocations, mais après la Seconde Guerre mondiale, il était pratiquement en ruine. Il fut entièrement rénové au début des années soixante par l'architecte Wilhelm Tiedje et à partir de 1965, jusqu'en 2011, ce fut l'emplacement de la Bibliothèque municipale de Stuttgart (*Stadtbibliothek Stuttgart*). Cette dernière est maintenant située sur la *Mailänder Platz*. La nouvelle vocation du Wilhelmspalais sera d'héberger, à partir du printemps 2016, le Musée municipal de Stuttgart (*Stadtmuseum Stuttgart*). Par conséquent, en 1994, Walther-Bense présenta son allocution dans un auditorium de la bibliothèque municipale dont la fonction était la tenue de conférences ou de spectacles.

quotidien qui servit de plate-forme de diffusion au mouvement concrétiste affilié aux frères de Campos et Pignatari, soit le SDJB du *Jornal do Brasil* (Gullar, Bastos, Jardim, 1959).⁴⁶ C'est donc au moment même où sévissait cette période de turbulence qu'Haroldo de Campos se rendit en Allemagne afin de solliciter une rencontre avec le pontife de l'esthétique de l'information : Max Bense.

Le philosophe allemand, vraisemblablement soucieux de ne pas s'aliéner une tranche importante d'artistes et de théoriciens brésiliens opta pour le respect d'une neutralité stricte dans le débat qui opposa les concrétistes orthodoxes aux néoconcrétistes. Un document publié dans le *Jornal do Brasil* fournissait un motif qui validait la décision de Bense ; l'exclusion péremptoire du groupe des néoconcrétistes aurait eut l'effet néfaste de produire une image tronquée, incomplète, parcellaire – et, partant, foncièrement imparfaite – du concrétisme brésilien dans son ensemble (Gullar, 1959). Pour éviter cette conséquence fâcheuse, Bense invita les concrétistes de même que les néoconcrétistes à participer à une exposition qu'il organisa en Allemagne, en novembre 1959, sur le concrétisme brésilien (Bense, 1960e). L'attitude de neutralité exprimée par Bense fut sans équivoque car il invita indistinctement concrétistes et néoconcrétistes. Il somma un de ses collaborateurs, nommément Gerald Eberlein⁴⁷ (1930-2010), de servir d'intermédiaire entre lui et Ferreira Gullar dans l'envoi d'une lettre qu'il avait dictée à Eberlein. La traduction de cette lettre est reproduite dans la livraison du *Jornal do Brasil* du samedi 14 novembre 1959, soit environ quatre mois après la rencontre initiale entre Bense et Haroldo de Campos. Bien qu'à partir de juillet 1959 Bense et Haroldo de Campos se lièrent d'amitié – un sentiment qui perdura jusqu'au décès de Bense, en 1990 –, le philosophe stuttgartois fit connaître à Gullar son désir de le voir participer à l'importante exposition sur la poésie et l'art concret brésilien :

⁴⁶ Mentionnons également que le *Manifesto Neoconcreto* servit d'allocution d'introduction lors de l'ouverture de la 1^{re} *Exposição de Arte Neoconcreta* qui se tint au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro (*MAM/RJ*) à partir du 22 mars 1959, soit la veille de la parution du manifeste dans le *Jornal do Brasil*. (Filho, 2009). Sur l'histoire du mouvement néoconcrétiste voir (Gullar, 2007).

⁴⁷ Eberlein était un sociologue. En collaboration avec Hermann Vetter, Gerald Eberlein publia dans la revue de Max Bense, *Augenblick*, un article intitulé *Philosophie in freiwilliger Quarantäne* [Philosophie en quarantaine volontaire], (Eberlein et Vetter, 1958-59). Il écrivit également un texte sur l'esthétique de l'information : *Ansätze zu einer allgemeinen Zeichen- und Kommunikationstheorie bei Francis Bacon*.

Há alguns meses, estêve aqui, em Stuttgart, o Sr. Haroldo de Campos, que nos visitou. Falou-nos longamente do grupo de S. Paulo, mas não disse palavra a respeito de sua cisão.... Acreditamos, não bastante, que será bom representar as tendências diferentes, que dá sempre uma imagem mais completa da realidade artística de um movimento ou de uma idéia.
É por essa razão que gostaríamos muito se fôsse possível a participação, de alguma maneira, do grupo carioca. (Gullar, 1959, 22).

Nous avons reçu à Stuttgart, il y a quelques mois, la visite d'Haroldo de Campos. Il nous a longuement parlé du groupe de São Paulo mais il n'a nullement mentionné la rupture... Nous croyons, néanmoins, qu'il serait bon de représenter les différentes tendances car cela contribue à produire invariablement une image plus complète de la réalité artistique d'un mouvement ou d'une idée.
C'est expressément pour cette raison que, dans la mesure du possible, nous aimerions compter sur la participation du groupe carioca.

Revenons maintenant au rapport entre Max Bense et Haroldo de Campos. Commençons par exposer les faits, les éléments connus, afin de capter une image la plus conforme à la réalité. On sait qu'Haroldo de Campos a cité directement le nom de Max Bense, pour la première fois en 1959, dans un article intitulé *A nova estética de Max Bense* [*La nouvelle esthétique de Max Bense*]. L'article en question se partage en deux parties. La première, légèrement plus courte, se nomme *Crítica e Obra de Invenção* [*Critique et Œuvre inventive*] et elle est parue dans l'édition du samedi 21 mars 1959, dans le supplément littéraire du *O Estado de S. Paulo*, à la page 42. Le 4 avril 1959, également un samedi et toujours dans le supplément littéraire du même journal, paraît la suite de l'article, à la page 37. Le titre principal demeure le même, soit *A nova estética de Max Bense*, mais le sous-titre était le suivant : *A Categoria da Criação* [*La catégorie de la création*].

Notons que l'assemblage des deux parties en un seul article intitulé *A Nova Estética de Max Bense* constitue l'essai inaugural de son premier recueil de textes critiques et théoriques, soit *Metas & Outras Metas*, dans lequel sont colligés différents textes sur la traduction et la littérature brésilienne (Haroldo de Campos, 1967, 17-29). Notre traduction de cet essai d'Haroldo de Campos consacré à Max Bense se trouve en annexe. Il importe de préciser qu'il existe de légères différences entre la version imprimée dans les journaux en 1959 et celle de

1967, insérée dans MOM⁴⁸. Nous avons indiqué et commenté dans notre traduction les écarts occasionnels entre les deux versions.

La date de parution des deux articles originaux, respectivement le 21 mars 1959 et le 4 avril 1959, nous permet de constater qu'à peine trois mois s'étaient écoulés entre les deux sections imprimées dans le quotidien brésilien et la réception du billet par Max Bense, le 7 juillet. Cependant, à partir des informations disponibles, il est toutefois impossible de statuer avec précision à quand remonte la découverte des travaux de Max Bense par Haroldo de Campos. Nous ne savons pas davantage comment Haroldo de Campos fit la découverte de la philosophie de Max Bense.

Toutefois, en vertu de certains éléments contenus dans les deux articles, on peut conjecturer qu'à cette époque, la connaissance qu'avait Haroldo de Campos de l'ensemble de l'œuvre de Max Bense était probablement très fragmentaire. Notre argument repose principalement sur les éléments suivants : dans la seconde partie de l'article – c'est-à-dire la parution du 4 avril 1959 – Haroldo de Campos qualifie un des livres du philosophe allemand d'une façon assez surprenante. En effet, de *Rationalismus und Sensibilität*⁴⁹ [*Rationalité et sensibilité*] (Bense, 1956b), le traducteur et critique littéraire brésilien dit qu'il s'agit de l'un des premiers livres de Bense : « Um dos livros iniciais de Bense, *Rationalismus und Sensibilität* (1956) ... » [Un des premiers livres de Bense, *Rationalismus und Sensibilität* (1956) ...] (Haroldo de Campos, 1967, 22).

⁴⁸ À partir de maintenant, *Metas & outras metas* (Haroldo de Campos, 1967) sera désigné par l'acronyme MOM.

⁴⁹ Désigné à partir de maintenant par l'acronyme *RuS*.

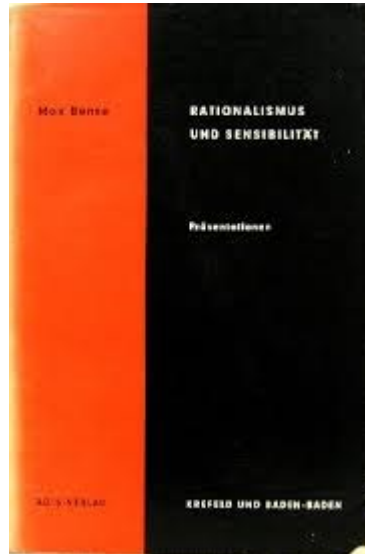


Figure 4
Max Bense: *Rationalismus und Sensibilität* (1956)

Cette remarque est tout à fait étonnante si on considère que Bense a commencé à publier des livres dès les années 1930, soit vingt-six ans auparavant. Alors, que voulait véritablement dire Haroldo de Campos ? Soutenait-il que cet essai de Max Bense compte, de manière absolue, parmi les premiers livres de celui-ci ? Si c'est le cas, alors il étalait ouvertement sa méconnaissance de l'ensemble de l'œuvre du philosophe allemand.⁵⁰ En vertu du principe de charité, ne serait-il pas possible de croire que l'assertion du théoricien brésilien portait plutôt sur le fait que *RuS* figurait de manière plus spécifique parmi les premiers volumes qui traitaient de la nouvelle esthétique bensiennne, c'est-à-dire l'esthétique de l'information ? Si c'est le cas, alors le critique brésilien avait parfaitement raison de soutenir que *RuS* comptait parmi les premiers textes de Bense sur l'esthétique de l'information, car c'est précisément à partir de 1954 que Bense fit paraître ses premiers travaux sur ce sujet (Bense, 1954).

Cependant, comme il est impossible de savoir ce qu'a véritablement voulu dire Haroldo de Campos lorsqu'il a énoncé cette proposition, l'ambiguïté qui caractérise son assertion persiste. Ainsi, nous pouvons immédiatement reconnaître que la formulation de son

⁵⁰ De fait, *RuS* était le trente-et-unième volume de Bense et non le premier comme le laissa entendre Haroldo de Campos.

énoncé est gauche et qu'elle porte à confusion et que, selon nous, cela est suffisant pour faire naître un doute quant à la maîtrise qu'avait Haroldo de Campos, à cette époque, de l'ensemble de l'œuvre de Max Bense. Cependant nous pouvons quand même affirmer avec certitude que dès 1959 – ou même légèrement auparavant si on tient compte du temps requis pour la rédaction des deux articles de mars et d'avril 1959 – Haroldo de Campos démontra une bonne connaissance des travaux de Bense qui traitaient de la théorie de l'esthétique de l'information. La question initiale demeure cependant irrésolue : connaissait-il les travaux de Max Bense rédigés avant 1956 ? Vint-cinq ans plus tard, dans l'introduction qu'il rédigea pour la traduction portugaise de la *Kleine Ästhetik* (1971), Haroldo de Campos paraît rectifier son tir car il prit la peine de préciser dans une note de bas de page que « de nombreux articles antérieurs à 1954...sont d'intérêts pour l'établissement de son esthétique » [*numerosos títulos anteriores a 1954...têm interesse para a constituição de sua estética*] (Haroldo de Campos, 1971, 12).

La lecture du petit billet qu'Haroldo de Campos fit parvenir à Max Bense recelait un autre élément qui mérite d'être commenté. En effet, dans la courte missive, le jeune brésilien affirmait être « un ami d'Eugen Gomringer ». Dans quelle mesure Haroldo était-il véritablement l'ami de Gomringer ? Connaissait-il uniquement Gomringer par l'entremise de Pignatari qui, comme nous allons le voir plus bas, rencontra Gomringer à Ulm (de même que Bense qui y enseigna également) alors qu'il effectuait un voyage en Europe ? Serait-ce une forme d'amitié que nous pourrions qualifier de « transitive » : « Si moi, Haroldo de Campos, je suis l'ami de Décio Pignatari et que Décio est l'ami d'Eugen, ne suis-je pas moi aussi – par l'opération de la transitivité – l'ami d'Eugen ? ». L'adage populaire selon lequel « Les amis de mes amis sont mes amis » peut-il supporter une telle inférence ? De fait, en quoi consistait cette prétendue amitié entre Haroldo de Campos et Eugen Gomringer ? Cette amitié se limitait-elle uniquement à un échange épistolaire ? Comment se caractérisait véritablement l'amitié entre Haroldo de Campos et Eugen Gomringer ? Voilà un ensemble de questions qui demeurent malheureusement ouvertes. Il est d'autant plus difficile de répondre à ces questions que, dans l'ensemble, Haroldo de Campos n'a laissé aucune trace **dans ses œuvres publiées** de la manifestation d'une amitié concrète avec Gomringer (sauf peut-être dans la volumineuse correspondance épistolaire qu'il a échangée avec Pignatari) contrairement aux nombreuses

manifestations d'amitié qu'il a témoignées, entre autres, à Roman Jakobson et surtout à Max Bense.⁵¹

Nous jugeons qu'il importe de faire une distinction stricte entre « amitié » et « influence ». On peut soutenir, sans la moindre gêne, que Gomringer a vraisemblablement joué un rôle dans l'évolution théorique du concrétisme brésilien. Dès 1956, soit juste après le retour de Décio Pignatari au Brésil, Haroldo de Campos reconnaît dans de nombreux textes l'importance de l'apport de Gomringer dans la consolidation des thèses du Groupe *Noigrandes* et plus tard du concrétisme pauliste. Toutefois, est-ce suffisant pour soutenir qu'un lien d'amitié unissait les deux hommes ? Nous croyons que non. La méprise entre amitié et influence est commune. Kant avait certes reconnu dans la *Critique de la Raison Pure* l'influence de David Hume quand il attribuait à ce dernier la vertu de l'avoir réveillé de son « sommeil dogmatique » [*dogmatischen Schlummer*] ; cela n'est aucunement suffisant pour soutenir que Hume et Kant furent des amis. Il est fort probable que la relation entre Haroldo de Campos et Gomringer fut du même ordre : il y eut, tout au plus, une influence de Gomringer sur Haroldo de Campos et probablement un respect mutuel entre les deux. Toutefois, on ne saurait soutenir l'émergence d'une relation amicale entre eux. C'est pour cette raison que nous avons sursauté lorsque nous avons lu dans un recueil de traductions de textes allemands d'Haroldo de Campos l'énoncé suivant : « Haroldo de Campos verbanden kreative Freundschaften mit dem deutschsprachigen Lyriker Eugen Gomringer und mit dem Stuttgarter Philosophen und Wissenschaftstheoretiker Max Bense... [Haroldo de Campos a entretenu une amitié fructueuse avec le poète allemand Eugen Gomringer et le philosophe et épistémologue

⁵¹ Il faut se rappeler qu'Haroldo de Campos et Roman Jakobson ont entretenu une liaison amicale assidue à l'instar de celle qu'il eut avec Max Bense. Haroldo de Campos, en 1970, soit une année avant la parution de la traduction portugaise de la *Kleine Ästhetik* de Max Bense, édita – également chez la maison d'édition pauliste *Perspectiva* – un recueil de textes de Roman Jakobson en traduction portugaise (Jakobson, 1970 ; 2004²). Le recueil de Jakobson est accompagné d'une série d'essais sur Roman Jakobson signés de la main de J. Mattoso Câmara Jr ; Boris Schnaiderman et Haroldo de Campos. Haroldo de Campos y publia même deux essais, soit « O Poeta da Lingüística » et « Notas à margem de uma Análise de Pessoa ». Le premier des essais d'Haroldo de Campos sur Jakobson fut publié dans le quotidien de Rio de Janeiro *O Correio da Manhã*, le 1^{er} août 1968, tandis que le second essai repose sur une lettre envoyée par Jakobson à Haroldo de Campos en ce qui concerne un essai sur Fernando Pessoa qu'il soumit au recueil en question : « Os oxímoros dialécticos de Fernando Pessoa ». La traduction vers le portugais fut l'œuvre d'Haroldo de Campos (il fut assisté de Francisco Achcar, professeur de littérature latine à l'UNICAMP). Le recueil de Jakobson contient également la traduction d'une autre lettre qu'il fit parvenir à Haroldo de Campos : *Carta à Haroldo de Campos sobre a textura poética de Martin Codax* (Jakobson, 1970, 2004², p. 119-126). Observons également qu'il existe une traduction allemande de la réponse d'Haroldo de Campos à la lettre de Jakobson : *Randbemerkungen zu einer Pessoa-Analyse*. C'est Jörg Dünne qui se chargea de la traduction vers l'allemand Voir (Jakobson, 2007, p. 669-686).

stuttgartois Max Bense... (Haroldo de Campos, 2013). Mettre sur le même pied Max Bense et Eugen Gomringer nous paraît téméraire. À notre connaissance et au risque de nous répéter, il n'existe aucune confirmation – du moins dans les sources publiées – de l'existence d'un tel lien amical entre Gomringer et Haroldo de Campos (*Folha de S. Paulo*, 1996). Il faut rappeler que malgré le respect qu'Haroldo de Campos vouait à Gomringer, les concrétistes brésiliens étaient quand même assez critiques en ce qui concerne la portée de son approche poétologique. Comme le confia Haroldo de Campos, « la poésie de Gomringer est très intéressante bien que limitée » [*The Gomringer poetry is very interesting, but very limited*] (Haroldo de Campos, 2005, 145).

Dans un entretien qu'il eut avec Monika Bugs de l'*Institut für Aktuelle Kunst*, à Saarland, Eugen Gomringer soutint qu'il n'eut pas eu beaucoup d'amis. Il mentionna toutefois les noms de Heinz Gappmayr (1925-2010) et d'Otto Herbert Hajek (1927-2005). L'élément commun entre Gappmayr et Hajek est qu'ils étaient tous deux des artistes concrets. Gomringer observa d'ailleurs que la majorité de ses amis furent des artistes et non pas des poètes (Enzweiler, 2003, 12).

Pour revenir à l'assertion d'Haroldo de Campos à l'effet que *RuS* serait l'un des premiers textes de Bense, il faut savoir qu'entre 1954 et 1959 le stuttgartois publia quatre livres qui traitaient directement de l'esthétique de l'information (Bense, 1954 ; 1956a ; 1956b ; 1958). Outre *RuS* (Bense, 1956b), les ouvrages mentionnés ci-dessus désignent les trois premiers tomes d'*Aesthetica* – le quatrième, *Aesthetica : allgemeine Texttheorie und Textästhetik. Programmierung des Schönen* ne vit le jour qu'en 1960⁵² – ; il fallut attendre en 1965 pour que les quatre volumes soient regroupés en un seul ouvrage (Haroldo de Campos, 1965a).

Nous réitérons que seul l'examen de la correspondance épistolaire d'Haroldo de Campos et de son *Nachlass* nous permettra de trancher de manière définitive si le Brésilien avait une connaissance approfondie des autres textes de Max Bense, notamment ceux qui portent sur la littérature dans la civilisation à l'ère de la technique, la philosophie de la technique, l'existentialisme et la technique, la différence entre la poésie et la prose, la théorie de la littérature de Kafka, le monde des affiches (*Plakatenwelt*), etc. Pour l'instant, nos

⁵² Dans la version de 1967, Haroldo de Campos tient compte du quatrième volume dans son analyse.

recherches nous justifient de croire qu'Haroldo de Campos traita, dans ses publications de l'âge d'or du concrétisme, uniquement des œuvres de Bense qui concernaient l'esthétique de l'information.

2.2 Le rôle de Décio Pignatari

Il est fort possible de croire que le nom de Max Bense soit parvenu aux oreilles d'Haroldo de Campos par l'entremise de Décio Pignatari, avec qui il entretenait une correspondance soutenue quand ce dernier étudiait en Europe de 1954 à 1956⁵³. Attiré par le design industriel, Pignatari décida d'aller parfaire ses connaissances sur le Vieux Continent⁵⁴. Accompagné de son épouse Lila et pourvu d'une allocation mensuelle octroyée par le Ministère de la culture (Pignatari, 1995), Pignatari amorça tout d'abord son périple à Paris, où il y demeura une année entière, puis il se rendit à Munich, où il séjourna six mois,⁵⁵ avant de finalement rencontrer Eugen Gomringer à Ulm. À Paris, il croisa entre autres John Cage (1912-1992),⁵⁶ Edgard Varèse (Pignatari assista à la première pour le moins houleuse de *Déserts*) (Pignatari 1995]), (Réunion des musées nationaux, 1993) et Hermann Scherchen (1891-1966). Il en profita également pour visiter Pierre Boulez (1925-2016), un

⁵³ Avant son décès, en 2012, Pignatari travaillait à l'édition de sa correspondance avec les concrétistes du Brésil. On estime qu'il aurait envoyé à Haroldo de Campos environ 2,000 lettres dactylographiées (qui en moyenne faisaient de 12 à 15 pages chacune). C'est Maria Eugenia Boaventura qui est responsable de l'édition des échanges épistolaires de Pignatari (*Folha de São Paulo*, 2007, 2). À notre connaissance, le volume (dont la parution est prévue dans les Presses de l'Université UNICAMP) n'est pas encore sorti (recherche effectuée le 20 juillet 2015). Selon les derniers renseignements obtenus, il appert que Dante Pignatari, un des fils de Décio, serait responsable de l'édition de ces lettres. L'étape du catalogage des œuvres ne serait pas encore complétée.

⁵⁴ Parmi le « triumvirat » d'origine du groupe *Noigrandes* (Haroldo et Augusto de Campos, Décio Pignatari), Pignatari est le seul qui, sur une longue période, a véritablement embrassé une carrière de professeur. Il a, entre autres, enseigné pendant une décennie la théorie de l'information, soit entre 1964 et 1975, à l'*Escola Superior de Desenho Industrial* (ESDI) de Rio de Janeiro. Outre l'enseignement de la sémiotique et de la théorie de la communication à São Paulo, PUC-São Paulo, de 1972 à 1986, et au département d'architecture et d'urbanisme de la PUC (São Paulo), il a terminé sa carrière de professeur à Curitiba (Paraná) où il professa également une dizaine d'années. À sa retraite, il retourna vivre à São Paulo. Atteint d'Alzheimer, il s'éteignit le 2 décembre 2012 à la suite des complications d'une pneumonie. Il est enterré au cimetière de Morumbi, à São Paulo.

⁵⁵ C'est d'ailleurs lors de son séjour à Munich que Pignatari fit parvenir à Augusto de Campos son poème intitulé « O movimento ». La date d'envoi était le 23 novembre 1955 (Augusto de Campos, 2013, s. p).

⁵⁶ Emanuel Pimenta (né en 1957), musicien, architecte et artiste multimédia, a été formé par Koellreutter et Décio Pignatari. Par la suite, il travailla avec John Cage (Pimenta, 1985 ; 2012).

compositeur/auteur et intellectuel significatif pour les concrétistes brésiliens et tout particulièrement pour Haroldo de Campos⁵⁷ (Ferreira, 2007, 2), avec qui il avait fait connaissance plus tôt la même année, alors que le compositeur français était en tournée au Brésil, accompagné de l'acteur et metteur en scène Jean-Louis Barrault (1910-1994) et de son épouse, l'actrice Madeleine Renaud (1900-1990).

Entre le 23 avril et la fin du mois d'août 1954, la compagnie théâtrale dirigée par Jean-Louis Barrault entreprit une tournée en Amérique latine, notamment au Brésil, en Argentine⁵⁸ en Uruguay et au Chili. On y présenta les pièces suivantes : *Le Misanthrope* de Molière, *Edipe* d'André Gide, *La Cerisaie* de Tchekhov, *Le livre de Christophe Colomb* et *Partage de Midi* de Paul Claudel, *La répétition ou L'Amour puni* de Jean Anouilh, *Le Cocu Magnifique* de Fernand Crommelynck et *Pour Lucrèce* de Jean Giraudoux. Barrault présenta également lors de sa tournée théâtrale des enregistrements de musique contemporaine qu'il avait captés au Théâtre Marigny. Il est important de noter que Pierre Boulez était le directeur musical de la troupe Renaud-Barrault et qu'il profita de la tournée de la troupe pour présenter en parallèle des conférences sur la nouvelle musique (Steinegger, 2012).

En effet, lors de son passage à São Paulo, en juin 1954, le musicien français prononça deux conférences à l'*Escola Livre de Música*, inaugurée deux années auparavant par Theodor Heuberger (Merklinger, 2013, 82). Cette institution, patronnée par Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) – égérie des concrétistes, réputé professeur et musicologue allemand qui auparavant avait fait ses preuves au *Conservatorio de Música de Rio de Janeiro* et qui comptait parmi ses amis personnels Heitor Villa-Lobos et Mário de Andrade –, devint rapidement un cénacle où se tenait un intensif brassage d'idées (Vinhóles, 2011). Sous

⁵⁷ Les concrétistes brésiliens ont toujours eu de bons mots pour des musiciens tels Schönberg, Webern et Pierre Boulez. Dans un de ses premiers articles où Haroldo de Campos affiche son intérêt pour la poésie d'avant-garde allemande, il s'empresse de mentionner les conceptions théoriques de Boulez qui lui plaisaient. En outre, dans un texte dédié à Kurt Schwitters, Haroldo de Campos écrit : « Recentemente, Pierre Boulez, provindo da severa disciplina serial de Webern, convicto de que "a uma nova morfologia, corresponde uma sintaxe, uma retorica e uma sensibilidade novas", introduz uma consciência rigorosamente organizadora na manipulação desse material inusitado oferecido pela música concreta. » [Récemment, Pierre Boulez, issu de l'austère discipline sérielle de Webern, convaincu qu'à « une nouvelle morphologie, correspond une syntaxe, une rhétorique et une sensibilité inédites, a introduit une conscience résolument organisatrice dans la manipulation de ce matériel inusité offert par la musique concrète. » (Haroldo de Campos, 1956, 27). Observons également qu'Augusto de Campos s'est intéressé à l'œuvre de Boulez dont il traduisit, entre autres, un texte dans lequel le compositeur français rendait hommage à Webern (Augusto de Campos, 1957a, ; 1957b, 27). Voir également (Augusto de Campos, 1998).

⁵⁸ Sur la présence de Boulez en Argentine lors de cette tournée, voir (Richter-Ibáñez, 2014). Pour de plus amples informations sur la tournée sud-américaine de 1954 de la troupe de Barrault voir (Bertin, 1954).

l'impulsion de Koellreutter, les classes et les ateliers de musique étaient des lieux de discussions ouvertes où les étudiants étaient appelés à dialoguer, entre autres, avec des philosophes, des cinéastes, des chorégraphes, des plasticiens et des poètes concrets. C'est donc en raison du fait que l'*Escola Livre de Música* était un lieu propice à la réflexion et aux échanges intellectuels dynamiques que Pierre Boulez y présenta sa première conférence à São Paulo.

Outre les poètes concrets du groupe *Noigrandes*, les conférences de Boulez stimulèrent de jeunes musiciens brésiliens à approfondir leur connaissance de ce qu'il était alors convenu d'appeler la « nouvelle musique ». Parmi ceux qui prêtèrent une oreille attentive aux discours de Pierre Boulez nous pouvons mentionner, entre autres, Rogério Duprat (1932-2006)⁵⁹, Willy Corrêa de Oliveira (1938-)⁶⁰, Gilberto Mendes (1922-)⁶¹, Damiano Cozzella (1930-)⁶², Júlio Medaglia⁶³ et Luís Carlos Vinholes (1930-)⁶⁴ qui se regroupèrent autour d'un mouvement artistique d'avant-garde dénommé *Nova Música*. Ce qui caractérisait les compositeurs que nous venons de nommer c'est l'étroite collaboration qu'ils entretenirent avec les membres fondateurs du groupe *Noigrandes*.

On suppose que c'est vraisemblablement pour ne pas trop effaroucher son auditoire avec des théories absconses que Boulez axa son premier exposé sur un thème aisément accessible au grand public ; par conséquent, il opta pour un sujet à consonance historique, soit : « Les antécédents de la musique contemporaine ». Des extraits de pièces de Bach, Webern et Stravinsky furent utilisés comme exemples sonores pour illustrer son propos. Après une journée de repos, Boulez présenta sa seconde allocution à São Paulo, le jeudi 3 juin 1954. Agrémentée d'extraits musicaux de Karlheinz Stockhausen, Michel Fano, Michel Philippot,

⁵⁹ Mentionnons que Duprat mit en musique certains poèmes des concrétistes de São Paulo. Nous pensons en particulier au poème de Décio Pignatari intitulé *Organismo* (1960) qui fut orchestré par Duprat en 1961 (Gaúna, 2003).

⁶⁰ Willy Corrêa de Oliveira a mis en musique le poème *Movimento* de Décio Pignatari (Pignatari, 1971, 2004³, 21). Mentionnons également la collaboration entre Pignatari et Corrêa de Oliveira en ce qui concerne la partition *Life : madrigal* (Texte de Pignatari et musique de Corrêa de Oliveira).

⁶¹ On lui doit notamment la mise en musique, en 1963, du célèbre poème d'Haroldo de Campos *Nasce morre* (Bezerra, 2000).

⁶² Un spécialiste américain de la poésie concrète brésilienne, Charles A. Perrone, a noté l'étroite collaboration entre les poètes concrets tels Décio Pignatari et Augusto de Campos et, d'autre part, le compositeur Damiano Cozzella. « Augusto and Décio, with musician Damiano Cozzella, struggled to produce « oralizations » of proto-concrete texts (*poetamenos*) » (Perrone, 2009, 73).

⁶³ Décio Pignatari signe la préface de la première édition du livre de Júlio Medaglia (Medaglia, 1988, 2003²).

⁶⁴ Il fut, entre autres, le secrétaire de Koellreutter et le père de la musique aléatoire au Brésil.

Olivier Messiaen et de ses propres compositions, l'allocution du compositeur français porta sur « Les aspects récents de la sensibilité musicale » (*Conferencias de Pierre Boulez*, 1954, 9).

L'année pendant laquelle Pignatari séjourna à Paris fut certes très fructueuse mais son intérêt croissant pour le design industriel et les théories de la communication fit en sorte qu'il lorgna vers l'Allemagne dans le dessein de parfaire ses connaissances. Avant son départ, Pignatari avait déjà prévu visiter certains individus à la fine pointe de leurs domaines respectifs (design industriel, cybernétique, théorie de l'information, théorie de la communication, poésie concrète, artistes peintres, plasticiens, philosophes et musiciens). Par conséquent, un passage par Ulm s'imposait car la *HfG*, bien que récemment inaugurée, s'était rapidement distinguée par la qualité de son enseignement et était rapidement devenue un centre intellectuel incontournable où il pouvait espérer rencontrer des compatriotes brésiliens tels Almir Mavignier,⁶⁵ et la sculptrice Mary Vieira qui vivait également en Europe depuis 1951. Mais le principal motif de son passage par Ulm était son désir de s'entretenir avec Max Bill. Sa rencontre avec ce grand artiste suisse et le premier recteur de la HfG lui permit de faire la connaissance d'Eugen Gomringer qui était à l'époque le secrétaire de Max Bill. La rencontre avec Eugen Gomringer allait changer pour toujours la vie de Décio Pignatari et également celle de ses collaborateurs au sein du groupe *Noigrandes*. C'est par l'entremise de Gomringer que Pignatari rencontra également Max Bense lors de son passage à Ulm.

⁶⁵ Mavignier, avant de partir définitivement pour l'Allemagne en 1953, avait exposé ses toiles au *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (MAM-SP), un événement qui n'avait pas échappé à Décio Pignatari et aux autres concrétistes paulistes.



Figure 5
Décio Pignatari en 1965

2.3 L’Influence de Bense sur Pignatari

En Europe, Pignatari fit la connaissance d’un grand nombre d’intellectuels, souvent de l’avant-garde, provenant de tous les secteurs des arts et des lettres. Le séjour d’étude de Pignatari sur le Vieux Continent fut très fructueux et il en fit bénéficier ses collègues concrétistes restés au Brésil en partageant les découvertes qu’il y avait faites. Par conséquent, nous pouvons affirmer que Décio Pignatari servit de courroie de transmission dans le transfert d’idées et de courants artistiques inédits au Brésil et qui étaient alors en vogue en Europe. Ce sont ces mêmes idées qu’il communiqua à Haroldo de Campos par l’entremise de sa volumineuse correspondance épistolaire et qui conduisirent, par l’entremise d’un travail

d'équipe où régnait une forte collégialité, à la création, quelques années plus tard, du mouvement de la poésie concrète de souche pauliste. L'écriture épistolaire était d'ailleurs un style répandu parmi les membres fondateurs du groupe *Noigrandes*. Il suffit de penser, par exemple, aux échanges qu'ils eurent avec Ezra Pound, dès 1953. À cela, il faut ajouter celle entretenue par Augusto de Campos, à partir d'octobre 1956, avec e. e. cummings ou encore entre Max Bense et Haroldo de Campos.

Outre sa rencontre avec Eugen Gomringer⁶⁶, parmi les découvertes intellectuelles faites sur le Vieux Continent, et plus particulièrement en Allemagne, il faut absolument mentionner la sémiotique de Charles Sanders Peirce et la cybernétique de Norbert Wiener. Après l'âge d'or de la poésie concrète au Brésil, Pignatari s'illustra principalement comme professeur d'université dans ces deux domaines. Il importe de souligner que ces deux courants de pensée – sémiotique et cybernétique – ont été tout particulièrement développés par Max Bense tant à la HfG qu'à la *THS*. Il est donc fort probable que l'intérêt de Pignatari pour ces deux disciplines – relativement inédites à l'époque en Europe et inconnues au Brésil – a fortement été influencé par Max Bense. Soulignons que cette influence fut directe car Décio Pignatari fit la connaissance de Max Bense qui y enseignait à titre de professeur invité.

L'allocation prononcée par Elisabeth Walther en 1994, nous sert ici de repère. Elle déclare que Max Bense avait été tout particulièrement ravi par la parution du premier recueil de poèmes d'Eugen Gomringer, *Konstellationen, Constellations, Constelaciones* (1953). Féroce d'écritures expérimentales, Bense visitait souvent Gomringer chez lui. C'est d'ailleurs lors d'une visite chez Gomringer, que Max Bense et son indéfectible assistante Elisabeth Walther firent la connaissance de Décio Pignatari. Les liens entre les principaux acteurs sont maintenant établis : Décio Pignatari eut un contact direct avec Gomringer et avec Max Bense lors de son passage à Ulm. Par conséquent, l'hypothèse selon laquelle ce serait par l'entremise de Pignatari qu'Haroldo de Campos eut vent de l'existence de Max Bense tend à se confirmer. D'ailleurs, Pignatari lui-même fut redevable toute sa vie du rôle qu'avait joué Max Bense dans sa formation intellectuelle lors de son périple européen. Il ne faut pas oublier que Max Bense a été parmi l'un des intellectuels allemands les plus en vue dans l'Allemagne de l'ère Adenauer.

⁶⁶ Les détails de la rencontre avec Gomringer sont exposés dans la prochaine section.

Vingt-ans plus tard, dans un article paru en 1974, Décio Pignatari ne tarit d'ailleurs pas d'éloges à l'endroit de Max Bense. Il écrit ceci:

Um dos maiores semioticistas atuais é o teórico alemão Max Bense, que propõe uma verdadeira semiótica abstrata, de teor matemático, aprofundando as diretrizes apontadas por Peirce e Morris. A semiótica tem sido utilizada para a análise de obra de artes de vanguarda apoiadas em certo rigor estrutural, mas também tem sido considerada “uma disciplina que pode e deve ocupar-se com a cultura em sua totalidade” (Umberto Eco). (Pignatari, 1974, 40)

Le théoricien allemand Max Bense est un des meilleurs sémioticiens actuels. Il a proposé une sémiotique abstraite effective, de structure mathématique, en approfondissant les lignes directrices exposées par Peirce et Morris. La sémiotique a été utilisée pour l'analyse d'œuvres d'art d'avant-garde reposant sur une certaine rigueur structurelle. Elle a également été perçue comme « une discipline qui peut et doit s'occuper de la culture dans son ensemble » (Umberto Eco).

Le rôle de Max Bense dans l'introduction et la diffusion de la sémiotique en Allemagne est reconnu et respecté pratiquement de tous. Il existe toutefois des exceptions. Ainsi, par exemple, dans une entrevue particulièrement intéressante accordée par Umberto Eco au quotidien *A Folha de São Paulo* à Milan, le dimanche 31 mars 1991, dans le cadre de l'exposition *Poesia concreta in Brasile*⁶⁷ – exposition qui s'est tenue du 21 mars au 21 juin 1991 – organisée par l'association culturelle *l'Archivio di Nuova Scrittura*⁶⁸, le sémiologue italien se laissa aller à une condamnation sans équivoque du rôle et de l'importance de Max Bense en tant que sémiologue. Lors de cette entrevue, à laquelle participaient également Haroldo et Augusto de Campos, Ugo Carrega (1935-2014) – un poète spécialiste de la poésie visuelle – et, finalement, le philosophe du langage Andrea Bonomi (1940-), Umberto Eco déclara que lorsqu'il visita le Brésil, sa plus grande surprise fut de constater l'ampleur de l'engouement pour la sémiologie chez les intellectuels brésiliens. Il dit:

⁶⁷ Exposition montée par les brésiliennes Lenora de Barros et Paula Mattoli. Des poèmes d'Augusto et Haroldo de Campos et de Décio Pignatari formaient les pièces maîtresses de cette exposition (Barros et Mattoli, 1991).

⁶⁸ *L'Archivio di Nuova Scrittura*, mieux connue par son acronyme *ANS*, est une association milanaise fondée par le collectionneur Paolo Della Grazia, en 1988, et constitue le principal centre de recherche sur la « verbovisualité » [*verbovisualità*] en Italie.

Uma outra surpresa que tive no Brasil foi descobrir o interesse que havia por Peirce. Me parecia que só os alemães se interessassem por Peirce – como o Max Bense, que não entendia nada e errava tudo. Encontrei no Brasil, naquela época, os poucos, senão os únicos, que estudavam Peirce. (Folha de São Paulo, 1991)

Une autre surprise que j'ai eue au Brésil fut de découvrir l'intérêt qu'il y avait pour Peirce. Il me semblait que seuls les Allemands s'étaient intéressés à Peirce – comme Max Bense qui n'avait rien compris et qui avait tout faux. J'ai rencontré au Brésil, à cette époque, les rarissimes, sinon les seuls, qui avaient étudiés Peirce.

Max Bense est également perçu par les historiens des sciences et ceux de l'histoire des idées comme celui qui a joué un rôle prépondérant dans l'introduction et l'enseignement de la cybernétique en Allemagne. Elisabeth Walther relate ces événements dans un article où elle explique comment Max Bense fut appelé à jouer ce rôle dans le développement de la cybernétique en Allemagne (Walther, 1999, s. p.).

En 1942, Bense travaillait à titre de mathématicien et de physicien dans le laboratoire du Docteur Hans Erich Hollmann où des recherches sur les hautes fréquences et les ultrasons étaient menées à la demande du Ministère de la défense. Lors de son bref passage à l'Université d'Iéna – 1946-1948 –, il fit état à ses étudiants de discussions prétendument « théoriques » qu'il avait eues avec le Docteur Hollmann et d'autres scientifiques du laboratoire au sujet de la possibilité de transmettre des sons et des images sur une grande distance. Les spéculations sur les applications des nouvelles technologies allèrent si loin que Max Bense évoqua en public qu'on avait imaginé la possibilité de téléporter un corps humain de l'Allemagne vers la Californie. Ces hypothèses « farfelues » éveillèrent toutefois chez Bense un intérêt marqué pour les théories de l'information et de la communication qui bourgeonnaient et se développaient rapidement à cette époque

C'est par l'entremise du Docteur Hollmann qui, à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, avait été « recruté » par les Américains afin qu'il rejoigne la Nasa (dont la fondation officielle date cependant de la fin de 1950) que Bense reçut par la poste la sixième édition du livre de Norbert Wiener *Cybernetics or control and communication in the animal*

and the machine.⁶⁹ La lecture du livre passionna Bense qui, dès lors, ne rata aucune occasion de compulser tout ce qui était publié sur la cybernétique et sur les sciences de l'information. Walther se souvient que Bense parcourut avidement tous les livres sur le sujet rédigé par les auteurs en vogue à la fin des années 1940 et au début des années 1950 ; des livres et des auteurs qui sont maintenant devenus des classiques de la théorie de l'information : Claude A. Shannon (1916-2001), Donald MacCrimmon McKay (1922-1987), Warren Weaver (1894-1978), Edward Colin Cherry (1914-1979), Gotthard Günther (1900-1984), sans oublier Heinz von Foerster (1911-2002).

À la fin de l'année 1949, Bense fit part au rédacteur en chef de la revue *Merkur*, Hans Paeschke (1911-1991), de son désir de publier un article sur ce domaine du savoir en pleine émergence. L'article projeté parut finalement en 1951 (Bense, 1951a).

Dans cet article, Bense se réjouissait du fait que la cybernétique était une discipline qui reposait sur des fondements assurés et qu'elle pouvait être analysée en vertu d'une conception qui en ferait une sorte de méta-technique des machines. Dans l'émergence de cette nouvelle science, Bense entrevoyait la percée de la technique dans des zones jusqu'alors interdites d'accès. Ce qui caractérisait principalement la conception bensienne de la cybernétique, c'était la perception que cette nouvelle branche du savoir permettait d'annuler la distinction – estimée artificielle par Bense – entre l'art, la science et la technique tout en permettant d'asseoir ces manifestations du génie humain sur une base conceptuelle unique (mathématique) et, par ricochet, en autorisant une analyse unifiée de celles-ci. En ce sens précis, les structures mathématiques autorisaient et facilitaient une lecture ou une interprétation (*Wiedergabe*) des structures physiques (objets, événements et processus matériels) et esthétiques sans toutefois confondre celles-ci qui, à un niveau ontologique et noétique, demeurent distinctes. En vertu de cette raison, Bense attribua une place importante à l'esthétique qui devint dans sa conception de la cybernétique et de la théorie de l'information le principe organisateur par excellence.

Elisabeth Walther résume ainsi la position de son mentor :

⁶⁹ La première édition datait de l'année précédente. La sixième édition date de 1949. Cela témoigne de l'intérêt pour ce livre à cette époque.

Die Ästhetik, wie Bense sie ins Spiel bringt, ist das Ordnungsprinzip par excellence. Die Ästhetik ist Ordnung, und Ordnung ist wiederum mit Mathematik beschreibbar. Also ist Ästhetik als Strukturierung der Welt sowohl für Technik als auch für Architektur, Literatur usw. wichtig, für alle, was überhaupt gestaltet wird. Wann immer wir etwas aus dem Chaos des Vorhandenen nehmen und neu zusammenfügen, brauchen wir eine ästhetische Grundlage. (Walther, 2004c, 72).

L'esthétique, telle que l'introduisit Bense, est le principe d'organisation par excellence. L'esthétique est un ordre et cet ordre est décrit à son tour par les mathématiques. Par conséquent, l'esthétique joue un rôle important dans la structuration du monde aussi bien pour la technique que pour l'architecture, la littérature, bref pour tout ce qui a été conçu. Chaque fois que nous créons et retirons quelque chose du chaos en lui donnant une existence, nous avons besoin de fondements esthétiques.

Outre son intérêt pour la cybernétique qui avait été attisée par les travaux de Norbert Wiener, Bense s'inspira également de certaines formulations de Francis Ponge afin de coupler son intérêt pour la cybernétique et la technique avec ceux qui relevaient davantage de la littérature et de la poétologie. Bense – de concert avec son assistante de recherche – perçut chez le poète français un terrain fertile où il put appliquer la validité de ses théories sur l'esthétique de l'information.

La parution d'un texte de Francis Ponge intitulé *Texte sur l'électricité* (Ponge, 1955, 1980) intrigua et séduisit au plus haut point Max Bense⁷⁰ en raison du fait qu'il y retrouva certains échos de l'approche poétique du poète qu'il affectionnait tant : Gottfried Benn. La poésie ne devait plus être réduite à la glorification d'un obscur génie créatif ou être le fruit d'une création irrationnelle mais elle devait plutôt être produite suite à un long et dur labeur de réflexion sur les mots. Ponge, à l'instar de Benn avant lui en Allemagne, cherchait à briser les conventions qui entravaient l'expression de la poésie. La réflexion de Ponge, dans ce petit texte qui lui avait été commandé par l'EDF (Électricité de France), visait à établir une analogie entre l'existence et la manifestation de l'électricité et un style d'écriture précis. Inspiré par une épistémologie que l'on pourrait facilement qualifier de post-bachelardienne, Ponge observa, – brièvement, sans vraiment laisser le temps à cette perception de se cristalliser – qu'il existe une influence de l'électricité sur ce qu'il appela « l'esthétique des quanta » et dans

⁷⁰ Notons qu'en 1950 Bense avait écrit un texte intitulé *Was ist Elektrizität ?* (Bense, 1950).

laquelle les liens logiques – causaux et tributaires d'un certain respect de la linéarité discursive – sont gommés afin de laisser place à une «... tabularité, et le passage d'une univocité de détermination à une plurivocité de déterminations. » (Gleize, 2004, 225)

L'électricité, en ce qui concerne sa perception et son influence directe sur la civilisation technique, fait triompher le règne du discontinu, à l'instar des sauts quantiques, qui évoquent une esthétique du fragment dans la foulée du Romantisme d'Iéna.

*Poésie et électricité s'accumulent dès lors et restent insoupçonnables jusqu'à l'éclair, voilà qui marche avec l'esthétique des **quanta**. Et bien sûr qu'aucun hymne ou discours dans le style soutenu n'est plus possible, quand triomphe, en physique le discontinu.* (Ponge, 1950, 1980,98-99)

Ce sont ces conceptions où s'entremêlaient science, art et technique qui incitèrent Bense à formuler une esthétique de l'information.

Bense a poursuivi tout le reste de sa vie son rôle de théoricien avide de connaître (et, dans la même foulée, de propager) les nouveaux développements tant en cybernétique qu'en théorie de l'information. Il importe de noter que, fortement stimulé par les théories de Peirce, Morris, mais également de Birkhoff, Bense s'ingénia à standardiser les formules mathématiques afin de fournir une interprétation systématique (un peu dans l'orbite d'une *mathesis universalis* leibnizienne) de l'interprétation des « signes » dans les arts traditionnels et dans ce qui allait devenir l'art digital. À ce propos, on doit mentionner qu'il a signé la préface de la traduction allemande de l'ouvrage de Louis Couffignal (1902-1966), *Les Machines à penser* (1952), une œuvre séminale dans la théorisation et modélisation de la cybernétique à ses tout premiers balbutiements. La traduction du livre de Couffignal fut réalisée en tandem par l'assistante de Max Bense, Elisabeth Walther, et Max Bense lui-même.⁷¹

Dans la préface qu'il signa, Bense souligna l'importance technologique et gnoséologique de l'introduction des « machines pensantes » dans la civilisation moderne :

⁷¹ La traduction en allemand de l'ouvrage de Couffignal eut un effet positif et stimulant sur le stuttgartois Felix von Cube (né en 1927), spécialiste de la didactique cybernétique (Cube, 1976 ; 1982) ; (Rosenstein et Kreutz, 1997, 92).

Nicht die Erfindung der Atombombe ist das entscheidende technische Ereignis unserer Epoche, sondern die Konstruktion der großen mathematischen Maschinen, die man vielleicht mit einiger Übertreibung, gelegentlich auch Denkmaschinen genannt hat (...) Tiefer als bisher ist damit die Technik in unser soziales und geistiges Leben eingebrochen. Wir können durchaus von einer neuen Stufe der Technischen Welt oder der technischen Zivilisation sprechen (Couffignal, 1955, 7).

L'événement technique décisif de notre époque n'est pas l'invention de la bombe atomique mais plutôt la construction des grandes machines mathématiques que l'on a occasionnellement appelées, non pas sans une certaine exagération, des machines pensantes (...) Plus intensément que jamais auparavant la technique a fait irruption dans notre vie sociale et spirituelle. Nous pouvons pleinement parler d'une nouvelle étape du monde de la technique ou de la civilisation de la technique.

En 1955, Bense réussit un tour de force en invitant Norbert Wiener à prononcer une conférence à la HTH (Kane, 2014, 111) (Cube, 1976 ; 1982). Cet événement eut un grand retentissement. Des étudiants de même que des professeurs de la faculté des sciences naturelles et des mathématiques s'entassèrent en grand nombre dans un amphithéâtre qui devint rapidement bondé.

Bense a également joué un rôle important dans la fondation du magazine d'Helmar Frank (1933-2013) *Grundlagenstudien aus Kybernetik und Geisteswissenschaft*. Des auteurs importants dans le domaine de la cybernétique ont contribué au succès de cette revue. Parmi ceux-ci nous pouvons nommer Max Bense, l'ingénieur français et pionnier des théories de l'information Abraham Moles (1920-1992) et le cybernéticien allemand Rul Gunzenhäuser (1933-).

Nous savons déjà – par l'entremise du témoignage d'Elisabeth Walther – que Max Bense et Décio Pignatari se rencontrèrent chez Eugen Gomringer, à Ulm (Guldin, 2015, 301). Nous venons d'exposer de quelle manière la rencontre avec Bense fut décisive pour Pignatari et, par ricochet, les autres concrétistes brésiliens. Indubitablement, c'est Max Bense qui initia Décio Pignatari à la cybernétique et à la sémiotique. Par conséquent, il ne faut guère s'étonner de voir dans un texte programmatique de Décio Pignatari, écrit et paru juste avant la création officielle du mouvement de la poésie concrète, un vibrant plaidoyer en faveur de la cybernétique.

Pignatari écrit:

*Uma das principais características do concretismo é o problema do movimento, estrutura dinâmica, mecânica qualitativa. E não se estranhe falar aqui em “mecânica”: já Norbert Wiener (**Cybernetics: The Human Use of Human Beings**) nos adverte do equívoco e do inútil saudosismo individualista de tratar pejorativamente tudo o que é mecânico. (Pignatari, 1956, 63-65)*

*Une des principales caractéristiques du concrétisme est le problème du mouvement, de la structure dynamique, de la mécanique qualitative. Ne soyez pas surpris si on parle ici de « mécanique ». Norbert Wiener (**Cybernetics : The Human Use of Human Beings**) nous a déjà mis en garde contre l’erreur et la nostalgie individualiste consistant à dénigrer tout ce qui est mécanique.*

Au cours des années 1950, Pignatari loua l’apport de Wiener dans au moins un autre texte (Pignatari 1957c). Haroldo de Campos fut également sensible aux possibilités qu’ouvraient la cybernétique car il mentionna au moins à deux reprises le nom de Wiener dans ses écrits, soit de manière plus précise, vers la toute fin de « l’âge d’or » de la poésie concrète (Haroldo de Campos, 1960a ; 1960b).

Edward King (1981-), un chargé de cours en études lusophones à l’Université de Bristol, a d’ailleurs bien identifié la dette théorique des concrétistes paulistes à l’endroit de la cybernétique. King écrit:

Leminski’s orientalism, I argue, draws out and makes explicit a paradox that is central to Haroldo’s orientalism as a mode of both asserting and reacting against the increasing mediation of subjectivity by communications technologies. The posthumanist tendency in concrete poetry is clear from the influence of concepts concerning information and communication in their manifestos of the 1950s that were drawn explicitly from Norbert Wiener’s cybernetics (King, 2015, s.p.)

Haroldo de Campos fut particulièrement influencé par l’arrimage de la théorie wienerienne de l’information à une théorie de la société telle que développée dans l’ouvrage de Wiener intitulé *The Human use of Human Beings : Cybernetics and Society* (Wiener, 1954). Sur cet aspect, Haroldo de Campos se distingue nettement de Max Bense. Bense

travaillait directement sur une modélisation des théories de l'information en œuvrant à la base même d'une théorie mathématique (à savoir, la construction d'une esthétique de l'information) alors qu'Haroldo de Campos était plutôt intéressé par les applications pratiques des théories de l'information.

On observe également une influence indéniable des théories de Norbert Wiener chez le poète carioca Wladimir Dias-Pino (1927-) qui fut un des premiers à se rallier au groupe des poètes concrets de São Paulo, en 1956. Toutefois, Dias-Pino poursuivit rapidement son propre cheminement intellectuel (poésie visuelle, poésie processus, etc.) et fit figure de cavalier seul dans le paysage esthétique brésilien. Dans un ouvrage rédigé en 1978, Dias-Pino releva l'importance de la théorie cybernétique de Norbert Wiener dans le développement de sa poétologie : « Face à la nouvelle réalité technique, cosmique, expérimentale et sociale, la pensée cybernétique de Norbert Wiener s'impose d'elle-même » [Diante da nova realidade técnica, cósmica, experimental e social, evidencia-se o pensamento cibernético de Norbert Wiener] (Dias-Pino, 1978, 6).

Il nous reste maintenant à voir quelle influence a exercé Eugen Gomringer sur Décio Pignatari et, bien entendu, sur Haroldo de Campos de même que sur l'ensemble de la poésie concrète au Brésil.

2. 4 Importance de la rencontre entre Pignatari et Eugen Gomringer

Tel que mentionné précédemment, Pignatari se rendit à la *HfG* d'Ulm, en novembre 1955, dans l'intention de rejoindre un compatriote brésilien, le peintre et concepteur d'affiches Almir Mavignier⁷² (1925-) et, corolairement, pour y rencontrer Max Bill (1908-1994), un « survivant » de renom de l'époque glorieuse du *Bauhaus*. Ce dernier était également une figure très connue et fortement estimée au Brésil⁷³ par les plasticiens et les concrétistes.⁷⁴ La

⁷² Outre Mavignier, les artistes brésiliens suivants se trouvaient à la HfG : Geraldo de Barros (1923-1998), Mary Vieira (1927-2001) et le graphiste Alexandre Wollner (1928-).

⁷³ À la même époque, hors de l'Allemagne et de la Suisse, on observe également une forte présence et influence des théories esthétiques et philosophiques de Max Bill en Grande-Bretagne. Voir (Hill, 1953).

célébrité de Max Bill au Brésil – et également en Argentine où prospérait également un vigoureux mouvement artistique d’avant-garde – remontait à sa participation à une exposition, en 1950, au Musée d’art de São Paulo. Sa popularité s’affermit l’année suivante lorsqu’il exposa certaines de ses œuvres à la première Biennale de São Paulo, au Musée d’Art Moderne (Paiva et Ótávio, 2011b) où sa sculpture intitulée *Unité Tripartite* remporta le premier prix.



Figure 6
Décio Pignatari en 2004

L’influence exercée par l’artiste et théoricien suisse sur l’art brésilien des années 1950 est reconnue et abondamment documentée. Il compte parmi les égéries des poètes concrétistes et de divers artistes et plasticiens brésiliens.

⁷⁴ Son accueil fut plus mitigé de la part des architectes car Max Bill avait porté des jugements négatifs sur l’architecture brésilienne.



Figure 7.
Max Bill : Unité tripartite (1948-1949)

L'historienne de l'art Cecilia Braschi souligne avec justesse l'importance de la participation de Max Bill à la Biennale de São Paulo :

*Le suisse Max Bill est incontestablement le véritable gagnant de cette première Biennale, et sa sculpture **Unité tripartite** (1948-1949) est unanimement considérée par les historiens de l'art comme le point de départ du concrétisme brésilien, ainsi que d'une longue et heureuse période pour l'art construit latino-américain. (Braschi, 2012, 11)*

En ce qui concerne la récupération de certaines conceptions théoriques de l'artiste suisse par les membres du groupe *Noigrandes*, on retrouve la mention du nom de Max Bill dans un texte de Décio Pignatari paru dans un magazine d'architecture, *ad – arquitetura e decoração*, en 1956 (Pignatari, 1956), puis dans deux quotidiens en 1957.⁷⁵ Le texte en question, paru après son périple européen, s'intitulait *arte concreta : objeto e objetivo* et a ceci

⁷⁵ Soit le *Correio da Manhã*, le 6 février 1957 et, finalement dans la livraison du 21 avril 1957 du *SDJB*.

de particulier qu'il est le premier document publié par un membre du groupe *Noigrandes* où il est explicitement fait mention non seulement de Max Bill mais aussi de Norbert Wiener (dont Pignatari apprit vraisemblablement l'existence alors qu'il était encore à Ulm).⁷⁶ Par la suite, le nom de Max Bill fut fréquemment cité dans les écrits théoriques d'Augusto et Haroldo de Campos qui sont maintenant colligés dans l'ouvrage collectif des frères de Campos et Pignatari : *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. Claus Clüver, dans un texte écrit en 2007, précise qu'avant 1955 les membres du groupe *Noigrandes* ne firent pas référence à Max Bill. C'est surtout à partir du *Plano-Piloto* de 1958 que la figure de Max Bill devint importante pour les concrétistes de São Paulo (Clüver, 2007).

Si Max Bill reconnaissait la valeur artistique du plasticisme et de la poésie concrète brésilienne, il fut cependant un critique très sévère de l'architecture nationale qu'il considérait comme antimoderne (Aquino, 1953 ; Costa, 1953). Toutefois, à partir de 1955/1956, pour les concrétistes, il représenta un modèle à émuler et une source constante d'inspiration. Comme nous l'avons précédemment souligné, un des motifs de la visite de Pignatari était précisément de rencontrer Max Bill en personne. De fait, en rencontrant Max Bill, Pignatari fit d'une pierre deux coups : il croisa également un poète suisse-bolivien qui était alors son secrétaire (Accame, 1981, 60) ; (Gomringer, 1957, 22).

Eugen Gomringer, dans une lettre envoyée au *Jornal do Brasil*, relata comment Pignatari et lui se lièrent d'amitié.

em novembro de 1955, decio pignatari encontrou-se, na "hohschule (sic) für gestaltung – escola superior da forma (ulm), com o poeta suíço-peruano (sic) eugen gomringer, autor de poemas que denominava "konstellationen". (Gomringer, 1957, 22)

⁷⁶ C'est du moins ce que nous pouvons supposer. Relevons toutefois qu'un petit article datant de 1950, dans le *Jornal do Brasil*, mentionne le nom de Norbert Wiener. Ce fait demeure cependant isolé (Neto, 1950, 5) et il faut attendre le 18 septembre 1955 pour retrouver le nom de Wiener dans un quotidien brésilien. L'auteur est encore le dénommé Al Neto (Neto, 1955, 6). À cette date, Pignatari était en Europe. Le nom de Norbert Wiener est cité dans le *Correio da Manhã* – un journal de Rio de Janeiro, en 1950, 1951, 1952 et 1953. En 1956, les idées de Wiener commencèrent à être plus connues au Brésil. En 1956, l'intellectuel argentin Tomas Maldonado – rattaché à la HfG d'Ulm – contribua à populariser le nom de Wiener au Brésil lorsqu'il présenta une conférence au Musé d'Art Moderne (MAM) de Rio de Janeiro (Maurício, 1956, 12).

en novembre 1955, decio pignatari rencontra – à la hochschule für gestaltung (ulm) – la haute école du design (ulm) – le poète suisse-péruvien (sic) eugen gomringer, auteur de poèmes qu’il avait appelés « constellations ».

Eugen Gomringer a joué un rôle de premier plan dans l’histoire de la poésie concrète, d’aucuns⁷⁷ soutiennent même qu’il en est le véritable concepteur (Hasler, 2013, s.p.). Une chose demeure certaine : la rencontre inopinée, non planifiée, entre Gomringer et Pignatari fut vraisemblablement la bougie d’allumage qui initia une collaboration fructueuse entre la poésie concrète allemande et brésilienne qui reposaient, indépendamment l’une de l’autre, sur une visée théorique commune. Dans la foulée d’un dialogue interculturel induit par le désir manifeste de créer un nouveau type de poésie – plus apte à exprimer le *Zeitgeist* d’une époque (ou encore ce qu’Octavio Paz qualifia de « topologie poétique » (Paz, 1986, 101-102)) – motivée par un dépassement, une négation, une transfiguration de la pensée discursive se traduisant, notamment en poésie, par l’abolition de la versification, le recours à une forme d’écriture « verbivocovisuelle » (c’est-à-dire mettant en relief les valeurs relationnelles graphiques, phoniques et visuelles des mots dans leur matérialité la plus primitive et fondamentale) et l’abandon de la subjectivité au profit d’une objectivité absolue.

Comment expliquer la présence d’Eugen Gomringer auprès de Max Bill ? Comment Gomringer était-il parvenu à occuper le rôle de secrétaire de Max Bill ? Au fait, qui était Eugen Gomringer ? Une réponse à ces questions s’impose si nous désirons saisir comment Décio Pignatari s’est lié d’amitié avec Eugen Gomringer et Max Bill.

Né en 1925, à *Cachuela Esperanza*, dans un village sis sur les rives du fleuve Amazone, dans la portion bolivienne de son cours, cette petite bourgade fut à une époque une agglomération prospère en raison de la production de caoutchouc qui y battait son plein. Son père, qui exerçait le métier de commerçant – et qui se prénomma également Eugen –, quitta un jour la Suisse, vraisemblablement attiré par une bonne affaire.

⁷⁷ Dont, notamment le poète d’origine américaine Emmett Willians (1925-2007). Précisons que ce dernier vécut de très longues années en Allemagne. Il mourut à Berlin, en 2007.

Dans ses mémoires, Gomringer dit ignorer la raison – ou l'ensemble des raisons – qui motivèrent son père à quitter l'Europe, mais il supputa que le goût de l'aventure ne fut pas étranger à ce choix : « ... fue por un afán de aventuras en general. Además eran los años de la crisis posteriores a la Primera Guerra Mundial » [...dans l'ensemble, ce fut pour une soif d'aventure. En outre, c'étaient les années de crise précédant la Première Guerre mondiale] (Hasler, 2013, *apud.* Gomringer 2006).

Il partit certes à l'aventure vers l'Amérique du sud mais on doit quand même noter que l'oncle d'Eugen Gomringer (c'est-à-dire le frère d'Eugen sénior) occupait à l'époque un poste important dans une firme réputée dans l'exploitation et l'exportation du caoutchouc : la *Firma Suárez*.⁷⁸ Le père du poète y occupa le poste de comptable. Lorsque la *fiebre cauchera* (1879-1912) [Fièvre du caoutchouc] retomba en Bolivie, le père du poète fit l'acquisition d'une ferme.

Peu de temps après son arrivée en Bolivie, Eugen sénior y rencontra une métisse illettrée, Delicia Rodríguez, qui donna plus tard naissance au poète. Alfredo, son frère cadet, vint au monde lorsqu'Eugen avait à peine deux ans. Alfredo, contrairement à l'aîné, quitta très tardivement la Bolivie pour s'établir à Los Angeles, quelques années plus tard. Les parents d'Eugen junior ne se marièrent jamais mais ils vécurent ensemble de longues années (Enzweiler, 2003, 7).

Alors qu'il avait deux ans et demi, Gomringer fut envoyé en Suisse chez ses grands-parents paternels, à Herrliberg, sur la rive nord du lac de Zürich. La raison était fort simple. Son père souhaitait que son fils reçoive une éducation de qualité ; une chose qu'il estimait impossible en Bolivie (Enzweiler, 2003, 6). Par conséquent, le jeune Eugen garda très peu de souvenirs de son enfance en Bolivie ; uniquement des lettres et des photographies que lui faisait parvenir son père contribuaient au maintien d'un lien affectif avec son lieu d'origine. Dans son autobiographie, Eugen rapporta que son père lui rendait brièvement visite en Suisse, à tous les deux ou trois ans (Gomringer, 2006, 33).⁷⁹ Somme toute, le jeune Eugen eut très peu

⁷⁸ Il s'agit de l'entreprise de renommée internationale qui était dirigée par Nicolás Suárez Callaú (1851-1940).

⁷⁹ Gomringer mentionne également que sa tante Esperanza, fille d'un riche producteur de caoutchouc, effectuait fréquemment des voyages en Suisse. Gomringer s'empresse toutefois d'ajouter que cette parente venue directement de la Bolivie était particulièrement taciturne. « Elle aimait assurément sa parenté, mais les sujets de conversation étaient limités. Comment va papa ? Tante Lola ? Maman Delicia ? Oncle Ernesto ? Mon frère

de contacts avec sa mère. Les rares fois qu'elle le visita en Suisse, il avait le sentiment qu'elle était devenue comme une étrangère, un peu comme une tante lointaine (Gomringer, 2006, 140).

Parmi les dates importantes dans la vie de Gomringer, celle de 1944 revêt une importance toute particulière. C'est à Zurich, à l'automne 1944, qu'il fit la connaissance d'un groupe de peintres concrets. À ce groupe, dénommé *Allianz*, appartenait, entre autres, Max Bill, Richard P. Lohse (1902-1988) et Camille Graeser (1892-1980) (Gomringer, 2006, 59). Alors qu'il déambulait dans les rues de Zürich, Gomringer emprunta la *Seefeldstraße*, dans le quartier de Riesbach (8^e arrondissement), une rue qu'il empruntait à l'occasion. Devant le 48 de la rue *Seefeldstraße*, son regard fut immédiatement attiré par la vitrine d'une échoppe qui semblait avoir changé d'apparence. Là où auparavant il y avait une boucherie, se dressait maintenant une galerie d'art où étaient exposées des œuvres de peintres concrets. Gomringer soutient qu'à cette époque son appréciation de la peinture se limitait à la peinture classique, aux romantiques et aux impressionnistes français. Ce qu'il vit dans la vitrine lui plut énormément. La curiosité lui fit franchir le seuil de la galerie et il y rencontra aussitôt le propriétaire de la galerie, un dénommé Hansegger⁸⁰, avec qui il s'entretint un bon moment. Ce dernier fut si impressionné par le jeune Eugen qu'il lui proposa d'écrire un article sur la galerie *Des Eaux Vives*, car tel était le nom de la galerie. Gomringer déclina gentiment l'invitation car il ne se sentait pas à la hauteur d'honorer une telle tâche. Mentionnons que l'œuvre d'art observée dans la vitrine et qui l'incita d'ailleurs à entrer à l'intérieur de la galerie était une composition de Max Bill, un peintre qui avait connu un grand succès lors de la fameuse exposition d'Art concret de Bâle, qui se tint du 18 mars au 16 avril 1944. L'impression laissée par la démarche artistique des peintres concrétistes du groupe *Allianz* – notamment en ce qui concerne leurs préceptes esthétiques – fut si vive que Gomringer, après de

Alfredo ? » [Sie liebte ihre Verwandten zweifellos, aber es gab eigentlich nicht viel zu besprechen. Wie geht es Papa ? Tante Lola ? Mama Delicia ? Onkel Ernesto ? Bruder Alfredo ?] (Gomringer, 2006, 37).

⁸⁰ Hansegger (1908-1989), également connu sous le nom de John Konstantin Egger, était un peintre suisse qui fraya avec l'avant-garde à Paris, dès 1932, en côtoyant notamment Picasso, Léger et Mondrian. Il devint un ami intime de Picasso. Il fonda en 1942 la galerie *Des Eaux Vives* à Zürich où exposaient les artistes concrets du groupe *Allianz* auquel appartenaient Paul Klee, Jean Arp, Kandinsky et, bien entendu Max Bill.

longues années de réflexion, en vint finalement à rompre avec la façon traditionnelle de faire de la poésie, en délaissant métrique et versification.

Entre 1944 et 1953 – date de la publication des premières « constellations » – différentes expériences se sont congruées chez Gomringer pour instiller chez lui l'idée d'exporter en poésie les fondements théoriques de l'art concret. Outre Max Bill, en 1944, la rencontre avec le peintre Fritz Winter (1904-1976) fut décisive.

Gomringer résume ainsi sa conversion aux préceptes de l'art concret :

Ich hatte bis dahin mehr oder weniger mit klassischen Vorbildern gelebt: schwäbische Dichter, Schiller, Goethe usw, habe Sonette geschrieben. Gerne formale Sachen. Und dann kam diese Konkrete Kunst. Ich habe einen Bill gesehen, das gab es nur ein paar Linien, schöne Bogen. Diese Einfachheit und klare Schönheit. Ich war hingerissen (Enzweiler, 2003, 15).

Jusque-là, j'avais plus ou moins vécu avec les modèles classiques : les poètes souabes, Schiller, Goethe, etc., avaient écrit des sonnets. Des trucs très formels. Et puis est apparu l'Art Concret. J'ai vu une œuvre de Bill composée uniquement de quelques lignes, un arc gracieux. Cette simplicité et beauté nette. J'étais ravi.

Gomringer s'inspira des théories des peintres concrétistes pour redéfinir son propre style. En effet, depuis le début des années quarante, alors qu'il était encore étudiant, Gomringer s'était senti attiré par la poésie et avait même rédigé quelques poèmes en prenant comme modèle littéraire Rainer Maria Rilke (1875-1926) et Stefan George (1868-1933) (Perloff, 2010, 60). Une rupture indisputable avec la poésie dite traditionnelle surviendra en 1950.

L'année 1944 est également importante pour une autre raison. C'est le moment où, après son service militaire, Gomringer entreprit ses études supérieures. Lorsqu'Eugen sénior avait envoyé son fils chez ses parents en Suisse, son souhait était que le jeune Eugen étudie la médecine et qu'il retourne en Bolivie, après la complétion de ses études. Eugen junior ne l'entendit pas ainsi ; entre 1944 et 1950, il préféra étudier l'économie et l'histoire de la littérature, à Berne, puis, à partir de 1947, l'histoire de l'art à Rome, en Italie. Gomringer mentionne qu'il fut initié à la poésie par Fritz Strich (1882-1963) avec qui il découvrit Mallarmé et Baudelaire, chez les poètes français. Strich l'introduisit également à la poésie

allemande de Richard Dehmel (1863-1920), Gerhart Hauptmann (1862-1946) et Stefan George (1868-1933). Ses maîtres à Rome furent l'historien de l'art Leo Bruhns (1884-1957) et l'archéologue Ludwig Curtius (1874-1954).

Une fois ses études complétées, il retourna à Berne en 1950, où il travailla en tant que bénévole au journal bernois *Der Bund*. Il y signa des articles sur le cinéma et corrigea des épreuves.

De retour en Suisse, il fit son également son entrée, de manière officielle, dans la République des Lettres en fondant, en compagnie de l'artiste et imprimeur suisse d'origine allemande Dieter Roth (1930-1998) et l'artiste suisse Marcel Wyss (1930-), un magazine intitulé *Spirale – Zeitung für Literatur, Kunst, Design und Foto*, de même qu'une maison d'édition portant également le nom de *Spirale*. Le magazine fit paraître un total de neuf numéros⁸¹ entre 1953 et 1964. Au fil des ans, des articles écrits en allemand, en anglais, en français et en espagnol, y furent publiés. La parution du magazine *Spirale* mis un terme définitif à son activité de poète dédié à l'écriture en vers et signifia du même coup son adhésion à un type de poésie qui le caractérisa en propre : celui de la poésie concrète (ou constellations).

En 1953, Gomringer fit paraître ses premiers poèmes, conçus comme des « constellations », dans un recueil intitulé tout simplement *Konstellationen*. C'est le poème *Avenidas*⁸² qui inaugura le style révolutionnaire et avant-gardiste qui allait faire sa renommée.

avenidas

avenidas
avenidas y flores

flores
flores y mujeres

avenidas
avenidas y mujeres

avenidas y flores y mujeres y

⁸¹ Les numéros 6 et 7 comptèrent pour un volume double.

⁸² En l'honneur de son pays natal, la Bolivie (Perloff, 2010, 163).

un admirador

avenues

avenues et fleurs

fleurs

fleurs et femmes

avenues

avenues et femmes

avenues et fleurs et femmes et

un admirateur

(notre traduction)

Dans l'état actuel de notre connaissance, si nous avons émis des doutes quant à la possibilité de révéler le moment précis où Haroldo de Campos a découvert l'existence de Max Bense, nous pouvons être assurés qu'il connaissait l'existence d'Eugen Gomringer dès 1956, au moment même où son ami et collègue Décio Pignatari visitait Max Bill à Ulm. En effet, Pignatari informa très tôt Haroldo de Campos de l'existence de Gomringer par l'entremise des nombreuses lettres qu'il lui envoyait régulièrement de l'Europe. Par conséquent, il n'est guère étonnant de trouver, à partir de 1957, de nombreuses mentions de l'œuvre de Gomringer dans des articles soumis par Haroldo de Campos – ainsi que par les autres concrétistes ou sympathisants au mouvement – dans des quotidiens ou des revues brésiliennes.

La première mention du nom de Gomringer dans un texte publié par Haroldo de Campos date du 1 janvier 1957 (Haroldo de Campos, 1957a), c'est-à-dire au moment même de la proclamation des principes de base de la poésie concrète.

Parmi les œuvres de poètes concrets brésiliens que Pignatari avait emmenées en Europe dans ses cartables, on retrouvait les poèmes de la série *Poetamemos*⁸³ (1953) d'Augusto de Campos. Ces poèmes furent publiés tout d'abord sous la forme de feuilles dactylographiées puis dans la seconde livraison du magazine-anthologie *Noigrandes 2* (en février 1955). Différentes influences concourent toutes à la production de ce style de poésie qui relevait d'une pratique multimédia dans laquelle les éléments visuels et sonores

⁸³ Poèmes qui furent publiés à l'origine dans la revue-anthologie *Noigrandes 2*.

interagissaient sur les mots afin de créer un effet saisissant tout en tirant partie de la matérialité des mots eux-mêmes.

Parmi les influences directes des membres du groupe *Noigrandes* figure le nom des poètes (et de leurs concepts) qui forment le *paideuma* des concrétistes : les mots-valises de James Joyce, la spatialisation des mots et l'utilisation de l'espace de la page de Stéphane Mallarmé et, finalement, le recours à la technique de composition musicale des *Klangfarbenmelodie* d'Anton Webern.⁸⁴

Dès le début des années 1950, le jeune frère d'Haroldo avait commencé à bouder puis à délaisser les formes poétiques traditionnelles, soit rime et métrique. En réaction manifeste aux tendances classicisantes et réactionnaires des poètes de la *Geração 45*, Augusto de Campos intensifia sa recherche d'un style qui serait davantage consonant avec l'ère technique et la modernité.

Les reproches qu'ils adressèrent aux poètes de la *Geração 45* sont nombreux. Une citation d'Haroldo de Campos résume bien l'ensemble des griefs des concrétistes contre les poètes de la génération précédente :

O ideário dos poetas de 45, seu antiexperimentalismo, sua inclinação ao decorum e ao comedimento, sua preocupação pelo clima do poema (onde tudo deve ser harmonia e consônança) era algo que atraía a nós três, poetas novíssimos que admirávamos a sintaxe subversiva e o léxico enigmático de Mallarmé; que estávamos descobrindo o método ideográfico dos Cantos de Ezra Pound; que líamos com entusiasmo o Apollinaire de "Lettre-Océan" e dos Calligrammes, e o Lorca das metáforas dissonantes de Poeta en Nueva York. Assim, "por razões sem razão que se resumem em um voluntário querer" (como deixamos expresso em uma carta de ruptura), saímos do Clube de Poesia e constituímos o Grupo Noigrandes. (Haroldo de Campos, 2002, 20-21)

⁸⁴ Observons que le Suédois Fahlström, dans son manifeste pour la poésie concrète, se réclamait également de la musique comme principale source d'inspiration. Il écrit : « Om jag använt ordet konkret i de här sammanhangen är det alltså mer i anslutning till konkret musik än till bildkonkretism i trång bemärkelse. « Si j'ai utilisé le terme « concret » dans ces contextes, c'est davantage dans le cadre de la musique concrète que de l'art concret au sens large ». Fahlström poursuivait en énumérant les auteurs [il utilise ici le terme suédois « sprakknådare » qui signifie de manière littérale « mélangeur, mixeur de langue » et que pourrions approximativement traduire par des « artisans de la langue »] qui l'ont influencé dans sa propre démarche poétique et artistique : Gertrude Stein, Kurt Schwitters et Artaud. Le musicien qui l'a directement influencé dans la conception de l'art concret était Pierre Schaeffer (1910), l'inventeur de la musique concrète.

*L'idéologie des poètes de 45, leur **antiexpérimentalisme**, leur penchant pour le **décorum** et la retenue, leur souci de l'**atmosphère** du poème (où tout doit être harmonie et consonance) étaient les éléments qui poussèrent les trois d'entre nous vers les poètes **dernier cri** dont nous admirions la syntaxe subversive et le lexique énigmatique de Mallarmé; dont nous découvriions la méthode idéographique des **Cantos** d'Ezra Pound; dont nous lisions avec enthousiasme l'Apollinaire de « Lettre-Océan » et des **Calligrammes**, et le Lorca des métaphores dissonantes de **Poeta en Nueva York**. Ainsi, « pour des raisons sans fondements qui se traduisent par une résolution volontaire » (comme nous l'avons exprimé clairement dans une lettre de séparation) nous quittâmes le **Clube de Poesia** et formèrent le groupe **Noigrandes**.*

En 1953, les poèmes concrets de la série *Poetamenos*⁸⁵ s'inscrivaient dans la foulée du renouveau qu'Augusto aspirait instaurer avec son frère aîné, Haroldo, et Décio Pignatari – lequel, dès 1948, avait déjà capté l'attention d'Augusto et Haroldo lors de la parution de son premier recueil intitulé *O Carrossel* (1950) et où figurait, entre autres, le poème *O Lobisomem* (Pignatari, 1950, 2004, 34).⁸⁶ Notons également que ce poème avait été chaleureusement accueilli par le réputé critique Sergio Milliet (1898-1966) (Dick, 2010, 11).

Conheci Décio Pignatari em 1948. Eu tinha 17 anos e vira, publicado por Sérgio Milliet no “Estado de S. Paulo”, um poema dela, “O Lobisomem”, que me impressionou muito. Assistindo a uma mesa-redonda sobre poesia no Instituto dos Arquitetos entrei em contato com ele. Décio, Haroldo e eu passamos a nos encontrar semanalmente para discutir poesia (Augusto de Campos, 2012

*J'ai connu Décio Pignatari en 1948, quand j'avais 17 ans. Sérgio Milliet venait de publier dans **l'Estado de S. Paulo** un poème de Pignatari, **O Lobisomem**, qui m'impressionna vivement. Assistant à une table-ronde⁸⁷ sur la poésie à l'Institut des Architectes, je fis sa rencontre. Nous commençâmes, Décio, Haroldo et moi, à nous rencontrer sur une base hebdomadaire pour discuter de poésie.*

Même si Décio Pignatari (de même que les frères de Campos) et Eugen Gomringer partageaient un désir similaire de renouveler la poésie respective de leur pays d'origine, il n'en

⁸⁵ Il existe une traduction française, depuis 2011, des *Poetamenos* (Augusto de Campos, 2011).

⁸⁶ Une preuve de la solidité des liens d'amitié entre les frères de Campos et Pignatari est le poème rédigé par ce dernier en 1949 : *Rosa d'amigos*. Le poème se trouve dans *O Carrossel* (1950) et est repris dans (Pignatari, 2004.)

⁸⁷ Le peintre brésilien Di Cavalcanti (1897-1976) était le sujet de la table-ronde (Dick, 2010, 11 ; 2011, s.p.).

demeure pas moins que de légères différences séparaient la poésie concrète des Brésiliens des constellations de Gomringer⁸⁸. La dénomination « poésie concrète⁸⁹ » – dont le nom avait été suggéré par Augusto de Campos fut finalement adoptée par Gomringer, non pas sans quelques réticences, toutefois. En réalité, Gomringer tenait à préserver le terme *Konstellation* car cela indiquait selon lui une spécificité de la poésie concrète allemande,⁹⁰ Bien qu’il ait présenté différentes définitions du terme *Konstellation* (un terme qui d’ailleurs évoque une certaine dette envers Mallarmé⁹¹), la définition suivante résume assez bien la teneur de sa position esthétique et théorique :

Unter Konstellation verstehe Ich die Gruppierung von wenigen, verschiedenen Worten, so daß ihre gegenseitige Beziehung nicht vorwiegend durch syntaktische Mittel entsteht, sondern durch ihre materielle, konkrete Anwesenheit im selben Raum (Gomringer, 1960, 11)

Par constellation j’entends le regroupement de quelques mots différents de sorte que leur relation mutuelle n’est pas essentiellement engendrée par des moyens syntaxiques mais plutôt par leur présence matérielle et concrète dans le même espace.

⁸⁸ Le projet concrétiste de Gomringer se caractérise essentiellement par une posture artistique que nous pourrions qualifier de minimaliste contrairement au style baroque pratiqué par les concrétistes brésiliens. Mentionnons parmi les éléments stylistiques de Gomringer, notamment le refus d’utiliser des couleurs ou des caractères typographiques spéciaux (absence de majuscule, lettres ayant toujours la même forme), simplicité dans la communication, etc. D’ailleurs Gomringer avait déjà soutenu que « le poème idéal est celui d’un seul mot ». Simplicité et silence [comme dans son fameux poème *Schweigen*] sont les maîtres mots de son approche poétique.

⁸⁹ En réalité, le peintre et poète allemand Jean (Hans) Arp (1886-1966) avait déjà utilisé le terme « poèmes concrets » [*konkrete Gedichte*] (en se référant au recueil *Klänge* (1912) de Vassili Kandinsky (Arp, 1961, 89f) mais cela fut sans conséquences. L’émergence de la poésie concrète débute bien avec Gomringer et les membres d’origine de *Noigrandes*. Dans une entrevue réalisée le 13 août 1988, lors du *Simpósio Internacional de Poesia Visual* de São Paulo, Gomringer déclara – plus d’une trentaine d’années après sa rencontre avec Pignatari et les « tractations » entourant le choix d’un terme pour désigner leur pratique poétique commune – que la notion de paternité du terme « concret » ne l’importait guère. « Considerado por muitos estudiosos o fundador da poesia concreta, em nenhum momento Gomringer pareceu querer disputar uma paternidade que, bem sabemos, em arte pode não significar nada. Para o poeta suíço, a qualidade está acima da paternidade » [Tenu par de nombreux spécialistes pour être le père de la poésie concrète, Gomringer n’a jamais manifesté le désir de revendiquer cette paternité qui, comme nous le savons bien, ne signifie rien dans les arts. Pour le poète suisse la qualité prime sur la paternité. » (Menezes, 1988, 56).

⁹⁰ Max Bense, dans la recension d’un ouvrage intitulé *Movens*, écrivit ceci : « Wir haben heute in Deutschland experimentelle Literatur. Sie ist natürlich nicht unabhängig von gleichartigen Tendenzen, im Ausland vor allem in Nord- und Südamerika, in Japan, England und Frankreich gibt es verwandte Veröffentlichungen, besitzt aber dennoch gewisse eigene Züge ». [En Allemagne, nous avons de nos jours une littérature expérimentale. Il est évident qu’elle n’est pas indépendante de tendances similaires à l’étranger, il y a notamment en Amérique du Nord et du Sud, au Japon, en Angleterre, en France des publications apparentées, mais elle présente néanmoins des traits qui lui sont propres. (Bense, s.d.). (Notre souligné).

⁹¹ « Rien n’aura lieu excepté peut-être une constellation » (Mallarmé).

La visite de Décio Pignatari en Allemagne et plus précisément à la HfG d'Ulm – où il rencontra Gomringer –, fut par conséquent le prélude à une étroite collaboration entre le mouvement concrétiste brésilien et allemand. Les graines de cette collaboration internationale avaient été semées par Pignatari, le labour par Gomringer et la récolte par Max Bense.

Il importe de citer un mot que Gomringer fit parvenir au critique, poète et traducteur Ferreira Gullar, plus d'une année après qu'il ait découvert la poésie concrète brésilienne au contact de Pignatari. Dans cette missive, le poète suisse-bolivien louangeait le *SDJB* pour la qualité de ses articles et reconnaissait l'importance inestimable du rôle d'agent culturel que jouait ce quotidien au Brésil et à l'étranger. Puisque l'article est relativement court, nous en proposons la traduction suivante :

Jornal do Brasil chega em Ulm

“Não há coisa igual na Europa” – diz Eugen Gomringer, o poeta concreto suíço, secretário de Max Bill, na Escola Superior da Forma, em Ulm, Alemanha, referindo-se ao Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em carta endereçada a nosso companheiro Ferreira Gullar.

Diz ainda a carta do criador do poema-constelação: “Saúdo a todos vocês que são modernos no Brasil: agradeço-lhes vivamente a coragem e a vitalidade!”

E o texto da carta que Eugen Gomringer nos enviou:

*“cher monsieur,
je vous écris pour prendre contact avec vous par intermédiation de almir da silva mavignier qui est devenu bon ami à moi.
je suis tellement intéressé des riches publications dans votre journal. il n'y a pas de choses comme ça en europe. je vous salu (sic) tous vous qui êtes modernes au brésil ; du courage et de la vitalité je vous en remercie vivement!
j'ai lu trois articles sur la poésie concrète où on a fait allusion à mon activité. pour cela je vous prie cordialement de m'envoyer les numéros suivants en 2 exemplaires e (sic) j'espère bien de faire votre connaissance d'abord à distance.*

avec mes salutations les meilleures

eugen gomringer (y rodriguez) (SDJB, 1957, 29)

Le Jornal do Brasil arrive à Ulm

“Il n’y a pas une chose semblable en Europe” – a déclaré Eugen Gomringer, le poète concret suisse secrétaire de Max Bill, à l’École Supérieure de Design, à Ulm, en Allemagne, en faisant référence au Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, dans une lettre adressée à notre collègue Ferreira Gullar.

Le père de la poésie-constellation dit encore dans sa lettre : « je salue tous ceux qui sont modernes au Brésil : je vous remercie vivement pour votre courage et votre vitalité !

Voici le texte de la lettre que nous fit parvenir Eugen Gomringer :

“cher monsieur,

je vous écris pour prendre contact avec vous par intermédiation de almir da silva mavignier qui est devenu bon ami à moi.

je suis tellement intéressé des riches publications dans votre journal. il n’y a pas de choses comme ça en Europe. je vous salue (sic) tous vous qui êtes modernes au Brésil ; du courage et de la vitalité je vous en remercie vivement!

j’ai lu trois articles sur la poésie concrète où on a fait allusion à mon activité. pour cela je vous prie cordialement de m’envoyer les numéros suivants en 2 exemplaires e (sic) j’espère bien de faire votre connaissance d’abord à distance.

avec mes salutations les meilleures

eugen gomringer (y rodriguez)

Pour résumer ce qui vient d’être énoncé dans les pages précédentes, si nous tenons compte du fait que Décio Pignatari eut des rapports étroits et prolongés avec Eugen Gomringer lors de sa visite à la HfG et que cette amitié s’est poursuivie après le retour du Brésilien à São Paulo, alors il entendit forcément parler des travaux de Max Bense car ce dernier y professa de 1953 à 1958 et, en outre, il fit même la connaissance de Max Bense et son assistante chez Gomringer. Par conséquent, c’est probablement Pignatari qui, dès 1955, a « facilité » l’arrimage entre la poésie concrète du groupe *Noigrandes* et Eugen Gomringer, puis plus tard avec Max Bense. À partir de 1959, lors de la rencontre entre Haroldo de Campos et Max Bense, Pignatari ne joua plus le rôle d’intermédiaire entre les deux ténors de la poésie concrète.

2.5 Haroldo de Campos propagateur et traducteur de Gomringer

Nous avons évoqué précédemment la possibilité que ce fut par l'entremise de son compagnon d'aventure dans le groupe *Noigrandes*, Décio Pignatari, qu'Haroldo de Campos prit connaissance des travaux de Max Bense. Si ce fut le cas, alors il est fort probable qu'Haroldo de Campos commença à lire – et à s'intéresser, c'est-à-dire à faire une lecture dite « investissement » et non pas une lecture « divertissement » – des œuvres de Max Bense dès 1956.

En 2002, dans une entrevue accordée à Armando Sergio dos Prazeres, Irene Machado et Yvana Fechine, Haroldo de Campos se remémora des souvenirs au sujet de Max Bense :

Eu, particularmente, comecei a me interessar pela Semótica através do contato com Max Bense, cujo trabalho tinha como fontes principais, por um lado, o pensamento de Peirce e, por outra, o de Charles Morris. Eu era amigo pessoal de Bense, assim como de Roman Jakobson, que era um grande lingüística e semiótico, além de ter escrito, sob o pseudônimo, poemas zóum/transmentais, transfônicos. (Prazeres, Machado. Fechine, 2002, 30).

J'ai commencé à m'intéresser particulièrement à la sémiotique au contact de Max Bense dont l'œuvre avait comme sources principales, d'une part, la pensée de Peirce et, d'autre part, celle de Charles Morris. J'étais un ami intime de Bense de même que de Roman Jakobson qui était un grand linguiste et sémioticien en plus d'avoir écrit, sous un pseudonyme, des poèmes zaoum/transmentaux, transphoniques.

Deux commentaires s'imposent à la suite de la lecture de cette citation.

Tout d'abord, nous devons relever qu'Haroldo de Campos soutint, en 2001, que Max Bense avait exercé une influence déterminante sur l'apparition de son intérêt pour la sémiotique. Ce fait est indisputable car c'est Haroldo de Campos qui l'asserte. Toutefois, l'énoncé en soi véhicule une certaine ambiguïté. L'assertion – non interprétée d'Haroldo de Campos – ne suffit pas en elle-même à véhiculer un message clair et précis. Par conséquent, nous devons chercher à désambigüiser l'affirmation en question. Comment faut-il interpréter l'assertion du critique brésilien ? Son intérêt pour la sémiotique est-il né par l'entremise d'un contact à distance – c'est-à-dire uniquement par la lecture des textes de Max Bense ou encore

par l'intermédiaire d'un simple échange épistolaire –, ou bien a-t-il émergé à la suite d'un contact physique, direct, en chair et en os [*carne y hueso*] (pour reprendre une expression chère à José Ortega y Gasset) avec le Stuttgartois ?

La lecture des différents passages dans lesquels Haroldo de Campos fait référence à Max Bense, principalement au cours des années 1950 et des années 1960, insistent davantage sur la théorie de l'esthétique de l'information que sur la sémiotique (qui, comme on le sait) peut être considérée comme une application pratique de la théorie de l'esthétique de l'information chez Bense et Walther-Bense). Comme nous l'avons mentionné auparavant, c'est principalement à partir des années 1970 que Max Bense – toujours épaulé et secondé par la fidèle Elisabeth Walther – a véritablement pris le tournant sémiotique. Cet intérêt s'est d'ailleurs maintenu jusqu'à la fin de sa vie. En regard de ces faits, le jugement énoncé par Haroldo de Campos, en 2001, occulte-t-il le véritable motif qui a prélué à la naissance de son intérêt pour Max Bense ? La simple mention, l'aveu, de Max Bense comme source et influence directe sur l'intérêt d'Haroldo de Campos n'apporte malheureusement aucun éclairage supplémentaire sur la manière dont comment et quand s'est matérialisée cette influence.

Haroldo de Campos a maintes fois affirmé être un ami intime de Max Bense. Faut-il percevoir dans cet aveu la trace que l'intérêt d'Haroldo pour la sémiotique est né uniquement après leurs premières rencontres, soit tout d'abord en 1959 à Stuttgart, puis à quatre reprises, entre 1961 et 1964, alors que Bense – toujours accompagnée d'Elisabeth Walther – se rendit au Brésil pour y donner des séminaires et rencontrer des artistes et intellectuels brésiliens tant influents qu'émergents ?

L'amitié entre Max Bense et Haroldo de Campos était bien quelque chose de sincère et d'avérée. D'ailleurs, dans un poème à teneur autobiographique composé en 1991, intitulé *meninos eu vi* [*les gars que j'ai vus*], le poète brésilien relate en cent-onze vers les amitiés significatives (sur le plan intellectuel) qu'il a nouées en quarante années consacrées à la poésie, à la traduction et à la théorie littéraire. Les auteurs mentionnés sont, dans l'ordre, Oswald de Andrade, Ezra Pound, Roman Jakobson, Francis Ponge, Max Bense, Julio Cortázar, Murilo Mendes et, finalement Giuseppe Ungaretti.

La strophe consacrée à Max Bense est la suivante :

*vi max bense
celebrando com estudantes no drei mohren
stuttgart/ estugarda ano 64
a solução no enigma Rembrandt
programada através da fórmula de Birkhoff:
o quociente de beleza emerge puríssimo
de uma retícula violeta
como Vênus-Afrodite surgindo toda nua
da espuma do mar cor de vinho*

*j'ai vu max bense
festoyant avec des étudiants au drei mohren
stuttgart/ esturgarda année 64
la solution à l'énigme Rembrandt
programmée au moyen de la formule de Birkhoff :
le quotient de la beauté émerge très pur
d'une vulve violette
comme Vénus-Aphrodite surgissant toute nue
de l'écume de la mer pourpre*

Dans cette strophe dédiée au souvenir de son amitié avec Max Bense – rappelons que le Stuttgartois était décédé l'année précédente, en 1990 – certains éléments sont particulièrement intéressants et requièrent une explication.

Tout d'abord, de Campos fait mention d'un restaurant à Stuttgart : le *Drei Mohren*. Il s'agit d'un réputé bistrot/restaurant, toujours en activité d'ailleurs, situé au 23 de la rue *Pfarrstraße*, dans le quartier historique de *Bohnenviertel* en plein centre de Stuttgart. Sur une note historique, il importe d'observer qu'avant 1958 la rue *Pfarrstraße* s'appelait en réalité la rue *Brunnenstraße*. Max Bense avait l'habitude de fréquenter le *Drei Mohren* depuis son arrivée à Stuttgart en 1949. À titre informatif, le restaurant est situé à moins de deux kilomètres – ou environ à cinq minutes en voiture – de l'Université de Stuttgart. Cela explique vraisemblablement pourquoi Bense allait souvent y festoyer avec ses étudiants ou ses collègues. En outre, nous pouvons également mentionner qu'à cette époque le philosophe allemand demeurait au 63 *Pischeckstraße* [aujourd'hui renommé 102 *Gänsheidestraße*], à uniquement environ 3 kilomètres de l'estaminet. Il était alors marié à sa seconde épouse, Maria, et c'est dans cette villa qu'ils élevèrent leurs quatre enfants.

La troisième ligne dans la strophe consacrée à la commémoration de Max Bense présente un attrait particulier. Haroldo de Campos fait intervenir un élément traductif intéressant qui souligne le dialogue interculturel qui s'était établi entre les concrétistes brésiliens et leur vis-à-vis allemands. *Stuttgart*, en allemand devient *Esturgarda* en portugais (à noter que le terme Stuttgart est également utilisé en portugais). En mettant côte à côte les deux noms pour désigner la même ville, *Stuttgart/Esturgarda*, Haroldo de Campos révèle un élément traductif intéressant, nommément l'interpénétration des deux cultures en sol allemand. Il ne faut pas oublier que c'est à Stuttgart que la collaboration et les échanges interculturels et traductifs entre Bense et de Campos ont débuté, se sont matérialisés et propagés. De surcroît, c'est dans la capitale du Land de Bade-Wurtemberg que les premières expositions des concrétistes brésiliens ont été présentées et qu'Haroldo de Campos séjourna, en 1964, comme professeur invité. Le poète, traducteur et critique brésilien profita de cette occasion pour professer un cours sur la littérature brésilienne contemporaine.

Finalement, un lecteur averti aura facilement repéré dans le dernier vers « mar cor de vinho » / « mer couleur de vin » une allusion directe à la traduction de l'*Iliade* réalisée par Haroldo de Campos dans un recueil intitulé *Finismundo. A última viagem* (Haroldo de Campos, 1990). Cette traduction de l'*Iliade* d'Homère par le traducteur pauliste date de 1990, soit une année avant la rédaction du poème autobiographique : *meninos eu vi*. On peut aisément déduire qu'à cette époque Haroldo de Campos avait encore la tête remplie de références se rapportant directement à cette œuvre phare de la culture occidentale. En outre, ce même lecteur averti aura immédiatement remarqué que « Mar cor de vinho » ou « *epi oinopa ponton* », dans le texte grec d'origine, renvoie directement au début de livre de James Joyce *Ulysses*, à l'endroit précis où Buck Mulligan s'écrie :

God! he said quietly. Isn't the sea what Algy calls it: a grey sweet mother? The snotgreen sea. The scrotumtightening sea. Epi oinopa ponton.

La traduction de l'épithète *Epi oinopa ponton* a engendré une multitude de problèmes traductologiques: *snotgreen sea/darkwine sea*; mer pourpre; mer couleur de vin ; mer lie-de-vin ; mer bourgogne, « le flot bouillonnant » dans la traduction de l'*Iliade* (1937-38) de Paul Mazon (1874-1955), « Farbe der südliche Weines », etc. (Mazon, 1938). Notre propos n'est

pas de commenter de manière exhaustive toutes les traductions ni les stratégies traductives qui ont été mises en œuvre pour solutionner cet épineux problème traductologique qui se rapporte à la couleur de la mer chez les Grecs. Le lecteur intéressé de poursuivre une réflexion sur cette question pourra toujours consulter les commentaires d'Haroldo de Campos sur sa traduction de *l'Iliade dans Sobre Finis mundo : A última viagem* (Haroldo de Campos, 1997).⁹²

Deuxièmement, Haroldo de Campos introduit le terme « zaoum » dans son texte lorsqu'il fait référence à la « production » poétique de son bon ami Roman Jakobson (1896-1982). À titre informatif, mentionnons que le terme *zaoum* (заумь) désignait dans le futurisme russe une langue dite « transrationnelle » aspirant à abolir l'opposition fondamentale entre le forme et le contenu. C'est principalement entre 1916 et 1920 qu'Alexeï Kroutchenykh (1886-1968) et Vélimir Khlebnikov (1885-1922) s'en sont faits les promoteurs en s'inspirant, entre autres, de la géométrie non euclidienne de Nikolaï Ivanovitch Lobatchevski (1792-1856). Dans la poésie d'Alexeï Kroutchenykh, le *zaoum* vient renforcer notamment la dimension strictement phonique (musicale) de la poésie. Le *zaoum* se déclinait en plusieurs versions dans la poésie de Kroutchenykh : *zaoum* phonétique (фонетическая заумь) ; *zaoum* morphologique (морфологическая заумь) ; *zaoum* syntaxique (синтаксическая заумь) et, finalement, *zaoum* suprasyntaxique (супрасинтаксическая заумь) (Kroutchenykh [Крученых А, 1913).

L'intérêt d'Haroldo de Campos pour la poésie russe s'est développé à partir des années 1960 alors que lui et son frère Augusto ont traduit, supervisés dans cette tâche par Boris Schnaiderman (né en 1917), des poètes russes rattachés au mouvement futuriste (Maïakovski, 1967). Avant de venir directement aux traductions de textes de Gomringer réalisées par Haroldo de Campos, nous jugeons opportun de définir davantage la figure de Boris Schnaiderman car c'est un personnage important non seulement dans l'univers traductologique brésilien mais il est également important de souligner qu'il a été pendant de longues années un compagnon de route des poètes concrets de São Paulo et d'Haroldo de Campos plus particulièrement.

⁹² Voir également (Hort, 1871) de même que cette étude sur les couleurs dans la Grèce antique (Grand-Clément, 2013).

Boris Schnaiderman est un essayiste, poète et traducteur d'origine ukrainienne qui émigra au Brésil en 1925. Il acquit la nationalité brésilienne en 1941 et il fut, entre autres, au début des années 1960, le premier professeur de littérature russe à l'USP. Il a traduit vers le portugais un grand nombre de poètes et d'auteurs russes tels Tchekhov, Gorki, Pasternak, Tolstoï, Dostoïevski et, tel que mentionné auparavant, Maïakovski.⁹³ Schnaiderman publia dès la fin des années 1950 des articles fouillés sur des problèmes traductologiques liés à la traduction de textes russes (Schnaiderman, 1958 ; 1959).



Figure 8.
Boris Schnaiderman (1917–)

Aux yeux de Schnaiderman, le spécialiste de la littérature et de la traduction russes au Brésil, Haroldo de Campos a réussi un tour de force⁹⁴ en traduisant dans son texte critique et

⁹³ Sur le rôle de Schnaiderman dans la traduction russe au Brésil, voir (Gomide, 2012).

⁹⁴ Le poète Ferreira Gullar, ennemi juré des concrétistes depuis la scission de 1959, a une toute autre évaluation de la qualité des poèmes traduits par Haroldo de Campos. Il écrit : « Quando li suas traduções da poesia rusa moderna, pensei : « ou Maiakóvski, Pasternak e Blok são uma droga ou essas traduções não prestam » [Quand j'ai lu les traductions de la poésie russe d'Haroldo de Campos, je me suis dit : « ou Maïakovski, Pasternak et Blok sont merdiques ou bien ces traductions ne fonctionnent pas.] (*Folha de São Paulo*, 1996, 8).

théorique intitulé « O Texto Como Produção » une des pièces les plus difficiles et significatives de Maïakovski, le poème « À Sierguéi Iessiênin » (Schnaiderman, 2003, 173).

Au sujet de cette traduction, Haroldo de Campos a écrit :

Quando me dispus a traduzir um poema de Maiakóvski, após um pouco mais de três meses de estudo do idioma russo, conhecia minhas limitações, mas tinha também presente o problema específico da tradução de poesia, que, a meu ver, é modalidade que se inclui na categoria da criação. Traduzir poesia há de ser criar, sob pena de esterelização e petrificação, o que é pior do que a alternativa de trair. (Haroldo de Campos, 1976, p. 43-44).

Quand je me suis résolu à traduire un poème de Maïakovski, après un peu plus de trois mois d'étude de la langue russe, je connaissais mes limitations, mais j'avais également présent à l'esprit le problème spécifique de la traduction de la poésie qui, à mon avis, est une modalité incluse dans la catégorie de la création. Traduire de la poésie c'est créer, autrement c'est la stérilisation et la pétrification, ce qui est pire que l'option de trahir.

Le poème autobiographique d'Haroldo de Campos dans lequel il mentionne son amitié avec Max Bense n'apporte malheureusement aucun éclairage supplémentaire sur ce que nous connaissions déjà. Il est malheureusement impossible de savoir quand et comment Haroldo de Campos a vraiment pris connaissance de l'existence du philosophe allemand de Stuttgart. Par conséquent, il faut poursuivre notre examen de la production (pratique et théorique) d'Haroldo de Campos afin de repérer avec précision où et comment Max Bense apparaît véritablement dans les textes critiques et théoriques du poète et critique brésilien. Poursuivons encore, de manière chronologique, la piste Pignatari/Gomringer comme moyen pour arriver à l'apparition d'un lien théorique incontestable entre Bense et de Campos.

À partir du retour de Décio Pignatari au Brésil, Haroldo de Campos commença à s'intéresser de manière perceptible à Eugen Gomringer. Il fit paraître tout d'abord *Evolução de formas : poesia concreta* dans l'édition du 13 janvier 1957 du SDJB. Dans un segment de cet article – dont nous présentons notre traduction ci-dessous –, Haroldo de Campos résume bien

la posture théorique et esthétique adoptée par Eugen Gomringer et il souligne, dans la même foulée, la proximité qui existe entre le concrétisme brésilien et allemand.⁹⁵

Il écrit :

*Eugen Gomringer, em Ulm, no centro de uma tradição artística viva, cujo antecedente imediato era o Bauhaus, empenhou-se em construir uma nova realidade poética, em fixar um elenco de autores básicos para uma arte da poesia verdadeiramente criativa e conseqüente em nossos dias, oposta ao banho-maria vigente após meio século de modernismo: isolou Mallarmé (**Un coup de dés**), Apollinaire (**Calligrammes**), Cummings, William Carlos Williams (dos poemas curtos), Joyce (**Ulysses**); referiu-se aos dadaístas e futuristas, além de citar Arno Holz por suas experiências tipográfico-espaciais (**Phantasmusgedichte**, de 1898). Denominou seus poemas “constelações (à maneira mallarmaica), obtendo, nas melhores peças, efeitos surpreendentes de organização ortogonal do espaço com palavras curtas, uma espécie de linguagem poética elementar e direita, que se pode situar na órbita de trabalho da poesia concreta. o encontro de D. Pignatari com Gomringer, no momento em que, em contemporaneidade cronológica, alguns poetas brasileiros preocupavam-se com idênticos problemas e traçavam um quase idêntico **paideuma** (com a inclusão de Ezra Pound, de **Os Cantos** e sua estrutura ideogrâmica), é uma demonstração de como o processo culturmorfológico opera no domínio artístico: objetivando sua própria evolução, exigindo-se a si mesmo, dialeticamente, independente de longitude, latitude e língua, não como uma cerebrina mitologia do espírito, destituída de conteúdo material, mas, no plano real e factivo, como uma crítica impessoal de formas.* (Haroldo de Campos, 1957, 2006, 84-85)

*Eugen Gomringer, à Ulm, au cœur d'une tradition artistique vivante, dont l'antécédent immédiat était le Bauhaus, s'est efforcé de construire une nouvelle réalité poétique, en dressant une liste d'auteurs fondamentaux pour un art poétique vraiment créatif et conséquent de nos jours, opposée au bain-marie en vigueur après un demi-siècle de modernisme : il a isolé Mallarmé (**Un coup de dés**, Apollinaire (**Calligrammes**, Cummings, William Carlos Williams (deux poèmes courts), Joyce (**Ulysses**) ; il a fait référence aux dadaïstes et aux futuristes, en plus de citer Arno Holz pour ses expériences typographiques-spatiales (**Phantasmusgedichte**, de 1908). Il a appelé ses poèmes « constellations » (de manière mallarméenne), en obtenant, dans les meilleures pièces, des effets surprenants d'organisation orthogonale de l'espace avec des mots courts, une sorte de langage poétique élémentaire et direct, qu'on pourrait situer dans l'orbite du travail de la poésie concrète. La rencontre entre Décio Pignatari et Gomringer, au moment même où, dans une contemporanéité chronologique, certains poètes brésiliens se penchent sur des problèmes identiques et dressent un **paideuma** pratiquement identique (avec l'inclusion d'Ezra Pound des **Cantos** et sa structure*

⁹⁵ L'article complet est repris dans *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, p. 77-87.

« idéogramme »), est une démonstration de la manière comment le processus de morphologie culturelle agit dans le domaine artistique : en objectivant sa propre évolution, en s'exigeant elle-même, dialectiquement, indépendamment de la longitude, de la latitude et de la langue, non pas comme une mythologie fantaisiste de l'esprit, dépourvue d'un contenu matériel, mais, sur le plan réel et factuel, comme une critique impersonnelle de formes.

Dans l'extrait cité ci-dessus, Haroldo de Campos mentionne que la rencontre entre Décio Pignatari et Eugen Gomringer évoquait une sorte de synchronicité. Il n'avait pas tort. Les deux poètes échangèrent longuement sur leurs conceptions (théoriques et esthétiques) et sur leur pratique poétique respective. À leur grande surprise, ils réalisèrent rapidement qu'ils partageaient une vision théorique et esthétique commune et que cette dernière avait été développée en parfaite synchronicité, mais indépendamment l'une de l'autre.⁹⁶ Il en résulta un échange étroit entre les concrétistes brésiliens et les poètes de l'avant-garde allemande. Cette nouvelle poésie trouva même des échos dans d'autres pays qui se joignirent plus tard au mouvement de la poésie concrète.⁹⁷ (Valle, 2015). Les concrétistes brésiliens semblaient ainsi réaliser le rêve caressé par le moderniste Oswald de Andrade, dans le *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), c'est-à-dire de faire de la poésie brésilienne un produit d'exportation, une poésie d'exportation [*poesia de exportação*].⁹⁸

⁹⁶ Il est intéressant d'observer qu'à la même époque Öyvind Fahlström (1928-1976) – un artiste et poète suédois né à São Paulo, dont le retour en Suède survint alors qu'il avait 11 ans, a rédigé un manifeste pour la poésie concrète intitulé *Håtilla ragulpr på fätskliaben* (1954). Voir également (Fahlström, 2002). On doit également noter que les origines de la poésie concrète sont toujours reliées, d'une manière ou d'une autre, à l'Amérique latine : les brésiliens de *Noigrandes*, le Suisse et Bolivien Gomringer et le Brésilien et Suédois Fahlström.

⁹⁷ Dans l'édition du 8 mars 2015 de la *Folha de São Paulo*, on fait le bilan de la poésie concrète cinquante ans après la première exposition en sol britannique : *Concrete Poetry – International Exchanges* qui eut lieu du 28 novembre au 5 décembre 1964. L'exposition fut organisée par Stephn Bann, Red Gadney, Philip Steadman et Mike Weaver. Outre 90 œuvres de concrétistes brésiliens, des œuvres de l'Écossais Ian Hamilton Finlay (1925-2006), Frank Malina (1912-1981), Sylvester Houédard (1924-1992) et Eugen Gomringer (1925-) furent exposées lors de l'exposition de 1964.

⁹⁸ Pour que cette poésie s'exporte bien à l'étranger, toujours faut-il que le public de la culture source soit en mesure de réaliser les effets positifs et l'ampleur du mouvement interculturel et traductionnel qui s'instaure entre les parties impliquées. Un exemple est présenté par une notice apparue dans l'*Estado de S. Paulo* du 25 septembre 1966, à la page 12. On y rapporte qu'une revue danoise consacra un numéro spécial à la poésie concrète danoise (Hans-Jorgen Nielsen et Johannes L. Madsen), brésilienne (traduction du *Plano-piloto*, Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grunewald (sic), Ronaldo Azeredo, Edgar Braga et Pedro Xisto) et allemande (Max Bense, Eugen Gomringer, Helmut Heißenbüttel, Franz Mon et Ferdinand Kriwet). Ce qui est navrant ici, c'est que le nom de la revue danoise est mal rapporté dans l'article en question. On écrit *Viendrosen* alors qu'en fait il s'agit de la revue littéraire danoise *Vindrosen* qui a été fondée en 1959 par le traducteur et philosophe danois Villy Sørensen (1929-2001) et le poète et scénariste Klaus Rifbjerg (1931-2015).

Manifestement intrigué – mais surtout stimulé – par la similitude entre la position théorique de *Noigrandes* et celle de Gomringer, Haroldo de Campos traduisit dans l'édition du 17 mars 1957 du *SDJB*, le manifeste de Gomringer : *vom vers zur konstellation. zweck und form einer neuen dichtung*. Il s'agit d'un élément important dans le rapprochement entre la poésie concrète brésilienne et sa version allemande et éventuellement Max Bense qui fut le pivot autour duquel les poètes concrets – tant brésiliens qu'allemands – se cristallisèrent. Sans le savoir, en faisant paraître cette traduction du manifeste de Gomringer – combinée à son précédent article paru en janvier 1957 dans le *SDJB* – Haroldo de Campos allait provoquer une polémique quant à la proximité programmatique de l'approche de Gomringer et celle du groupe *Noigrandes*.

Haroldo de Campos fit précéder sa traduction du manifeste de Gomringer d'une brève note de présentation. Encore une fois, le poète et critique brésilien se soumit à la manière d'écrire de Gomringer – et qui devint par la suite celle des concrétistes paulistes – en ne recourant pas à des lettres majuscules.⁹⁹

Dans la traduction qui suit, nous avons respecté la typographie et la mise en page de Gomringer qui apparaît dans le texte source et dans la traduction d'Haroldo de Campos. Un extrait de la note de présentation rédigée par Haroldo de Campos a déjà été cité (voir la page 66), cette dernière est maintenant présentée dans son intégralité.

em novembro de 1955, decio pignatari encontrou-se, na "hohschule (sic) für gestaltung – escola superior da forma (ulm), com o poeta suiço-peruano (sic) eugen gomringer, autor de poemas que denominava "konstellationen". Ao primerio contacto, a maior e melhor das surpresas para ambos: em dois anos de europa, gomringer era o primeiro poeta com que pignatari deparava empenhando na poesia sem verso, no poema espacial, preocupação maior do grupo a que pertencia, juntamente com augusto e haroldo de campos – o grupo Noigrandes, os poetas concretos brasileiros partiam de quatro pontes-chaves: mallarmé ("un coup de dés"), pound, joyce, cummings. gomringer não incluia pound, mas acrescentava à lista arno holz e william carlos williams. E tanto uns como o outro – não por coincidência – se encontravam na órbita do concretismo visual: gomringer, secretário de max bill, lecionando em ulm; pignatari e os campos ligados, desde 1952, com os pintores concretistas de são paulo. de seu lado, ferreira gullar, cujo livro "a luta corporal" revelava, ao tentar

⁹⁹ Le poète et artiste graphique Edgard Braga (1897-1985), rattaché au mouvement de la poésie concrète brésilienne, fit des expériences stylistiques et typographiques en utilisant des lettres majuscules insérées au milieu de mots (Amaral, 2013).

destruir o mundo verbal, preocupações abertas à nova problemática da poesia, estava estreitamente vinculado aos pintores concretos do rio. para publicação na série “documentos para um arte concreta”, além do presente artigo, gomringer enviou especialmente a d. pignatari mais dois outros, cuja tradução está sendo feita. também, num dos próximos suplementos, serão apresentados poemas de gomringer, de seu livro “constelações”. (Gomringer, 1957, 22)

en novembre 1955, décio pignatari encontra – à la hohschule (sic) für gestaltung (ulm) – le poète suisse-péruvien (sic) eugen gomringer, auteur de poèmes qu’il avait appelés « constellations ». lors du premier contact, une immense et agréable surprise attendait les deux : en deux ans en europe, gomringer était le premier poète rencontré par pignatari qui faisait de la poésie sans vers, de la poésie spatiale, préoccupation principale du groupe auquel il appartenait, de concert avec augusto et haroldo de campos – le groupe noigrandes. les poètes concrets brésiliens partageaient de quatre auteurs-phares : mallarmé (« un coup de dés »), pound, joyce, cummings. gomringer n’avait pas inclus pound mais ajouta à la liste arno holz et william carlos williams. tant les uns que l’autre – non par hasard – se situaient dans l’orbite de la poésie visuelle : gomringer, secrétaire de max bill, enseignait à ulm ; pignatari et les campos liés, depuis 1952, aux peintres concrétistes de são paulo. pour sa part, ferreira gullar, dont le livre « a luta corporal » avait révélé, en tenant de détruire le monde verbal, une ouverture la nouvelle problématique de la poésie, était intimement lié aux peintres concrets de rio.

Prévus pour publication dans la série « documentos para uma arte concreta », en plus du présent article, gomringer a spécialement envoyé deux autres articles à d. pignatari, dont les traductions sont déjà complétées. En outre, dans les deux prochains suppléments, des poèmes de gomringer, tirés de son recueil « konstellationen, seront présentés. (Gomringer, 1957, 22)

Il est important de souligner dans l’extrait que nous venons de traduire, que Gomringer ne fait pas figurer Ezra Pound, égérie, auteur fétiche et point de référence incontournable des concrétistes brésiliens, parmi les poètes de son *paideuma*.

Stephen Bann (1942-), de l’Université de Bristol, rapporte un extrait d’une conversation qu’il eut avec Eugen Gomringer, au début de 2015. Le poète suisse déclara qu’en 1955 personne ne connaissait Ezra Pound en Allemagne : « Falei com Gomringer há uns 15 dias e ele comentou que, na época, não sabiam nada sobre Pound na Alemanha e na Suíça” rapporta Bann. » [« Il y a environ une quinzaine de jours, j’ai parlé avec Gomringer et il a dit qu’à cette époque personne ne connaissait Pound en Allemagne et en Suisse », rapporta Bann.] (Valle, 2015, 3).

Sans que cette affirmation de Gomringer soit absolument erronée, il serait peut-être plus juste et conforme à la réalité de dire que la connaissance de Pound dans les pays germanophones n'était guère répandue. Il y a, selon nous, une différence importante entre affirmer que « personne ne connaissait Pound » et qu'uniquement un petit groupe de spécialistes ou d'aficionados s'intéressait au poète américain.

Afin de mettre les choses en perspective – dans une juste perspective, oserions-nous dire –, il convient de rappeler qu'en 1955, c'est-à-dire au moment où Gomringer est sur le point de rencontrer Décio Pignatari, une anthologie de poésie anglaise organisée par Hans Hennecke, *Gedichte von Shakespeare bis Ezra Pound* [*Poèmes de Shakespeare à Ezra Pound*] venait de paraître en Allemagne (Hennecke, 1955). On doit reconnaître que la parution de l'anthologie de Hennecke vient sérieusement tempérer l'assertion de Gomringer.

Sans être totalement absent du paysage intellectuel germanophone, différentes raisons expliquent toutefois la percée tardive d'Ezra Pound en Allemagne. Le principal motif découle vraisemblablement du fait qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale Ezra Pound était un auteur proscrit, tabou, principalement en raison des relations qu'il avait entretenues avec le fascisme (Feldman, 2013). Il ne faut guère oublier la vive controverse qui avait éclaté, en 1949, suite à l'obtention par Ezra Pound du prix *Bollingen* et de la bourse substantielle qui accompagnait cette distinction, alors qu'il avait été condamné quelques années auparavant – tout d'abord en 1943, puis écroué en 1945, mais finalement interné dans un hôpital psychiatrique – pour propagande antisémite et de virulents propos antiaméricains. Par conséquent, il n'était guère bien vu de mentionner l'auteur des *Cantos* dans un pays qui avait été ravagé par les excès du nazisme et qui tentait d'exorciser ce passé peu glorieux.

Un élément supplémentaire vient ajouter un certain poids à la raison que nous venons tout juste de mentionner. Il faut observer qu'à la même époque, c'est-à-dire lors de l'ère Adenauer, d'autres poètes contemporains d'Ezra Pound étaient déjà bien connus en Allemagne : Vachel Lindsay (1879-1931)¹⁰⁰, Carl Sandburg (1878-1967)¹⁰¹ et Edgar Lee Masters (1868-1950)¹⁰² pour ne nommer que ceux-là. Pour expliquer cet état de fait, on ne

¹⁰⁰ Max Geillinger (1884-1948) avait déjà traduit des poèmes de Vachel Lindsay dès 1947 dans une anthologie intitulée *Manhattan und Illinois* (Lindsay, 1947).

¹⁰¹ Des traductions de poèmes de Carl Sandburg circulaient en Allemagne, dès 1948 (Sandburg, 1948).

¹⁰² On observe dès 1924 les premières traductions allemandes de poèmes d'Edgar Lee Masters (Master, 1924)

peut alléguer une méconnaissance de l'univers poétique américain (ou celui des belles-lettres). Par conséquent, les motifs de l'absence (du moins en apparence, comme nous allons le voir) d'Ezra Pound dans l'univers intellectuel allemand doit reposer sur des raisons extérieures à sa production poétique elle-même. Voilà pourquoi nous croyons que l'hypothèse d'un genre de ressentiment d'ordre éthique ou politico-moral pourrait vraisemblablement expliquer la mésestime des milieux intellectuels allemands envers Pound.

Notons cependant que si la présence de Pound parmi les intellectuels allemands était discrète (et non pas inexistante comme l'a faussement soutenu Gomringer), il y eut quand même une certaine activité parmi les gens de lettres en Allemagne ou en Autriche autour de sa personne. Un exemple notable est le cas de la traductrice berlinoise Eva Hesse (1925-) qui, dès le début des années 1950, défendit contre vents et marées, la « respectabilité artistique » d'Ezra Pound en Allemagne en publiant, outre des traductions d'œuvres de Pound, des essais et des commentaires critiques sur son œuvre. Il faut également relever que Hesse a également introduit en Allemagne des auteurs tels Marianne Moore, E. E. Cummings, Hughes Langston, Robert Frost.

Eva Hesse ne fut cependant pas la seule traductrice à s'intéresser à Pound, il suffit également de penser au traducteur Rainer Maria Gerhardt (1927-1954) qui dès le début des années 1950, alors qu'il était encore dans la vingtaine, traduisit bon nombre de textes d'Ezra Pound¹⁰³. Nous pensons notamment à sa traduction, en 1953, du livre *Wie Lesen* d'Ezra Pound (Gerhardt, 1953).

Par conséquent, ces précisions historiques nous autorisent à relativiser l'assertion de Gomringer selon laquelle Ezra Pound était totalement inconnu en Allemagne. Nous préférons soutenir l'hypothèse que Pound avait plutôt été volontairement mis sur une voie d'évitement afin d'expliquer l'absence de ce dernier dans le *paideuma* de Gomringer. Il faut également observer que le poète William Carlos Williams (1883-1963) – un poète qui figure avec Arno Holz (1963-1929) dans le *paideuma* de Gomringer – connu, à l'instar de Pound, pourtant une percée difficile en Allemagne (Sabin, 1991) ; (Peterfy, 1999) ; (Enzensberger, 2002).¹⁰⁴

¹⁰³ Nous avons dénombré sept traductions de textes d'Ezra Pound par Rainer Maria Gerhardt, entre 1950 et 1953.

¹⁰⁴ Bien que remarqué et respecté par Hans Magnus Enzensberger (1929-), notamment dans *Museum der Moderne Poesie*, le lectorat germanophone découvrit relativement tardivement la poésie de William Carlos Williams.

Nous avons vu que dans la note introductive de la traduction du manifeste de Gomringer, qu'Haroldo de Campos annonçait la parution prochaine de traductions de poèmes extraits du recueil *konstellationen*. Ces traductions furent finalement publiées dans la livraison du 31 mars 1957, toujours dans le *SDJB*. La note d'Haroldo de Campos qui accompagnait la traduction des quatre poèmes révélait la méthode utilisée par celui-ci pour « traduire » les poèmes en question. Nous avons mis le terme traduire entre guillemets, car, de fait, Haroldo de Campos se contenta uniquement de donner l'équivalent en portugais des termes qui apparaissaient soit en anglais ou en allemand dans les poèmes de Gomringer. Il adopta une stratégie différente pour les termes espagnols – notamment dans le poème qui débute par le terme « sol » – car il soutenait que la proximité linguistique était trop grande entre l'espagnol et le portugais pour qu'il puisse utiliser le même processus traductif (qui en fait n'en était pas véritablement un mais qui trahissait plutôt l'admission que les poèmes de Gomringer étaient intraduisibles comme tels). Reprenons ici le commentaire d'Antônio Houaiss qui a soutenu que le poème de Gomringer (c'est-à-dire *Baum/Baum Kind...* cité et « traduit » par Haroldo de Campos et qui fut présenté comme exemple par Décio Pignatari dans sa conférence choc de Rio de Janeiro, en février 1957) était foncièrement intraduisible tout simplement en raison du fait qu'on ne peut dans une traduction « transfuser les mêmes valeurs phoniques qui jouent un rôle essentiel dans l'original » [*não se transfundiam*¹⁰⁵ *os mesmos valores fônicos essenciais do original*] (Houaiss, 1957, 10).

Nous présentons ci-dessous la traduction intégrale de l'article d'Haroldo de Campos et, bien entendu, des « traductions » des poèmes concrets de Gomringer qui y apparaissent. Nous tenons à préciser que nous reproduisons l'article tel qu'il fut publié dans le *SDJB*. Par conséquent, l'orthographe brésilienne de l'époque n'a pas été modernisée.

¹⁰⁵ Il est important de noter que Houaiss a utilisé le terme « transfundir » [transfuser]. Guilherme de Almeida a été un des premiers théoriciens au Brésil à présenter une théorie de la traduction comme transfusion. Voir (Duval, à paraître).

quatro constelações de eugen gomringer

spring daisy
daisy spring

spring fly
fly spring

daisy fly
fly daisy

spring daisy fly

baum
baum kind

kind
kind hund

hund
hund haus

haus
haus baum

baum kind hund haus

sonne mann
mond frau

sonne frau
mond mann

sonne mond
mann frau

kind

sol

sol sol

*ala
ala ala*

*ojo
ojo ojo*

*luz
luz luz*

*mar
mar mar*

*hoy
hoy hoy*

*sur
sur sur*

*ola
ola ola*

*sal
sal sal*

nota: êstes poemas-constelações de e. Gomringer foram publicados, os 3 primeiros, em 1953 (“konstellationen”, berna, suíça); o último, na revista suíça “spirale” n. 5.

em vez de traduzi-los, o que seria praticamente impossível, dada a extrema simplicidade dos elementos em jôgo e a rigorosa exatidão dos efeitos fonéticos obtidos com êsse mínimo de material, preferimos, apenas, fornecer uma chave vocabulare, que, de qualquer modo, será o método mais eficaz para fazê-los acessíveis ao leitor brasileiro.

*spring = primavera
daisy = margarida
fly = mósca*

*baum = árvore
kind = criança*

hund = cachorro
haus = casa

sonne (s. fem. em alemão) = sol
mond (s. masc. “ ”) = lua
mann = homem
frau = mulher
kind = criança

o poema em espanhol obviamente dispensa tradução, sendo quase idêntica sua forma em português.

nestas constelações emprega gomringer a “técnica combinatória”. Nos dois primeiros, um conjunto de elementos básicos de linguagem vai se repetindo de maneira uniformemente variada, até a enunciação final, sucessiva, do elenco total de palavras manipuladas; o mais perfeito, o segundo – “baum/kind”, etc. – parte do monossílabo isolado baum e vai operando, em “progression d’effects (sic),” com fonemas semelhantes – baum / haus; kind / hund – apoiados no núcleo vocálico au, e nos grupos vocálico-consonantais ind/und, até atingir o momento-clímax da enumeração, que ao mesmo tempo enuncia e reitera todo o poema.

“sonne mann” e “sol” são outras aplicações do mesmo princípio, aquele, distinguindo-se pelo efeito de descartamento, que obtém produzindo subitamente o elemento “kind” do bloco temático-ideográfico inicial “sonne mann/mond frau”, este instaura uma espécie de “canon” poético altamente econômico, variando, no âmago de uma estrutura fixa de palavras fisiognômica análogas, apenas a posição das vogais e consoantes (sol/sal; ala/ola; ojo/hoy, etc.)

notar que o arranjo vertical-horizontal permite como que uma interação de ordenada e coordenada de leitura, criando a rigorosa estrutura ortogonal dessas “constelações”.

a “técnica combinatória” – que gomringer considera um recurso auxiliar da “constelação” – visa a uma clareza básica de linguagem, a um verdadeiro poema-elementar, implicando o processo, em si mesmo, quase que por definição, um triunfo e uma limitação.

segundo d. pignatari, gomringer, após essa conquista realmente importante de um instrumento verbal de rara contensão, está enveredando para a pesquisa de novos e mais complexos efeitos, como superação necessária dessa sua fase inicial.

dois dos poemas aqui apresentados – “baum/kind” e “sonne/mann” ilustraram a conferência de pignatari pronunciada na “noite concreta”, no salão da u.n.e, em 11-2-57, e anteriormente, no museu de arte moderna de são paulo, o texto dessa conferência será oportunamente publicado neste suplemento e nele os leitores encontrarão outras observações sobre a poesia de eugen gomringer.

haroldo de campos

quatre constellations d'eugen gomringer

*spring daisy
daisy spring*

*spring fly
fly spring*

*daisy fly
fly daisy*

spring daisy fly

*baum
baum kind*

*kind
kind hund*

*hund
hund haus*

*haus
haus baum*

baum kind hund haus

*sonne mann
mond frau*

*sonne frau
mond mann*

*sonne mond
mann frau*

kind

*sol
sol sol*

*ala
ala ala*

*ojo
ojo ojo*

*luz
luz luz*

*mar
mar mar*

*hoy
hoy hoy*

*sur
sur sur*

*ola
ola ola*

*sal
sal sal*

note : ces poèmes-constellations d'e. gomringer furent publiés, en 1953, pour les trois premiers ("konstellationen", berne, suisse ; le dernier, dans la revue suisse « spirale » n° 5.

au lieu de les traduire, ce qui serait pratiquement impossible, si on considère l'extrême simplicité des éléments en jeu et l'exactitude rigoureuse des effets phonétiques obtenus par ce minimum de matériel, nous préférons uniquement fournir une liste d'équivalents

qui, de toute façon, est la méthode la plus efficace pour les rendre accessibles au lecteur brésilien.

*spring = printemps
daisy = marguerite
fly = mouche*

*baum = arbre
kind = enfant
hund = chien
haus = maison*

*sonne (n. fem. en allemand) = soleil
mond (n. masc. “ ”) = lune
mann = homme
frau = femme
kind = enfant*

pour des raisons évidentes, le poème en espagnol se passe de traduction en raison que sa forme est pratiquement identique en portugais.

gomringer utilise la « technique combinatoire » dans ces constellations. dans les deux premiers, un ensemble d'éléments de base de la langue est répété de manière uniformément variée, jusqu'à l'énonciation finale, consécutive, de la liste complète des mots utilisés; l'ensemble le plus parfait, le second – « baum/kind », etc. – part du terme monosyllabique isolé baum et agit en « progression d'effets (sic) » avec des phonèmes similaires – baum / haus; kind /hund – supportés par le noyau vocalique au, et dans les groupes vocaliques-consonantiques ind/und, jusqu'au moment-climax de l'énumération, qui énonce et réitère simultanément tout le poème.

“sonne mann” et “sol” sont d'autres applications du même principe, le premier se distingue par l'effet d'éloignement qui survient en produisant subitement l'élément « kind » du bloc thématique-idéogramme initial « sonne mann / mond frau », le second instaure une espèce de « canon » poétique extrêmement économique en ne faisant que varier, au cœur d'une structure fixe de mots physionomiquement similaires, la position des voyelles et des consonnes (sol/sal ; ala/ola ; ojo/hoy, etc.).

Il faut noter que la disposition verticale-horizontale permet une sorte d'interaction ordonnée et coordonnée de la lecture, en créant la structure orthogonale stricte de ces « constellations ».

la « technique combinatoire » – que gomringer estime être un moyen auxiliaire de la « constellation » – aspire à la clarté de base de la langue, à un véritable poème-

élémentaire, ce qui implique que le processus, en soi, pratiquement par définition, est une réussite et une limitation.

selon d. pignatari, gomringer, après cette conquête extrêmement importante d'un instrument verbal d'une remarquable application intellectuelle, se dirige vers la recherche d'effets inédits et plus complexes, comme dépassement nécessaire de sa phase initiale.

deux des poèmes présentés – « baum/kind » et « sonne/mann » ont servis d'exemples à la conférence de pignatari prononcée lors de la « nuit concrète », dans le salon de l'u.n.e.,¹⁰⁶ le 11 février 1957, et précédemment, au musée d'art moderne de são paulo, le texte de cette conférence sera publié en temps opportun dans ce supplément et les lecteurs y trouveront d'autres observations sur la poésie d'eugen gomringer.

haroldo de campos

Le commentaire du poète et critique brésilien présenté ci-dessus illustre bien comment les idées forces de la conception camposienne de la traduction commençaient à se structurer et s'articuler après la découverte de la position gomringerienne. En un certain sens, Haroldo de Campos reconnaissait, au début de 1957, que, somme toute, les poèmes de Gomringer étaient intraduisibles. Ce qui prime – ou ce qui doit primer – lorsqu'on traduit de la poésie ou un texte créatif ce n'est pas la communication d'un contenu sémantique mais plutôt le respect des structures de base – c'est-à-dire la forme – du poème initial ; dans le cas des poèmes de Gomringer insérés dans l'article où Haroldo de Campos fait l'analyse de quatre poèmes-constellations, il s'agit de rechercher une isomorphie structurelle des effets phoniques. On sent déjà qu'Haroldo de Campos s'éloigne graduellement du premier modèle adopté par les concrétistes – modèle dans lequel il y avait une nette prédominance de la forme organique et de la phénoménologie de la composition vers ce qui sera exprimé plus tard dans le Plan-pilote de 1958, c'est-à-dire une nette prédominance de l'isomorphie de la forme géométrique et de la structure mathématique de la composition comme l'avait précédemment décrite Max Bense dans *RuS*. En d'autres termes, on sent déjà poindre à partir du début de 1957 chez Haroldo de Campos et consorts – c'est-à-dire qu'il est suivi par ses collègues du groupe *Noigrandes* et les

¹⁰⁶ Cet acronyme désigne l'Union nationale des étudiants (UNE).

artistes concrets de São Paulo— des idées qui évoquent directement Max Bense sans toutefois que ce dernier soit nommé ou identifié directement. La proximité de l'approche bensiennne est-elle une coïncidence ou bien est-ce le « travail souterrain » ou encore « l'expression dite volontaire » de thèses rencontrées lors de la lecture de certains textes de Max Bense qui sont à l'œuvre (implicitement et/ou explicitement) chez Haroldo de Campos. Compte tenu de l'absence de sources informatives nettes nous sommes dans l'impossibilité d'assurer avec certitude qu'au début de 1957, Haroldo de Campos avait lu Max Bense (bien qu'il soit fort possible que Décio Pignatari lui ait parlé de lui à cette époque car il venait tout juste de retourner de son périple européen).

La position d'Haroldo de Campos et des concrétistes de São Paulo sur la traduction commençait à véritablement prendre forme et l'influence de Gomringer devenait de plus en plus nette. Dans un texte théorique intitulé « Da fenomenologia da composição a matematica da composição », nous pouvons lire :

À retórica do poema longo [...] se opõe a justa brevidade do poema concreto, donde a importância da experiência elementarista de Gomringer. Eliminação do poema descritivo: o conteúdo do poema será sempre sua estrutura.

A passagem da fenomenologia da composição à matemática da composição coincide com uma outra passagem: a do orgânico-fisiognômico para o geométrico-isomórfico. (Haroldo de Campos 1957c, 17)

La rhétorique du poème long [...] s'oppose à la juste concision du poème concret, d'où l'importance de l'expérience élémentariste de Gomringer. Élimination du poème descriptif : le contenu du poème sera toujours sa structure.

Le passage de la phénoménologie de la composition à la mathématique de la composition coïncide avec un autre passage : celui de l'organico-physionomique au géométrico-isomorphique.

L'autre texte que Gomringer fit parvenir aux concrétistes brésiliens a été traduit par Décio Pignatari et publié dans le *SDJB* du 28 avril 1957. Il s'agissait d'un texte théorique moins long que le manifeste de Gomringer qui avait été traduit par Haroldo quelques mois auparavant. Le titre original de la version en langue allemande n'apparaît pas dans le texte en question. Seul le titre portugais figure au début du document : *técnica do poema*. À la fin de

l'article, la date de la rédaction du texte, soit 1955, est inscrite et cette information est suivie par la mention, entre parenthèses, du nom du traducteur (tradução – Décio Pignatari).

Nous avons déniché une version de l'original allemand dans une anthologie de 1997 qui collige l'ensemble des textes théoriques et des manifestes rédigés par Eugen Gomringer entre 1954 et 1977 (Gomringer, 1997). Par conséquent, nous sommes en mesure de dire que le texte de Gomringer qui fut traduit par Décio Pignatari s'intitulait *Gedichttechnik*.¹⁰⁷ L'intérêt du recueil de 1997 consiste, entre autres, dans le fait que les essais de Gomringer sont précédés d'une petite note explicative dans laquelle le poète suisse d'origine bolivienne explique les raisons et le contexte qui ont prélué à l'écriture des essais (ou des manifestes) respectifs. Ainsi, Gomringer nous apprend que *Gedichttechnik* est fondamentalement un texte qui doit être considéré comme un développement (*Ergänzung*) des thèses développées précédemment dans son manifeste *Vom Vers zur Konstellation*. Sans entrer dans les détails du texte en question (ni dans un commentaire portant sur la traduction réalisée par Décio Pignatari)¹⁰⁸, mentionnons uniquement que Gomringer répète dans l'essai de 1955 qu'il tient en haute estime Arno Holz, Mallarmé et Apollinaire. La répétition d'auteurs que nous pouvons ainsi faire pénétrer dans le *paideuma* de Gomringer n'a rien de surprenant en soi. Un des aspects qui nous intéresse dans ce texte, c'est la reconnaissance par Gomringer de l'importance du rôle d'Ezra Pound. Contrairement au manifeste de 1953, en 1955 Gomringer ne semble plus ignorer l'apport de Pound dans la constitution d'un discours théorique sur la poésie concrète. Gomringer écrit : « eine Ausnahme stellen die formkritischen Untersuchungen Ezra Pounds dar » [Les investigations d'Ezra Pound sur une critique de la forme représentent une exception].

Le dernier texte parmi ceux qui avaient été annoncés par la missive que Gomringer avait envoyé à Décio Pignatari fut publié dans l'édition du 7 juillet 1957. Il s'agissait de la traduction de deux poèmes provenant du recueil de Gomringer : *Konstellationen*. Les deux poèmes en question sont les suivants : *das schwarze geheimnis* [le mystère noir] et *cars and*

¹⁰⁷ Il faut observer que *Gedichttechnik* se trouve également publié dans une compilation antérieure intitulée *Worte sind Schatten : die Konstellationen 1951-1968* (Gomringer, 1968, 282-290).

¹⁰⁸ Le thème portant sur l'analyse critique des traductions et de la réception de Gomringer fait l'objet d'un autre texte (en préparation).

cars. Cette-fois ci, contrairement à l'analyse des « traductions » réalisée par Haroldo de Campos (dans l'édition du *SDJB* du 31 mars 1957) les deux poèmes extraits des *Konstellationen* sont traduits en portugais et on retrouve également la version originale de ceux-ci : le premier poème était en allemand et le second en anglais. Une petite note introductive précède les traductions elles-mêmes. Nous avons traduit cette brève introduction.

gomringer está preparando um novo livro de “constelações” e uma antologia incluindo poetas brasileiros. Os dois poemas-constelações que aqui transcrevemos pertencem ao primeiro livro de gomringer já editado e de qual este suplemento já extraiu vários poemas. (Haroldo de Campos, 1957, 26).

gomringer prépare un nouveau livre de « constellations » et une anthologie dans laquelle des poètes brésiliens sont inclus. Les deux poèmes-constellations que nous transcrivons ici proviennent du premier livre de gomringer qui est déjà édité et duquel plusieurs poèmes ont été reproduits dans ce supplément.

La traduction de poèmes-constellations de Gomringer de même que deux textes théoriques – soit, premièrement, la traduction par Haroldo de Campos du manifeste de Gomringer et, deuxièmement, l'essai intitulé *Gedichttechnik* traduit par Décio Pignatari – sont les éléments qui inaugurent l'introduction des idées de Gomringer au Brésil. À cela, il faut ajouter des essais d'Haroldo de Campos où le nom de Gomringer est mentionné et où des segments de sa théorie sont présentés et commentés. L'inclusion dans des revues et des quotidiens brésiliens de différents textes où les positions théoriques et des traductions de certains des textes et poèmes de Gomringer étaient exposés contribua grandement à faire éclore de vives discussions entre les concrétistes et les adversaires de ces derniers.

En tant que vecteur de diffusion de ces nouvelles idées provenant de l'Allemagne, le *SDJB* joua un rôle inestimable dans l'histoire de la réception des poèmes et des théories d'Eugen Gomringer, la diffusion des théories du concrétisme brésilien et tout particulièrement de la position d'Eugen Gomringer.

Le tableau suivant présente dans un ordre chronologique les textes de et sur Gomringer (c'est-à-dire des traductions et ou des commentaires critiques et polémiques) qui furent publiés dans le *SDJB* en 1957.

Textes avec la mention du nom de Gomringer dans le SDJB (1957)		
Date	Titre/Auteur	Genre
13/01/57	<i>evolução de formas: poesia concreta</i> Haroldo de Campos	Essai
19/01/57	<i>a exposição de arte concreta e volpi</i> Décio Pignatari	Essai
17/03/57	<i>do verso à constelação: função e forma de uma nova poesia</i> Eugen Gomringer	Traduction Haroldo de Campos
31/03/57	<i>quatro constelações de eugen gomringer</i> Eugen Gomringer	Traduction Haroldo de Campos
28/04/57	<i>técnica do poema</i> Eugen Gomringer	Traduction Décio Pignatari
19/05/57	<i>Jornal do brasil chega em ulm</i> Eugen Gomringer	Lettre Traducteur inconnu
19/07/57	<i>Sobre Poesia Concreta</i> Antônio Houaiss	Essai
23/06/57	<i>da fenomenologia da composição à matematica da composição</i> Haroldo de Campos	Essai
07/07/57	<i>constelações de eugen gomringer</i> Eugen Gomringer	Traduction Haroldo de Campos
18/08/57	<i>Fernando guedes: um inventor na jovem poesia portuguesa</i> Haroldo de Campos	Essai
15/09/57	<i>Gomringer e os poetas "concretos" de São Paulo</i> Theon Spanudis	Essai (polémique)
22/09/57	<i>Spanudis catarata</i> José Lino Grunewald	Essai (polémique)
13/10/57	<i>Poundistas paulistas</i> Theon Spanudis	Essai (polémique)
27/10/57	<i>Spanudis catarata – 2</i> José Lino Grunewald	Essai (polémique)
27/10/57	<i>Aspectos da poesia concreta</i> Haroldo de Campos	Essai
24/11/57	<i>Um poeta anticoncreto</i> Ferreira Gullar	Essai (polémique)

Tableau 2.
Textes sur Gomringer dans le SDJB en 1957

2.6 Les débats autour de Gomringer dans le *SDJB*

La section précédente s'est terminée sur la mention que le *SDJB* a joué un rôle de premier plan dans la diffusion des idées de Gomringer au Brésil. Ce sont principalement Décio Pignatari et Haroldo de Campos qui ont contribué à introduire les théories et l'esthétique d'Eugen Gomringer au Brésil. Augusto de Campos semble avoir joué un rôle plus effacé dans l'introduction directe des idées de Gomringer au Brésil. Mentionnons que la réception des idées du poète suisse-bolivien s'est essentiellement faite par l'entremise d'articles de journaux parus dans le *SDJB*. L'autre vecteur fut la tenue de discussions, de débats et de conférences publiques par les membres de *Noigrandes*.

Bien que l'histoire du Supplément littéraire dans l'édition dominicale du *JB* ait été d'une durée relativement courte, soit entre le mois de juin 1956 et décembre 1961, les retombées culturelles furent immenses et elles se font encore sentir de nos jours. Mentionnons tout d'abord que la fondation du *JB* remonte à 1891, à Rio de Janeiro qui était alors la capitale du pays. Son premier directeur fut Rodolfo Epifânio de Sousa Dantas (1855-1901). Après être passé par plusieurs propriétaires, le journal fut racheté, en 1918, par le Comte Ernesto Pereira Carneiro (1877-1954) qui en assura la direction jusqu'à sa mort, en 1954. La direction du journal fut alors confiée à Maurina Dunshee de Abranches Pereira Carneiro (1899-1983), la veuve du Comte Pereira Carneiro avec qui elle avait convolé en justes noces en 1940. C'est sous l'impulsion de la nouvelle directrice que le *JB* changea radicalement de vocation en passant d'un journal « d'annonces classées » à un quotidien de prestige. La Comtesse Pereira Carneiro sut s'entourer de talentueux collaborateurs qui contribuèrent à faire de ce journal, entre les années 1954 et 1970, un quotidien qui fut acclamé à travers le monde pour son audace, la qualité de sa typographie, l'originalité de la mise en page (*layout*) et l'utilisation artistique de différentes formes typographiques et d'illustrations (ce qui était un luxe à l'époque).

Parmi ses artisans les plus réputés, il faut mentionner le concepteur graphique, dessinateur et sculpteur Amílcar de Castro (1920-2002) – un ancien élève du sculpteur Franz Weissmann (1911-2005) et qui étudia également avec Max Bill – qui fut au service du *JB* de 1957 à 1961. Lorsqu'il quitta le *JB*, il travailla dans divers magazines et quotidiens de Rio de

Janeiro tels le *Correio da Manhã*, *Última Hora* et le *Jornal da Tarde*. C'est Amílcar de Castro qui fut le véritable artisan du changement esthétique et typographique qui fit la renommée nationale et internationale du *JB* (Alves, 2005, 121-138). Arrivé officiellement au quotidien carioca en 1957, soit une année après la fondation du SDJB, c'est dans cette section littéraire et artistique que son influence fut la plus perceptible. Il joua également un rôle instrumental indéniable dans l'émergence du mouvement néoconcrétiste carioca qui se scinda avec fracas du concrétisme pauliste.

Ao lado de Odylo Costa Filho, Reynaldo Jardim, Janio de Freitas e Ferreira Gullar, Amilcar é figura-chave do processo que mudou de maneira radical a feição e o conteúdo editorial do JB. A reforma transformou um jornal de classificados — de conteúdo editorial pífio e diagramação caótica — numa publicação audaciosa. Com o Suplemento Dominical, firmou-se como um campo de debates entre as correntes concretistas carioca e paulistana, desdobrando-se por fim na plataforma de lançamento do "Manifesto Neoconcreto". (A notícia, 2007, s.p.)

*Outre Odylo Costa Filho, Reynaldo Jardim, Janio de Freitas et Ferreira Gullar, Amilcar est la cheville ouvrière du processus qui transforma de façon radicale l'aspect et le contenu éditorial du JB. La réforme transforma un journal d'annonces classées — au contenu éditorial faible et à la mise en page désordonnée — en une publication audacieuse. Avec le Supplément dominical, le quotidien s'est imposé comme un lieu de débats entre les courants concrétistes carioca et pauliste, et qui finit par se développer en rampe de lancement du **Manifesto Neoconcreto**.*

La Comtesse fit également appel au journaliste, poète et graphiste Reynaldo Jardim (1926-2011) afin que ce dernier dirige la section littéraire du journal. Il fut la cheville ouvrière du supplément littéraire et artistique du dimanche : le SDJB ainsi que, plus tard, du Cahier B¹⁰⁹ Comme collaborateur au SDJB, il s'adjoignit un de ses amis – un ami qui n'était pas dépourvu de talent – : le poète Mário Faustino (1930-1962).

¹⁰⁹ « O Amilcar fez o essencial no Jornal do Brasil, quer dizer, fez o primeiro caderno, o jornal propriamente dito. Eu fiz o supérfluo, o suplemento cultural, o Caderno B. » [Amilcar a fait l'essentiel dans le *Jornal do Brasil*, c'est-à-dire qu'il fit le premier cahier, le journal proprement dit. J'ai fait le superflu, le supplément culturel, le cahier B. » Citation de Reynaldo Jardim <http://www.blogdoims.com.br/ims/dia-de-domingo-entrevista-inedita-com-reynaldo-jardim> (Consulté le 10 mars 2014).



Figure 9.
Mário Faustino (1930-1962)

Faustino était un jeune poète promu à un bel avenir mais la fatalité vint tragiquement s'abattre sur lui. En effet, il trouva la mort, à 32 ans, dans un accident d'avion loin de Lima, au Pérou, alors qu'il se dirigeait vers Mexico pour y faire un reportage sur Fidel Castro. Auteur d'un seul recueil de poésie, *O Homen e sua Hora* (1955) – observons cependant que son œuvre posthume compte maintenant plusieurs recueils publiés –, Faustino s'est particulièrement distingué au *JB* par la très haute qualité critique de sa chronique dominicale intitulée « Poesia-Experiência », entre 1956 et 1959 (Ianelli, 2010). Sa chronique était consacrée à la réflexion théorique et pratique sur la traduction (principalement de la poésie). Il traduisit entre autres des poèmes d'Ezra Pound, de T. S. Eliot, de même que quelques pièces du poète américain – exilé pendant quatre années à Belém – Robert Stock (1923-1981) (Stanisci, 2006). Faustino contribua également connaître par l'entremise de sa chronique hebdomadaire les nouveaux talents contemporains et internationaux de la poésie.

Foi o responsável, entre 1956 e 1959, pela página Poesia-Experiência, do Jornal do Brasil, cujo lema era "Repetir para aprender, criar para renovar" [...] Ali publicou tanto jovens poetas – alguns de vanguarda, sim, a exemplo dos concretistas – como

nomes já consagrados da literatura. Numa única página podiam-se encontrar o então iniciante José Lino Grunewald, um experimentalista como Antonin Artaud e ninguém menos que Sá de Miranda (Azevedo, 2007, s.p.)

*Il fut le responsable, entre 1956 et 1959, de la page **Poesia-Experiência**, du **Jornal do Brasil**, dont la devise était « Répéter pour apprendre, créer pour renouveler » [...] Il y publia tant des poètes émergents – dont certains, certes, de l’avant-garde, tels les concrétistes – que des valeurs consacrées de la littérature. On pouvait rencontrer sur une seule page tant un débutant comme José Lino Grunewald qu’un expérimentaliste comme Antonin Artaud et nul autre que Sá de Miranda.*

Reynaldo Jardim demanda aussi à Oliveira Bastos et à Ferreira Gullar de s’occuper de la section des arts visuels et plastiques du journal. Quand Jardim entra en fonction au JB, les pages « culturelles » étaient dirigées par Dona Heloísa, la nièce de la Comtesse Pereira Carneiro. Il s’agissait davantage d’une section féminine avec sa ribambelle de conseils de beauté et de recettes de cuisine. Toutefois, sous l’impulsion de Reynaldo Jardim et des nombreux collaborateurs au journal, le *SDJB* devint rapidement une référence dans le monde intellectuel de la seconde moitié des années 1950, époque à laquelle le Brésil avait le vent en poupe et s’engageait résolument d’un pas assuré vers la Modernité.

À l’époque du lancement du *SDJB*, le réputé poète Manuel Bandeira (1886-1968), signait depuis le 1 juin 1955 une chronique hebdomadaire dans le *JB*.¹¹⁰ À propos du lancement du *SDJB*, qui fut publié pour la première fois en décembre 1956¹¹¹, Bandeira a écrit dans sa chronique du 7 janvier 1957 :

O recente Suplemento do Jornal do Brasil foi lançado por um jovem – o poeta Reynaldo Jardim. Aqui, onde tudo se imita, o rapaz vem organizando as suas páginas dominicais fora dos padrões dos outros jornais. O seu suplemento é diferente como apresentação e conteúdo. Este impressiona agradavelmente pela sua densidade, aqui e ali pela sua novidade. Está valendo como revista de afirmação de novos valores poéticos, acolhendo em suas colunas as primeiras demonstrações da poesia concreta. A geraçãozinha de 45, coitada, pouco tempo teve para brilhar na crista da onda. A verdade é que não tinha mensagem coletiva a comunicar: tem os seus poetas, um ou outro grande poeta em via de realizar-se, mas nada os ligava senão o desejo de desancar os confrades maiores de 50 anos. Os poetas concretos, não: trazem

¹¹⁰ Cette chronique devint bihebdomadaire entre 1957 et 1961, date où il cessa d’écrire pour ce journal.

¹¹¹ Il faut se souvenir que décembre 1956 marque l’année de la première exposition sur l’Art concret. En un sens, l’apparition du *SDJB* coïncide avec l’émergence du concrétisme de São Paulo.

realmente, como grupo, uma mensagem nova. Pode-se gostar ou não da poesia que fazem. Mas é óbvio que fazem coisa diferente e merecem atenção (Bandeira, 1957,5).

*Le tout nouveau **Suplemento do Jornal do Brasil** a été lancé par un jeune – le poète Reynaldo Jardim. Au Brésil, où on imite tout, le jeune homme a agencé ses pages dominicales en dehors des modèles des autres journaux. Son supplément se démarque sur le plan de la présentation et du contenu. Il impressionne agréablement par sa densité, ici et là par sa nouveauté. Le Supplément agit comme une revue dont l'objectif est l'affirmation de nouvelles valeurs poétiques, en accueillant dans ses colonnes les premières manifestations de la poésie concrète. La malheureuse Génération de 45 est passée comme un coup de vent sans avoir le temps de rayonner. En vérité, elle n'avait pas un message collectif à communiquer : elle avait ses poètes, un ou un autre grand poète sur le point de se réaliser mais rien ne les reliait entre eux sauf le désir d'éreinter leurs confrères âgés de plus de cinquante ans. Ce n'est pas le cas des poètes concrets : en tant que groupe, ils véhiculent vraiment un nouveau message. On peut ou ne pas aimer la poésie qu'ils font mais il est indubitable qu'ils font quelque chose de différent et qu'ils méritent notre attention.*



Figure 10
Pages du SDJB

Encore aujourd'hui, compulsé les pages du SDJB fait vivre au lecteur un immense plaisir esthétique (en raison de la qualité de la mise en page qui se caractérisait par la disposition des poèmes sur les pages, dont l'espace même participait à la poéticité de poèmes, dans un esprit résolument mallarméen) et intellectuel (tous les événements marquants du monde de la culture – tant sur la scène nationale qu'internationale – y sont présentés, analysés

et commentés). Le *SDJB* fut également le « laboratoire » où les concrétistes du groupe *Noigrandes* présentèrent une foule de traductions d’auteurs et de poètes tant inconnus que peu ou mal connus au Brésil : Pound, Schwitters, e.e. cummings, Eliot, etc., ainsi que des réflexions théoriques sur des thèmes inédits ou sur des auteurs importants mais obscurs. C’est le cas notamment des deux articles d’Haroldo de Campos sur Max Bense, en 1959.

L’histoire de la poésie concrète brésilienne est intimement liée aux pages culturelles du *SDJB*. C’est d’ailleurs à l’intérieur de ces pages qu’est née la poésie concrète brésilienne et ce sont encore ces mêmes pages qui contribuèrent à sa remise en question par un groupe de poètes et d’artistes concrets dissidents dirigé par Ferreira Gullar. Les débats engendrés par la « récupération » brésilienne des théories d’Eugen Gomringer ne seraient pas étrangers à la scission entre le groupe orthodoxe de São Paulo – gravitant principalement autour des frères de Campos et Décio Pignatari – et les « néoconcrétistes » de Rio de Janeiro. Ceci constitue d’ailleurs le thème de cette section.

Rappelons que tout juste avant la première publication d’un texte où était mentionné le nom d’Eugen Gomringer, soit plus précisément le 13 janvier 1957, dans l’essai d’Haroldo de Campos intitulé *evolução de formas : poesia concreta*, un rassemblement culturel important dans l’histoire de la poésie concrète au Brésil s’était tenu à São Paulo, en décembre 1956.

En effet, dans l’édition du dimanche 7 octobre 1956, apparaissait l’annonce d’un événement culturel d’envergure qui allait se tenir du 4 décembre au 18 décembre 1956, au *Museu de Arte Moderna*, à São Paulo. L’événement en question s’appelait la *1.^a Exposição Nacional de Arte Concreta* [*Première Exposition Nationale sur l’Art Concret*]. Les auteurs de l’article où était annoncé l’événement – un article non signé, mais nous soupçonnons que Ferreira Gullar et Oliveira Bastos en étaient les auteurs – mirent immédiatement l’accent sur le fait que cette exposition ne s’adressait pas uniquement aux peintres ou aux sculpteurs, comme pouvait le laisser présager son nom, mais que les poètes y étaient également conviés. Les visées des organisateurs de l’événement étaient ambitieuses : faire de cette exposition la vitrine d’un nouveau mouvement esthétique d’avant-garde typiquement brésilien, nommément le concrétisme.

De fato, mais do que uma simples mostra coletiva, pretende ela revestir-se das características de um amplo movimento estético, destinado a imprimir novo rumo às artes de vanguarda do País (SDJB, 7 octobre 1956, 21)

En réalité, davantage qu'une simple exposition collective, elle [l'exposition R. D.] aspire à être porteuse des caractéristiques d'un ample mouvement esthétique, destiné à donner une nouvelle direction aux arts d'avant-garde du Brésil.

Telle que prévue, l'exposition annoncée dans la livraison du SDJB du 7 octobre eut bien lieu du 4 décembre au 18 décembre 1956, à São Paulo. Les artistes suivants y participèrent¹¹² :

a) **Peintres** : Aluísio Carvão (1920-2001) ; Lygia Clark (1920-1988) ; Waldemar Cordeiro (1925-1973) ; João José da Silva Costa (1931-) ; Hermelindo Fiaminghi (1922-2004) ; Maurício Nogueira Lima (1930-1999) ; Rubem Mauro Cardoso Ludolf (1932-2010) ; César Oiticica (1939-) ; Hélio Oiticica (1937-1980) ; Luis Sacilotto¹¹³ (1929-2003) ; Décio Vieira (1922-1988) ; Alfredo Volpi (1896-1988) ; Alexandre Wollner (1928-).

b) **Sculpteurs** : Casimiro Fejer (1923-1989) ; Franz Weismann¹¹⁴ (1911-2005)

c) **Graveurs et dessinateurs** : Lygia¹¹⁵ Pape (1927-2004) ; Lothar Charoux¹¹⁶ (1912-1987).

¹¹² Le peintre carioca Ivan Serpa (1923-1973), du groupe Frente, participa uniquement à l'Exposition de Rio de Janeiro.

¹¹³ Dans l'article qui fait le compte-rendu de l'Exposition, le nom de Sacilotto est mal orthographié : on lit : Scilotto au lieu de Sacilotto (Bastos et Gullar, 1956, p. 29).

¹¹⁴ Ibid. On écrit Weissman au lieu de Weissmann.

¹¹⁵ Ibid. Le prénom est mal orthographié. On lit Ligia au lieu de Lygia.

¹¹⁶ L'écriture du patronyme « Charoux » est inconstante. On retrouve tant Charroux que Charoux. De fait, il faut écrire Charoux. Lothar Charoux était né à Vienne, en Autriche. Il vint s'installer à São Paulo en 1928, alors qu'il n'avait que 16 ans.

d) Poètes : Ronald Pinto de Azeredo¹¹⁷ (1937-2006) ; Augusto de Campos (1931-) ; Haroldo de Campos (1929-2003) ; Décio Pignatari (1927-2012) ; Wladimir Dias-Pino (1927-) et Ferreira Gullar (1930-).

e) Conférenciers : Mário Pedrosa (1900-1981) ; Décio Pignatari (1927-2012) ; Waldemar Cordeiro (1925-1973) et Oliveira Bastos (1933-2006).

Outre la participation des artistes et théoriciens mentionnés ci-dessus, il importe de mentionner que l'événement culturel a également servi de rampe de lancement au recueil de poésie de Ferreira Gullar, *O Formigueiro* [La fourmillière], de même qu'à celui de Vladimir¹¹⁸ Dias-Pino (né en 1927), *A Ave* [L'oiseau]. Soulignons également que le lancement du numéro trois de la revue *Noigrandes* – dans laquelle il y avait des poèmes d'Augusto de Campos, Haroldo de Campos et de Décio Pignatari – coïncida avec la tenue de l'exposition.

Si nous jetons un regard rétrospectif et éclairé, il importe de noter que Ferreira Gullar, Dias-Pino et le groupe *Noigrandes* ont représenté, *in nuce*, trois trajectoires différentes que prit la poésie concrète au cours des années subséquentes. Il y avait donc, à la base, une pomme de discorde dans le verger de la poésie concrète. Les multiples tensions internes de même que les innombrables divergences esthétiques et théoriques, malgré l'apparente unité d'une dénomination commune – soit poésie concrète – finirent par créer, tout d'abord, une scission, en 1957, lorsque que la version carioca de la poésie concrète de Ferreira Gullar et consorts prit graduellement ses distances du vaisseau-mère pauliste (représenté par le groupe *Noigrandes*), et par la suite une véritable rupture, en 1959, lorsque les mutins cariocas s'embarquèrent sur l'esquif du néoconcrétisme. Le *mato-grossoense* Dias-Pino quant à lui enfila, en solitaire, le gilet de sauvetage du *Poema-Processo*.

Nous pouvons résumer ainsi les positions respectives des trois orientations théoriques qui ont émergées de la célébration concrétiste de décembre 1956 :

1) L'approche dite phénoménologique de Ferreira Gullar. Cette approche reposait principalement sur l'adoption des apports théoriques de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)

¹¹⁷ Ibid. Nom de famille mal orthographié. On lit Azevedo au lieu d'Azeredo.

¹¹⁸ Notons que dans les quotidiens de l'époque, la graphie du prénom de Dias-Pino oscille entre « Vladimir » et « Wladimir ». De nos jours, c'est la graphie « Wladimir » qui a été conservée.

et de la philosophie des formes d'Ernst Cassirer (1898-1974), revisitée et revivifiée par l'Américaine Susanne Langer (1895-1965). L'objectif consistait puiser chez Merleau-Ponty des éléments théoriques pour se distancier du rationalisme pur et dur des concrétes paulistes en privilégiant une dimension expressive dans l'art.

2) L'approche mathématico-formaliste préconisée par les concrétes de São Paulo. Les assises conceptuelles de cette approche s'enracinaient dans les théories esthétiques – estimées avant-gardistes à l'époque – de Max Bill et de Max Bense.

3) Le poème-processus de Wladimir Dias-Pino. Bien que Dias-Pino démontre des signes d'indépendance doctrinale dès l'émergence du concrétisme au Brésil, c'est plus particulièrement à partir de 1967 que ses théories atteignirent leur vitesse de croisière. Cette approche théorique mettait l'accent sur la dimension visuelle des « poèmes ».

Dans l'édition du *SDJB*, en date du 30 décembre 1956, Oliveira Bastos et Ferreira Gullar signèrent un article dans lequel ils annonçaient que la *Première Exposition Nationale sur l'Art Concret* allait se déplacer à Rio de Janeiro, en février 1957. Dans la même édition, Augusto de Campos écrivit un billet dans lequel il déplorait qu'un journaliste d'un quotidien de São Paulo, sous le couvert de l'anonymat, s'était attaqué à l'exposition (dans sa version pauliste) en faisant du journalisme de bas étage, c'est-à-dire en véhiculant des faits erronés et en étalant son impéritie dans le domaine de l'art contemporain. Le critique en question – dont l'identité fut plus tard dévoilée¹¹⁹ – avait fait paraître deux articles dans *O Estado de S. Paulo* : *Exposição de pintura concreta no MAM*, le 13 décembre 1956 et *Os Concretos no Museu*, 15 décembre 1956, où il minait la crédibilité du mouvement concretiste naissant sans s'appuyer sur des arguments fondés sur une connaissance détaillée de l'esthétique moderne.

Quelques semaines avant la tenue de l'Exposition dans sa version carioca (février 1957), les responsables de la section artistique et esthétique du *SDJB*, Messieurs Ferreira Gullar et Oliveira Bastos, demandèrent à Décio Pignatari – encore imprégné de son long

¹¹⁹ Il s'agissait vraisemblablement de Geraldo Ferraz (1905-1979) qui fut critique d'art dans *O Estado de S. Paulo* de 1956 à 1971.

séjour européen – un témoignage sur son évaluation globale de l'Exposition (version pauliste) de décembre 1956. Dans l'ensemble, Pignatari jugea de manière très positive l'événement culturel en soulignant que le public eut l'immense chance d'être témoin « d'une pensée visuelle en marche avec ses hésitations et ses tâtonnements » [*um pensamento visual em marcha, com suas hesitações e arrancadas*] (Pignatari, 1957, 31) mais qui poursuit un objectif commun, notamment « la liquidation de la grabataire tradition expressionniste de l'art moderne brésilien » [*liquidação da trôpega tradição expressionista da arte moderna brasileira*] (ibid. p. 31).

Par la suite, Pignatari déplora la situation de la poésie brésilienne, léthargique et peu créative en raison de son manque d'esprit critique. Il en profita alors pour vanter les mérites du mouvement dont Gomringer était le chef de file en Allemagne.

De resto, é bom notar, de passagem, que a estagnação da poesia é um fenômeno de todos os países ma hora presente: sómente na Alemanha consegui encontrar um reduzido grupo de poetas ligados à revista "spirale" e chefiados pelo suiço-peruano Eugen Gomringer, empenhados na "poesia-sem-versos", a que tinham recém-chegando partindo de pontos comuns aos nossos ("Un Coup de Dés", de Mallarmé, Cummings, etc.) – pontos êsses que os poetas de vanguarda brasileiros – pelo menos os de São Paulo – tinham conseguido estabelecer no decorrer de oito anos de trabalho.

[...]

En segundo lugar, estamos cansados de proclamar que os pontos cardeais para a realização de uma poesia concreta são: Mallarmé ("Un Coup de Dés"), Pound, Joyce e Cummings – porque foram êstes os que mais se detiveram no problema da estruturação do poema, que é o problema que mais nos preocupa. (Pignatari, 1957, 31)

*De surcroît, il importe de noter, en passant, que la léthargie de la poésie est un phénomène qui affecte tous les pays à l'heure actuelle : c'est uniquement en Allemagne que j'ai réussi à rencontrer un petit groupe de poètes liés à la revue **Spirale** et dirigés par le suisse-péruvien(sic) Eugen Gomringer, et engagés dans la « poésie-sans-vers » qu'ils ont découverte tout récemment en partant de sources communes aux nôtres (« Un coup de Dés », de Mallarmé, Cummings, etc.) – ces sources que les poètes de l'avant-garde brésilienne – du moins ceux de São Paulo – sont parvenues à établir au cours de huit années de labeur.*

[...]

Deuxièmement, nous sommes marris de proclamer que les points cardinaux pour la réalisation d'une poésie concrète sont : Mallarmé (« Un Coup de Dés »), Pound, Joyce et Cummings – car ce sont eux qui se sont les plus attardés au problème de la structuration du poème, problème qui est celui qui nous préoccupe le plus.

Lors de la tenue, à Rio de Janeiro, de la 1.^a *Exposição Nacional de Arte Concreta*, le critique Mário Pedrosa dresse un portrait saisissant, mais juste, de la situation moribonde de la poésie au Brésil à l'époque où se tenait l'exposition des concrétistes. La poésie brésilienne « avait désespérément besoin d'un événement, d'un *shake-up* » [*a poesia brasileira estava precisando, desesperadamente, de um acontecimento, de um "shake-up"*] (Pedrosa, 1957, 21) afin qu'elle puisse se remettre sur les rails de la créativité.

Puis Pedrosa mentionna le nom d'un groupe de jeunes poètes de São Paulo – il faisait bien entendu référence aux frères de Campos et à leur collègue Décio Pignatari – qui paraissaient avoir les qualités requises pour relancer la poésie brésilienne.

Têm os instrumentos: cultura geral, em dia, conhecimento sério das outras artes, sentimento da época, sentimento do mundo, titanismo, espírito revolucionário, uma ou duas línguas mortas, meia dúzia de línguas vivas, vontade de ler, de trabalhar, de escrever, de "fazer o novo". Lêem (direito) os alemães e outros centro-europeus, os americanos, os ingleses, os franceses, os italianos. João Cabral já se estava encarregando do que há de bom em espanhol. Incorporam devidamente (e não como fizeram os nossos "parnasianos" e os nossos "simbolistas") essas tradições culturais à nossa cultura. Sabem que Mallarmé e Pound são mais importantes para o progresso da poesia do que Baudelaire e Eliot. Formulam e discutem problemas culturais, sociais, filosóficos e, em especila, estéticos. Nos domínios do verso chegam todos três, rapidamente, ao nível do que já se fizera antes deles no Brasil, frequentemente, no detalhe, ultrapassando êsse nível. Saem dos domínios do verso e tentam novos caminhos poéticos. Mas estão em São Paulo e as distancias, neste país, representam mais do que em geral se pensa. Muitas das poucas pessoas que aqui no Rio tomam a sério a poesia, levam muito tempo ainda sem ouvir falar nos três: Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos. (Pedrosa, 1957, 21)

Ils possèdent les outils : culture générale à jour, connaissance scrupuleuse des autres formes d'art, compréhension de l'époque, compréhension du monde, titanisme, esprit révolutionnaire, maîtrise d'une ou deux langues mortes, maîtrise d'une demi-douzaine de langues vivantes, volonté de lire, de travailler, d'écrire, de « produire du nouveau ». Ils lisent (directement) les Allemands, et d'autres auteurs de l'Europe centrale, les Américains, les Anglais, les Français, les Italiens. João Cabral s'est déjà chargé de ce qu'il y a de bon en espagnol. Ils ont correctement assimilé (contrairement aux « parnassiens » et aux « symbolistes » brésiliens) ces traditions culturelles à la culture brésilienne. Ils savent que Mallarmé et Pound sont plus importants pour le progrès de la poésie que Baudelaire et Eliot. Ils formulent et discutent de problèmes culturels, sociaux, philosophiques et, plus particulièrement, esthétiques. En ce qui concerne la poésie, ils atteignent rapidement tous trois le niveau de ce qui existait déjà avant eux au Brésil et, souvent, dans les détails, surpassant même ce niveau. Ils n'hésitent pas à sortir de leur zone de confort et ils

tentent de nouvelles avenues poétiques Mais ils vivent à São Paulo et les distance dans ce pays représentent plus que ce qu'on en pense en général. Beaucoup des rarissimes personnes qui, à Rio, prennent au sérieux la poésie prirent un certain temps avant d'entendre parler de ces trois poètes : Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos.

À la suite de cette description détaillée des qualités requises pour faire évoluer la poésie au Brésil – qualités que semblaient posséder, aux yeux de Pedrosa, le trio des poètes paulistes du group *Noigrandes* – il s'empressa d'ajouter le nom du poète originaire de São Luis de Maranhão : Ferreira Gullar.

Pedrosa constata que les quatre poètes qu'il venait de nommer étaient les seuls, à cette époque au Brésil, qui pouvaient donner une nouvelle impulsion à la poésie nationale. Pour cette raison, Pedrosa invita les visiteurs à venir en grand nombre à l'exposition sur la poésie concrète. Il soutint que la poésie brésilienne avait un besoin pressant d'un mouvement d'avant-garde sérieux et vivifiant et que le mouvement de renouveau devait passer par les concrétistes car ceux-ci avaient plus que quiconque « les titres suffisants pour diriger le mouvement d'avant-garde dont avait besoin le Brésil [*os títulos suficientes para encabeçar o movimento vanguardista de que necessitávamos*] (Pedrosa, 1957, 21).

Malheureusement, le vœu de Pedrosa ne se réalisa guère. Dès le 23 juin 1957, il fut désormais impossible d'espérer voir les concrétistes paulistes et les concrétistes cariocas collaborer à la revivification de la poésie brésilienne. Chacun devait le faire à sa manière et dans son coin de pays, car les conceptions théoriques et esthétiques des deux camps ne concordaient plus et s'éloignaient de plus en plus l'une de l'autre. Des tensions internes s'étaient d'ailleurs déjà fait sentir dès les deux éditions de l'Exposition Nationale sur l'Art – à São Paulo, en décembre 1956, puis à Rio, en février 1957 – mais, finalement, les dissensions programmatiques entre les deux groupes finirent par éclater au grand jour.

La nouvelle de la rupture occupa une page entière du SDJB. Le 23 juin 1957, on put observer sur la une du *SDJB* les mots suivants : *Cisão no movimento da poesia concreta* [*Scission dans le mouvement de la poésie concrète*]. Le mouvement de sédition fut initié par Ferreira Gullar, fer-de-lance du mouvement concrétiste de Rio. On retrouvait parmi les cosignataires du manifeste carioca, outre Gullar, les critiques Oliveira Bastos et Theon Spanudis ainsi que le poète et journaliste pauliste Reynaldo Jardim (1926-2011).

La disposition de la page du *SDJB*, qui présenta la nouvelle d'une rupture pressentie, était la suivante. Sous le titre principal, disposé en plein centre de la une, on retrouvait du côté gauche le manifeste des concrétistes de Rio. Le titre du manifeste était simplement le suivant : *Poesia Concreta : Experiência Intuitiva*. Le manifeste comportait douze points à l'intérieur desquels étaient résumés les points nodaux de leur approche théorique et esthétique. Il faut observer, à l'instar du style présent dans d'autres manifestes, qu'il ne s'agissait pas d'un texte discursif, mais plutôt d'un manifeste avec son style particulier visant à énoncer, parfois de façon sensationnaliste et émotive, de grandes idées, des orientations générales, sans vraiment recourir à la discursivité. À droite, un texte d'Haroldo de Campos présentait l'orientation de la faction pauliste. Le titre du texte était : *Posição dos Paulistas. Da fenomenologia da composição à matemática da composição* [Position des Paulistes. De la phénoménologie de la composition aux mathématiques de la composition]. Contrairement au manifeste carioca, le texte respectait le style argumentatif – et partant, plus rigoureux – caractéristique d'un texte à teneur théorique s'appuyant sur un discours discursif.

La pomme de discorde entre les concrétistes paulistes et les concrétistes cariocas tournait principalement autour de l'orientation préconisée par les Paulistes à l'effet que la forme recherchée pour un poème concret devait refléter « une structure mathématique qui déterminerait les éléments du jeu et leur position relative » alors que les Cariocas défendaient l'idée qu'un poème concret n'était pas une structure mathématique objective mais qu'il devait plutôt refléter ou correspondre à une expérience quotidienne, affective et intuitive. Le douzième point du manifeste carioca exprimait cette idée force du manifeste concrétiste de Gullar, Bastos et Jardim.

*O poema concreto deve valer como uma experiência cotidiana – afetiva, intuitiva – a fim de que não se torne mera **ilustração**, no campo da linguagem, de leis científicas catalogadas* (Gullar, Bastos, Jardim, 1957, 17).

Le poème concret doit se présenter comme une expérience quotidienne, affective, intuitive de sorte qu'elle ne se transforme pas en simple représentation, dans le domaine du langage, des lois scientifiques inventoriées.

Une fois les vannes de l'hostilité ouvertes, le *SDJB* se transforma rapidement en un champ de bataille sur lequel s'affrontèrent et s'entredéchirèrent les deux factions du concrétisme brésilien. L'objectif des représentants du concrétisme de Rio de Janeiro consistait principalement à miner la crédibilité des concrétistes de São Paulo en démontrant que leur discours théorique était truffé de faux concepts, de thèses spécieuses et qu'il ne s'agissait en réalité que de poudre aux yeux et vaine rhétorique. De surcroit, ils contestèrent l'appropriation que les Paulistes avaient faite d'Eugen Gomringer. Ils tentèrent, à maintes reprises, de démontrer que les concrétistes paulistes avaient gauchi et perverti la position de Gomringer.

Tout d'abord, ce fut Theon Spanudis (1915-1986) qui déclencha les hostilités dans un texte intitulé « Gomringer e os poetas « concretos » de São Paulo » [Gomringer et les poètes « concrets » de São Paulo].



Figure 11
Theon Spanudis (1915-1986)

Theon Spanudis vit le jour en 1915, à Izmir (autrefois Smyrne), en Turquie. Il provenait d'une famille aisée d'origine grecque mais, en 1922, un incendie ravagea la maison familiale et ils perdirent tous leurs biens. Expulsés par les autorités turques pour des raisons politiques et idéologiques, la famille Spanudis fut contrainte de déménager à Athènes. Theon y passa sa jeunesse et y compléta son éducation primaire et secondaire. Son père, qui exerçait le métier de pédiatre, l'incita à poursuivre des études en médecine. En 1933, âgé de 18 ans, le jeune Theo se rendit à Vienne pour combler les vœux de son père. Il compléta sa formation en médecine en 1940, année où il obtint son doctorat. Il se spécialisa, par la suite, en psychiatrie (Reichmayr et Mühleitner, 2003). Il fut invité par la *Sociedade Brasileira de Psicanálise* à œuvrer comme analyste didacticien (*analista didata*). On soutient qu'il a été le deuxième au pays à occuper cette fonction.¹²⁰ Theon Spanudis – dont le nom est parfois orthographié Spanoudis, comme c'est le cas chez son frère Solon (1922-1981) qui fut également un psychiatre au Brésil – s'est également fait connaître en tant que collectionneur d'art et critique littéraire.

L'article de Spanudis s'articule autour d'une déclaration d'Haroldo de Campos sur la similitude du projet théorique et esthétique qui existait entre les concrétistes de São Paulo et leur vis-à-vis Suisse-Bolivien, Eugen Gomringer. La déclaration d'Haroldo de Campos qui servit de point de départ à Spanudis est la suivante :

Em « Dialógo, 7 » Haroldo de Campos, na entrevista sobre poesia concreta, declara entre outras coisas que o poeta Eugen Gomringer, secretário de Max Bill, em Ulm « empemhou-se, em contemporaneidade cronológica com o que vinham fazendo alguns jovens poetas de São Paulo, em compreender a dialética evolutiva das formas poéticas, chegando a um elenco básico de autores quase identico ao estabelecido, como hipótese de trabalho por aquêles (Spanudis, 1957a, 18)

*Dans **Dialógo**, 7,¹²¹ Haroldo de Campos, dans une entrevue sur la poésie concrète, a déclaré, entre autres, que le poète Eugen Gomringer, secrétaire de Max Bill, à Ulm, « s'est efforcé, en parfaite synchronicité avec ce que faisaient quelques jeunes poètes*

¹²⁰ Adelheid Lucy Koch (1896-1980), une berlinoise d'origine juive, émigra au Brésil en octobre 1936 et devint la première *psiquiatra didata* (psychiatre didactique) du Brésil. Elle travailla avec Durval Marcondes qui devint par la suite son époux.

¹²¹ Il s'agissait d'une entrevue accordée par Haroldo de Campos au magazine *Dialógo* de juillet 1957. Cette entrevue a été reprise par la suite dans le *SDJB* du 27 octobre 1957, sous le nom « aspectos da poesia concreta ».

de São Paulo, de comprendre la dialectique évolutive des formes, a rédigé une liste d'auteurs de base qui était pratiquement identique à celle établie comme hypothèse de travail par les poètes brésiliens.

Spanudis commença par observer que les « déclarations programmatiques » de Gomringer se caractérisaient par les qualités (et vertus) rédactionnelles suivantes : clarté, cohérence et simplicité naturelles. Ces caractéristiques se reflétaient également dans sa production poétique.

Cada um é de per si um mundo, constituindo-se de poucas palavras em relações lógicas entre si, palavras que, do ponto de vista econômico são as melhores possíveis dentre desse contexto, e que, com suas variações combinatórias, e, sobretudo, pela inversão sintática, atingem o máximo daquilo que poderíamos chamar de poesia objetiva, ou não-subjetiva, criando a ilusão de que a coisa existe e vive por si mesma. (Spanudis, 1957a, 18).

Chaque poème constitue en-soi un univers formé de peu de mots qui entrent en relation entre eux, des mots qui, d'un point de vue économique sont les meilleurs possibles à l'intérieur de ce contexte et qui, par leurs variations combinatoires, et, notamment, par une inversion syntaxique, atteignent le maximum de ce que nous pourrions appeler la poésie objective, ou non-subjective, créant l'illusion que la chose existe et vit par elle-même.

Le premier argument que Spanudis dirigea contre les concrétistes paulistes concernait justement les vertus esthétiques et rédactionnelles qui sembleraient leur faire défaut.

Spanudis écrit :

A simplicidade e clareza da teoria e dos poemas de Gomringer contrasta paradoxalmente com a confusão de teoria e produção poéticas dos poetas chamados "concretos", de São Paulo. O programa destes, inúmeras vezes exposto com um frenesi publicitário, digno de uma firma americana, por Haroldo de Campos, que se tornou o gerente geral e o interlocutor mais verbivocovivual da teoria (Décio Pignatari é mais modesto nas suas exposições verbais), sofre não só de um pêso exibicionista, absolutamente desnecessário, de pseudo-cientificismo, como também de sérias contradições (ibid.)

La simplicité et la clarté de la théorie et des poèmes de Gomringer jure paradoxalement avec l'indétermination de la production théorique et poétique des poètes soi-disant « concrets » de São Paulo. Le programme de ces derniers, exposé de nombreuses fois avec une frénésie publicitaire, digne d'une firme américaine, par

Haroldo de Campos, qui s'est transformé en directeur général et l'interlocuteur le plus verbocovisuel de la théorie (Décio Pignatari est plus modeste dans ses expositions verbales), supporte non seulement une charge exhibitionniste absolument inutile, de pseudo-scientificité, de même que de sérieuses contradictions.

Parmi les reproches dirigés contre les concrétistes paulistes, Spanudis ajouta la présence d'une mauvaise compréhension chez les concrétistes paulistes de la notion d'espace chez Gomringer de même qu'une méconnaissance de la poésie expérimentale européenne dans laquelle avait baigné Gomringer avant de composer ses poèmes-constellations.

Ora, os jovens poetas paulistas, antes da viagem de Décio Pignatari à Europa e do seu encontro com Gomringer (foi a partir de então que se construiu a genealogia poética deles como hipótese de trabalho) tinham nítidas tendências surrealistas. Mesmo a influência de um Pound era relativa. (Ibid.)

Les jeunes poètes paulistes avant le voyage de Décio Pignatari en Europe et sa rencontre avec Gomringer (ce fut à partir de cet instant qu'ils construisirent la généalogie poétique comme hypothèse de travail) avaient de nettes tendances surréalistes. Même l'influence de Pound était relative.

Finalement, Spanudis reprocha aux concrétistes paulistes – en y incluant parmi eux l'artiste italo-brésilien Waldemar Cordeiro (1925-1973)¹²² – leurs traits de personnalité. Somme toute, pour Spanudis, il fallait voir dans le soi-disant rapprochement synchronique de programme entre celui des concrétistes de São Paulo et celui de Gomringer une simple contemporanéité fortuite ne reposant sur aucune parenté esthétique et théorique profonde.

Il découla de cette analyse sévère de Spanudis une série de textes polémiques opposant d'une part les défenseurs des concrétistes paulistes et, d'autre part, les partisans des concrétistes cariocas (qui, plus tard, pour éviter toute confusion, allaient se présenter comme des *néoconcrétistes*).

¹²² Waldemar Cordeiro fonda le groupe *Ruptura* auquel participèrent les artistes suivants : Anatol Wladyslaw (1913 – 2004), Leopoldo Haar (1910 – 1954), Lothar Charoux (1912 – 1987), Kazmer Féjer (1923 – 1989), Geraldo de Barros (1923 – 1998) et Luiz Sacilotto (1924 – 2003).

La première réplique à la critique de Spanudis vint tout d'abord du Carioca José Lino Grünewald (1931-2000) dans un texte intitulé *Spanudis Catarata* [La cataracte de Spanudis] (Grünewald, 1957a, 22). Ce dernier observa tout d'abord qu'avant les concrétistes paulistes personne n'avait parlé de Gomringer au Brésil et que depuis peu des fumistes (Spanudis, entre autres, précisa-t-il) discouraient sur cet auteur « comme si ce dernier était déjà un thème 'éculé' dans les lettres brésiliennes » [*como se este já fôsse um caso 'velho' nas letras*] (Grünewald, 1957a, 22) alors qu'avant Pignatari et Haroldo de Campos personne n'avait parlé de Gomringer au Brésil. Puis, il contredit l'allégation de Spanudis à l'effet qu'avant la rencontre avec Gomringer les concrétistes paulistes étaient des surréalistes. Grünewald rappela à Spanudis que la feuille de route des concrétistes, avant la rencontre entre Gomringer et Pignatari, indiquait une longue fréquentation de la poésie des auteurs cités dans leur *paideuma* : Cummings, Joyce, Pound et Mallarmé. « Il suffit de compulsier d'anciens suppléments littéraires de São Paulo pour réaliser qu'au tournant des années 1950, voire même avant, les concrétistes paulistes avaient déjà traduit Pound » [*Basta folhear antigos suplementos literários de São Paulo e se verá que, por volta de 1950 ou mesmo antes, já traduziam Pound*].

Grünewald perçoit dans l'accusation de Spanudis, selon laquelle à la modestie de Gomringer on doit opposer l'arrogance ou la vaine afféterie des concrétistes paulistes, une trace de mauvaise-foi. Il ajouta que Spanudis étala son ignorance la plus complète lorsqu'il déclara que Pound était un poète sans mérite.

La polémique entre Spanudis et Grünewald se poursuivit un certain temps sans que ni l'un ni l'autre ne revienne sur leur position respective (Spanudis, 1957b) ; (Grünewald, 1957c)

L'alternance des répliques et contre-répliques dans le dialogue de sourds entre Spanudis et Grünewald fut interrompue en novembre 1957 par Ferreira Gullar qui se mêla de la dispute en contestant une observation faite par Haroldo de Campos au mois d'août de la même année. Dans un texte intitulé « *fernando guedes ; um inventor na jovem poesia portuguesa* » [Fernando Guedes ; un inventeur dans la nouvelle poésie portugaise], Haroldo de Campos avait tenté un rapprochement entre certaines idées du poète portugais Fernando Guedes (1929-) et Eugen Gomringer (Haroldo de Campos, 1957d, 15)

guedes tem algo de comum com gomringer « forma mentis ». o gomringer das primeiras constelações, inserido na linhagem dos poetas-pintores.(Haroldo de Campos, 1957d, 15)

guedes a quelque chose de commun avec la « forma mentis » de gomringer. le gomringer des premières constellations, inséré dans la lignée des poètes-peintres.

L'intervention de Ferreira Gullar reposait sur le motif suivant : contester une affirmation d'Haroldo de Campos selon laquelle la poésie de Fernando Guedes « se laisse vectorisée en direction d'une poésie concrète » [*não deixa de estar vetoriada na direção de uma poesia concreta*]. Du même coup, il désirait corriger des rapprochements tentés par Haroldo de Campos entre, d'une part, Guedes et João Cabral de Melo Neto et, d'autre part, Guedes et Eugen Gomringer.

O simples fato de encontrar nos poemas de Guedes palavras como « linhas », « azul », « verdes », etc., basta para que os relacione com o poema “bleu/immense bleu”, de Gomringer, e com outro de Kandinsky que começa assim: “Un bleu monte, monte et retombe “. Aqui, tudo o que HC não observa – não capta – é que nos poemas de Gomringer e Kandinsky essas palavras se incorporam, por recursos de aliteração, ritmo, repetição, à realidade do objeto a que se referem: a linguagem aqui, por assim dizer, equivale ao real e não apenas alude a ele; em Guedes, ao contrário, essas palavras aparecem como referência distante a uma realidade que o poema esquematiza. (Gullar, 1957, 89)

Le simple fait de trouver dans les poèmes de Guedes des mots tels « lignes », « bleu », « vert », etc., suffit à Haroldo de Campos pour qu'il les relie au poème « bleu/bleu immense », de Gomringer et à un poème de Kandinsky qui débute ainsi : « Un bleu monte, monte et retombe ». Ici, ce que ne perçoit pas – ne capte pas – Haroldo de Campos c'est que dans les poèmes de Gomringer et de Kandinsky ces mots sont intégrés, au moyen de l'allitération, du rythme, de la répétition, à la réalité de l'objet auquel ils se rapportent : le langage ici, pour ainsi dire, équivaut au réel et ne lui fait pas uniquement allusion ; chez Guedes, au contraire, ces mots apparaissent comme une référence distante à une réalité que décrit le poème.

Le dernier texte important dans la critique du rapport (ou de la confrontation) entre les concrétistes de São Paulo et Gomringer est celui de Theon Spanudis. En avril 1959. Il revint

sur un de ses textes antérieurs dans sa querelle avec Grünewald et développa un élément qu'il avait introduit auparavant, soit le concept d'espace dans la poésie néoconcrète.

Parlant au nom des néoconcrétistes et également en son nom propre, Spanudis se fait un point d'honneur de montrer la spécificité et de souligner l'importance de Gomringer dans le discours poétique. Pour y parvenir, il rompt au passage une lance contre la récupération de Gomringer qui avait été faite par les concrétistes de São Paulo :

Paradoxalmente o grupo paulista, justamente aquele que divulgou Gomringer no País, nunca entendeu suficientemente a significação de sua contribuição. Nas suas repetidas declarações teóricas e programáticas sempre o trataram como um dos pesquisadores, igual a eles. Na sua última declaração, no "plano piloto para uma poesia concreta" o silenciaram por completo (Spanudis, 1959, 37).

Paradoxalement, le groupe pauliste, celui-là même qui avait fait connaître Gomringer au Brésil, n'a jamais compris de manière suffisante la signification de sa contribution. Dans leurs déclarations théoriques et programmatiques maintes fois ressassées, les concrétistes de São Paulo ont toujours traité Gomringer comme un des chercheurs comme eux. Dans leur dernière déclaration, dans le « Plan-Pilote pour une poésie concrète » ils le musèlent entièrement.

Cette remarque de Spanudis – peu importe quelle soit fondée ou pas – nous incite tout de même à questionner la nature du rapport entre Gomringer et Haroldo de Campos. Il y a certes une part de vérité dans l'énoncé de Spanudis reproduit ci-dessus ; effectivement, on ne peut contester que le nom de Gomringer ne figure pas dans le *plano-piloto para poesia concreta* (Augusto de Campos *et al.* 1958). Mais était-ce bien nécessaire qu'il y figure ? Pourquoi d'ailleurs aurait-il dû y figurer ? Sinon, en vertu de quels principes et selon quels critères ?

La *plano-piloto*, à l'instar de tout manifeste, se caractérisait principalement par un style d'écriture particulier dont la finalité n'était pas tant d'expliquer, de discourir en utilisant des arguments discursifs reposant sur des arguments assis sur de solides bases conceptuelles que de convaincre, émouvoir, inciter à des changements, parfois d'une manière émotive.

Observons, tout d'abord, qu'un manifeste n'est nullement un texte théorique. On pourrait même prétendre qu'il en est l'opposé. Les *topoi* du manifeste sont d'un tout autre

ordre. Il s'agit principalement d'un discours axé sur la performativité et où prédomine des formules chocs, des slogans et où, partant, la discursivité théorique est reléguée au second plan, lorsqu'elle n'est pas totalement gommée. Un manifeste se caractérise par sa dimension conative et non pas narrative ou explicative. Le manifeste vise tout d'abord à vouer aux gémonies un état de fait, une situation, une culture, un ordre établi. Le manifeste s'oppose, nie, déboulonne. *Il Manifesto del Futurismo* (1909), le *Manifeste dada* (1918), le *Manifesto de poesia Pau-Brasil* (1924), pour ne nommer que quelques manifestes, procèdent tous de la même manière.

Pour lancer un manifeste il faut vouloir : A.B.C., foudroyer contre 1, 2, 3, s'énerver et aiguïser les ailes pour conquérir et répandre de petits et de grands a, b, c, signer, crier, jurer, arranger la prose sous une forme d'évidence absolue, irréfutable, prouver son non-plus-ultra et soutenir que la nouveauté ressemble à la vie...
(Tzara, 1918, 144)

Évidemment, le *plano-piloto para poesia concreta* présentait tous les aspects caractéristiques d'un manifeste. Le refus, le désir de renverser, puis l'appel mobilisateur, l'incitation à l'action, la présentation d'objectifs à atteindre, l'émotivité, le ton revendicateur, etc., sont des signes irréfutables du style littéraire caractéristique des manifestes.

Le plan-pilote pour la poésie concrète n'y échappe pas. Tous les qualificatifs du manifestent y sont présents.

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos.
(Augusto de Campos et al. 1965, 2006⁴, 215)

poésie concrète : produit d'une évolution critique de formes. en considérant comme terminé le cycle historique du vers (unité rythmique-formelle), la poésie concrète commence à prendre connaissance de l'espace graphique comme agent structurel.

espace qualifié : structure spatio-temporelle au lieu de développement uniquement temporel et linéaire. d'où l'importance de l'idée d'idéogramme, de son sens général de syntaxe spatiale ou visuelle jusqu'à son sens spécifique (fenollosa/pound) de méthode de composition basée sur la juxtaposition directe – analogique, non logico-discursive – d'éléments.

Les concrétistes paulistes désignaient certes des auteurs ou des théories esthétiques qu'ils considéraient comme des alliés ou des sources d'inspiration. Ils étaient même nombreux : Fenollosa, Pound, Apollinaire, Eisenstein, Mallarmé, Joyce, Cummings, Dadaïsme, Boulez, Stockhausen, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Mondrian, Max Bill, Josef Albers, Humboldt, Cassirer, Sapir. Si le nom de Gomringer n'y apparaît pas, ce n'est pas tant qu'ils désiraient museler ce dernier, tel que l'alléguait Spanudis, mais tout simplement parce qu'ils étaient eux-mêmes dans une phase de transition et que d'autres modèles s'imposaient, notamment celui qui était présenté par Max Bense et qui devint un point de référence vers la fin des années 1950.

Deuxièmement, comme le souligna encore Spanudis – et cette fois-ci il avait entièrement raison – Gomringer était considéré par les signataires *du plano-piloto* « comme uns des leurs ». Si tel est le cas, alors les concrétistes de São Paulo avaient parfaitement raison de ne pas l'inclure parmi le *paideuma* qu'ils évoquèrent obliquement dans le manifeste du plano-piloto. Évoquer quelqu'un de si près d'eux aurait été quelque chose de pratiquement incestueux. En ce sens, nous croyons que c'est davantage la prudence, le désir de respecter une certaine forme de circonspection davantage qu'un soi-disant dessin saugrenu visant à bâillonner Gomringer qui explique l'absence de son nom dans le *plano-piloto*.

2.7 Influence naissante de Max Bense

À partir de la fin de 1956, le groupe *Noigrandes* entreprit une période de réflexion, de redéfinition, de réalignement et de remise en question. Il faut rappeler que Pignatari était retourné de son périple européen quelques mois plus tôt, soit plus exactement en juillet 1956, avec de nouvelles théories esthétiques découvertes au contact d'intellectuels tels Max Bill,

Max Bense et également Eugen Gomringer. Il s'était embarqué pour le Brésil à partir de Lisbonne au Portugal. Avant de quitter la Vieille Europe, il eut le temps d'accorder une entrevue à la toute nouvelle revue *Graal*, dirigée par le traducteur, poète, essayiste et dramaturge portugais António Manoel Couto Viana (1923-2010). Ce dernier fut une figure importante de la vie culturelle portugaise car on le retrouve dans tous les projets importants de l'époque, notamment à partir des années 1950 où il collabora aux revues culturelles les plus influentes du moment tels *Graal*, *Távola Redonda* et *Tempo Presente*.

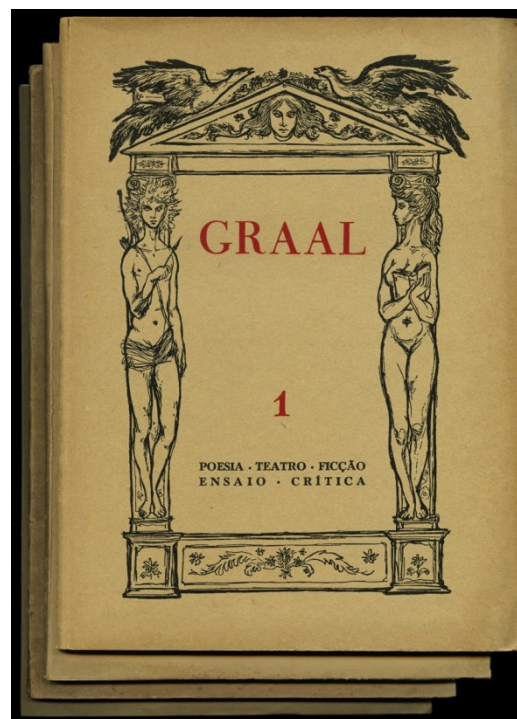


Figure 12.
La revue *Graal* (Portugal)

La revue *Graal* fut créée en 1956 par António Manoel Couto Viana, et c'est lui que s'entretint avec Décio Pignatari avant son retour au Brésil. Outre Couto Viana, d'autres acteurs importants sur la scène culturelle portugaise de l'époque, comme António Vaz Pereira, Fernando de Paços et Luiz de Macedo collaborèrent de manière assidue à *Graal*. La revue publiait des articles qui touchaient de près plusieurs domaines de l'expression culturelle portugaise comme le théâtre, la fiction, la critique et littérature étrangère. Il y avait même des

essais sur des thèmes variés. Parmi les auteurs de prestige qui ont collaboré à *Graal* figurent également les noms de Ruy Cinatti, Natércia Freire, Ricardo Alberty, Herberto Helder (1930-2015)¹²³ et Goulart Nogueira.

À propos de Goulart Nogueira (1924-2015), notons que ce dernier a affirmé dans le premier numéro de la revue de Coimbra *Commedia. Folha de poesia e crítica* qu'il a été l'un des premiers au Portugal, avec Décio Pignatari, à parler de poésie concrète :

Em 1956, eu e o Décio Pignatari dávamos a Portugal as primeiras notícias e a primeira teorização do Concretismo em língua portuguesa. O que dali surgiu, após mais contribuições publicadas em « Tempo Presente », é pobre “experimentalismo” que em si mesmo se esgota. Mas outros marcos de caminho começam a trazer a luz. (Nogueira, 1966, 4)

*En 1956, moi et Décio Pignatari avons donné au Portugal les premières informations et la première théorisation du Concrétisme en langue portugaise. Ce qui en résulte, après maintes contributions publiées dans **Tempo Presente**, est l'improductif « expérimentalisme » qui s'épuise de lui-même. Mais d'autres pistes de solution ont commencé à être mises en lumière.*

Le résultat de l'entrevue de Pignatari avec Viana apparut dans le second numéro de la revue *Graal* sous le titre « *Poesia Concreta ou Ideográfica* ».

Toujours au Portugal, Fernando Guedes – le poète dont Haroldo de Campos avait comparé la démarche à celle de Gomringer et qu'il avait également tenté de rapprocher de celle de João Cabral de Melo Neto (Haroldo de Campos, 1957d, 15), comparaison qui avait été d'ailleurs vivement critiquée par Ferreira Gullar (1957c) tel que nous l'avons exposé plus haut – a créé une revue portugaise axée sur la poésie concrète : *Tempo Presente*. Dans le premier numéro, paru en mai 1959, on retrouve des poèmes de Décio Pignatari ainsi que des frères de Campos. Les poèmes en question étaient les suivants : « um tempo / de espaço em espaço » d'Augusto de Campos, le « Plano Piloto da Poesia Concreta » de Pignatari et des frères de Campos. À cela il faut ajouter deux essais critiques d'Haroldo de Campos « A Temperatura

¹²³ Lors de la révision/correction de notre thèse, nous avons appris qu'Helder est décédé le 23 mars 2015.

informativo do texto » et, dans le second numéro, « Ezra Pound e o futuro da poesia » également d'Haroldo de Campos (Silva, 2005, 38).

Notons également que c'est dans cette revue, dans le numéro de septembre plus précisément, qu'est publié le premier poème concret visuel au Portugal. Il s'agit du poème d'Ana Hatherly (1929-2015)¹²⁴ intitulé *poeta arco seta* [Poète, arc, flèche]. Alors que la poésie expérimentale (et concrète) était encore au stade embryonnaire au Portugal, la revue *Tempo Presente* servit de vecteur à la diffusion d'auteurs peu connus au Portugal. On compte – avant les premières anthologies portugaises, de même que les premières études critiques qui datent de 1962 –, un grand nombre de traductions de poèmes d'Ezra Pound, T. S. Eliot, Stefan George, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos et Almada Negreiros, entre d'autres. *Tempo Presente* eut une existence relativement courte, soit de 1959 à 1961. Le peu d'information sur le Concrétisme au Portugal tient au fait que la revue *Tempo Presente* était noyautée par des intellectuels affidés au régime d'extrême-droite du fasciste Antonio de Oliveira Salazar.

C'est ainsi que pris fin le voyage de Décio Pignatari en Europe. Il ramenait dans ses bagages un grand nombre de théories qu'il avait apprises en Europe au contact de Max Bill, d'Eugen Gomringer, de Pierre Boulez¹²⁵ ainsi que d'autres intellectuels rencontrés à Paris, en Allemagne (à Ulm) et finalement au Portugal.

Six mois après son retour d'Europe, Pignatari s'afféra avec ses collègues du groupe *Noigrandes* à préparer un événement culturel marquant dans l'histoire du concrétisme. Entre juillet et décembre 1956, stimulés par les lumières de Gomringer, les concrétistes avaient eu le temps d'échanger des idées théoriques sur la poésie et l'esthétique et de réorienter leur réflexion en fonction de leur compréhension de ce que devait être la poésie fondée sur une approche idéogrammique. Par conséquent, ils se présentèrent en décembre 1956 forts de nouvelles idées et prêts à poser les bases théoriques du mouvement de la poésie concrète. La célébration de la naissance du mouvement de la poésie concrète eut lieu de manière officielle lors de *l'Exposition Nationale d'Art Concret*. *L'Exposition Nationale d'Art Concret* se tint

¹²⁴ Lors de la révision de la présente thèse, nous avons appris le décès de cette grande poétesse portugaise, le 5 août 2015.

¹²⁵ Nous renvoyons le lecteur à un texte paru dans la *Folha de São Paulo* dans lequel Pignatari décrit en détail sa rencontre avec Pierre Boulez à Paris, en 1955 (Pignatari, 1995, 7).

lors d'une période d'intense redéfinition programmatique. Parmi les membres fondateurs du groupe *Noigrandes*, Décio Pignatari est vraisemblablement celui qui exprima le mieux le sentiment d'urgence, l'effervescence qui animait les concrétistes de São Paulo, à la fin de 1956 et au début de 1957.¹²⁶

Dans une allocution qu'il présenta lors de l'édition de São Paulo et de Rio de Janeiro de l'Exposition sur l'art concret à l'*União Nacional dos Estudantes* (UNE), intitulée *poesia concreta : pequena marcação histórico-formal*, Décio Pignatari mit le feu aux poudres en y présentant les nouvelles conceptions esthétiques du groupe *Noigrandes* et en posant les bases théoriques de la poésie concrète où était annoncée rien de moins que la destruction de la rythmique linéaire.

A poesia concreta [...] introduz no ideograma o espaço como elemento substantivo da estrutura poética: desse modo, cria-se uma nova realidade rítmica, espaciotemporal. O ritmo tradicional, linear, é destruído.

Para glosar termos joycianos [...] diríamos que a poesia concreta resulta da interação do verbal, da inelutável modalidade do visível e da inelutável modalidade do audível, num breve espaço de tempo através de um breve tempo de espaço (Pignatari, 1957, 95-96).

La poésie concrète [...] fait entrer l'espace dans l'idéogramme comme élément fondamental de la structure poétique : il se crée ainsi une nouvelle réalité rythmique, spatiotemporelle. Le rythme traditionnel, linéaire, est détruit.

Pour gloser sur des termes joyciens [...] nous pourrions dire que la poésie concrète résulte de l'interaction du verbal, de la modalité inéluctable du visible et de la modalité inéluctable de l'audible, dans un bref espace de temps au travers un bref moment d'espace.

Dans cette allocution importante de Pignatari, les figures qui forment ce que nous pourrions appeler le noyau dur du *paideuma* concrétiste sont nommées : Pound et ses

¹²⁶ Décio Pignatari a soutenu dans un article écrit le 29 janvier 1975, dans la *Folha de São Paulo*, qu'il déplorait l'absence de débats dans la société brésilienne des années 70. Il avait la nostalgie des années 1950. Il dit : « ...vivemos numa época miserável culturalmente ; não temos, no Brasil, uma revista cultural de âmbito nacional e tampouco suplementos literários nos jornais » [...nous vivons à une époque culturellement misérable ; nous n'avons pas actuellement, au Brésil, une revue culturelle d'envergure nationale ni de suppléments littéraires dans les quotidiens] (Pignatari, 1975, 9). Il faut rappeler que le Brésil des années 1970 était dirigé par une dictature militaire.

idéogrammes, Joyce et ses mots-valises, Mallarmé et sa théorie des « divisions prismatiques de l'idée » ; Cummings et l'utilisation de caractères typographiques. Nous pourrions dire – de nouveau pour répondre à la remarque de Spanudis sur l'omission de Gomringer dans le *plano-piloto* de 1958 – que la notion de *paideuma* implique vraisemblablement l'existence de modèles qui appartiennent à une autre génération, à d'autres époques. Force est de constater que l'essentiel de la production poétique de Mallarmé, Pound, Joyce et Cummings, jugée valable par les concrétistes, renvoie à une époque antérieure. Il en découle forcément que la fonction du *paideuma* vise essentiellement à « contemporaniser », à actualiser des figures du passé. Il importe ici de qualifier, de justifier, ce que nous entendons par « contemporaniser une figure du passé ».

Le « passé » d'un auteur susceptible de figurer au *paideuma* d'un poète – ou d'un regroupement de poètes liés par une visée esthétique commune – peut renvoyer à un passé qui est absolument révolu, comme c'est le cas de Mallarmé décédé en 1898, c'est-à-dire bien avant la naissance des concrétistes ou bien encore à un passé plus récent, comme c'est le cas de Joyce dont les œuvres fétiches pour les concrétistes dataient respectivement de 1922 (*Ulysses*) et de 1939 (*Finnegans Wake*).

Le terme « passé » peut aussi faire référence au moment antérieur où un auteur débuta sa carrière littéraire même si sa ligne de vie recoupe, se superpose, devient contemporaine en certains endroits à celle des concrétistes. C'est notamment le cas d'Ezra Pound dont les premières œuvres publiées remontent à 1908 mais dont l'*opus magnum*, les *Cantos*, était contemporain à la propre production littéraire des concrétistes. La même remarque peut également s'appliquer au cas de Cummings ; une large part de la production poétique du poète américain était nettement antérieure à celle des concrétistes, même si la portion tardive de sa production poétique – de *i-six nonlectures* (1953) jusqu'à *73 Poems* (1963, œuvre posthume) – chevauche celle de la poésie concrète.

Or, puisque que Gomringer (1925-) était véritablement un contemporain des membres du groupe *Noigrandes* – Pignatari (1927), Haroldo de Campos (1929) et Augusto de Campos (1931) – il semble évident qu'il ne puisse jouir du privilège de figurer parmi le *paideuma* des concrétistes. Il importe ici de distinguer entre un membre reconnu d'un *paideuma* et un modèle à émuler. En ce sens, Gomringer pourrait légitimement être perçu par les concrétistes comme une influence incontournable, une source d'inspiration stimulante, un collaborateur

recherché, un modèle à émuler au même titre que Pierre Boulez (né en 1925) dont le nom apparaît dans le *plano-piloto* sans que toutefois ni l'un ni l'autre ne figure dans le *paideuma* des concrétistes.

En bref, le problème avec l'objection de Spanudis – soit le bâillonnement de Gomringer dans le *plano-piloto* par les concrétistes – c'est que le terme sur lequel reposait son objection, c'est-à-dire le terme « *paideuma* », se révèle particulièrement problématique, car tant chez Frobenius, Pound et les concrétistes eux-mêmes, il n'existe pas véritablement de critères objectifs qui nous permettraient de saisir ce que veut dire, de manière tout à fait légitime et intersubjective, un *paideuma*.

Par conséquent, passer de la simple constatation de l'absence du nom de Gomringer dans le *plano-piloto* à la conclusion péremptoire que les concrétistes de São Paulo ont intentionnellement passé sous silence son rôle, son existence, sa contribution dans l'émergence de la poésie concrète – indépendamment de ses manifestations internationales ou locales – est une inférence qui ne tient pas la route.

Dans un des textes fondateurs du mouvement concrétiste, soit plus précisément dans l'allocution de Décio Pignatari lue lors des deux livraisons de l'*Exposição Nacional de Arte Concreta* et intitulée *poesia concreta : pequena marcação histórico-formal*, Pignatari agit exactement tel que nous l'avons décrit. Il y a premièrement, la mention des quatre figures incontournables du *paideuma* des concrétistes de São Paulo – Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings – puis suivent des exemples concrets où le nom de critiques et/ou de poètes contemporains sont introduits accompagnés d'exemples tirés de leur production poétique qui viennent illustrer, d'une façon inédite et originale, des concepts à l'œuvre dans les théories des poètes/critiques qui forment le *paideuma*. Ainsi, dans le texte programmatique de Pignatari, Gomringer est nommé non pas comme étant susceptible d'apparaître dans le *paideuma* des concrétistes – car il est incontestablement leur contemporain – mais comme une influence à suivre et à imiter en raison de la maîtrise qu'il démontre de concepts clés provenant des théories des poètes rattachés au *paideuma*. C'est cette application pratique – et jusque là insoupçonnée – de concepts imaginés par Mallarmé et Cummings qui font de lui un poète concret à la fine pointe de l'avant-garde.

Pignatari écrit :

*Como exemplos de poemas concretos já plenamente realizados, citam-se “tensão”, de Augusto de Campos, e “baum kind hund haus”, do suíço-boliviano Eugen Gomringer, radicado em Ulm, que, partindo de pontos comuns aos concretistas brasileiros – ou, pelo menos, paulistas – Mallarmé, Cummings – chegou a realizações semelhantes, por ele denominadas “constelações” (ver **Coup de Dés**), mostrando-se já, inclinado a adotar a denominação genérica de “poesia concreta”, mais apta a designar um movimento de caráter internacional [Pignatari, 1957b, 100].*

*Comme exemples de poèmes concrets, déjà entièrement réalisés, mentionnons «tension» d’Augusto de Campos, et «baum kind hund haus», du suisse-bolivien Eugen Gomringer, basé à Ulm, qui, en partant de points communs aux concrétistes brésiliens – ou, du moins, paulistes – Mallarmé, Cummings – est arrivé à des réalisations similaires, qu’il a nommé «constellations» (voir **Coup de dés**), en se montrant déjà disposé à adopter la dénomination générique de «poésie concrète», plus apte à désigner un mouvement de caractère international.*

À cette époque, plus précisément entre la fondation de la poésie concrète en décembre 1956 et la rédaction par Haroldo de Campos du texte sur Max Bense – paru en deux parties dans *O Estado de S. Paulo*, en mars et avril 1959 – les concrétistes de São Paulo commencèrent à évoquer des idées qui faisaient penser à celles de Max Bense et sa théorie de l’esthétique de l’information, sans toutefois que Bense soit directement nommée. Les indices qui pointent vers l’approche de Bense sont nombreux mais malheureusement les références directes sont encore absentes dans les textes des concrétistes. Comme nous l’avons mentionné précédemment, c’est uniquement en 1959 que les concrétistes de São Paulo nomment et identifient directement et de façon claire Max Bense comme source d’inspiration.

Dès la fin de 1956, le discours des concrétistes paulistes se cristallise autour de l’idée de la répudiation d’une poésie dite subjective. Ce qui doit primer, clamaient-ils, c’est une poésie qui se veut objective, créative, substantive et concrète (Pignatari, 1957, 68). On retrouve ici, *in nuce*, le projet d’une esthétique de l’information de Max Bense. Mais, répétons-le, une référence directe à son œuvre – qui en 1956 était déjà bien engagée sur le chemin de l’esthétique de l’information – est encore à venir.

Cette réorientation en gestation, en devenir, ne signifie nullement une liquidation sans pitié des liens avec Gomringer. Au contraire, les projets (tant envisagés que réalisés) avec le poète suisse-bolivien sont nombreux et les signes d’un respect mutuel abondent.

Il y eut tout d'abord, en 1956, un projet de collaboration entre les concrétistes de São Paulo et Eugen Gomringer. L'intention initiale était de publier une anthologie internationale sur la poésie concrète à laquelle étaient forcément conviés les jeunes poètes brésiliens gravitant autour du groupe *Noigrandes*. Malheureusement, vraisemblablement en raison de difficultés financières, l'anthologie considérée ne vit jamais le jour mais, en revanche, deux années plus tard, Eugen Gomringer publia dans une édition double de la revue *Spirale*, soit plus précisément les numéros 6 et 7, en juin 1958, des poèmes du groupe *Noigrandes*.

La revue bernoise *Spirale. International Zeitschrift für Junge Kunst* est née du projet conjoint de l'allemand Dieter Roth (1930-1998) – un artiste contemporain identifié comme étant de nationalité suisse mais qui outre la Suisse vécut principalement en Allemagne et en Islande – de l'artiste et graphiste Marcel Wyss (1930-2012) auquel se joignit Eugen Gomringer (1925). Roth et Wyss s'étaient connus à la *Gewerbeschule* de Berne car ils étaient tous les deux des étudiants du cours de graphisme qu'enseignait l'artiste Eugen Jordi (1894-1983). L'idée de créer une revue internationale germa chez Roth et Wyss au cours de l'année académique 1952-1953. Eugen Gomringer de la HfG intégra l'équipe en tant que rédacteur littéraire tout juste avant la parution du premier numéro qui put compter sur la contribution du grand artiste Hans Arp (1886-1966) car ce dernier avait un lien personnel très fort avec Gomringer.

La revue, publiée initialement à compte d'auteur et dans laquelle Roth, Wyss et Gomringer agissaient à la fois comme rédacteur, concepteur graphique et auteur, parut de façon irrégulière entre 1953 et 1964. La revue *Spirale* compta en tout neuf numéros. Le sous-titre d'origine, soit *International Zeitschrift für Junge Kunst*, fut abandonné à partir du troisième numéro. Il fut remplacé par un sous-titre dans lequel figurait, entre autres, le terme *Konkrete Kunst* (Art Concret) : *Internationale Zeitschrift für Konkrete Kunst und Gestaltung*. À l'instar des poèmes concrets de Gomringer, les textes de *Spirale* se caractérisaient par l'absence de lettres majuscules. Une autre caractéristique de cette revue était la diversité des thèmes abordés ainsi que la variété linguistique des langues de rédaction, soit acceptées l'allemand, l'anglais, le français et l'espagnol. C'est ce qui conférait à *Spirale* son caractère international.

Numéros	Parution	Tirage
<i>Spirale 1. International Zeitschrift für Junge Kunst</i>	04/1953	600
<i>Spirale 2. International Zeitschrift für Junge Kunst</i>	08/1953	600
<i>Spirale 3. Internationale Zeitschrift für Konkrete Kunst und Gestaltung</i>	01/1954	600
<i>Spirale 4. Internationale Zeitschrift für Konkrete Kunst und Gestaltung</i>	11/1954	800
<i>Spirale 5. Internationale Zeitschrift für Konkrete Kunst und Gestaltung</i>	08/1955	900
<i>Spirale 6/7. Internationale Zeitschrift für Konkrete Kunst und Gestaltung</i>	06/1958	1200
<i>Spirale 8. Internationale Zeitschrift für Konkrete Kunst und Gestaltung</i>	11/1960	1500
<i>Spirale 9. Internationale Zeitschrift für Konkrete Kunst und Gestaltung</i>	08/1964	1500

Tableau 3.
Dates de parution et tirage de la revue *Spirale*

Sur une note historique, mentionnons que les numéros 6 et 7 furent réunis dans le seul volume double de la revue *Spirale. International Zeitschrift für Junge Kunst*. Cette édition double fut tirée à 1200 exemplaires et elle était agrémentée de deux photographies en noir et blanc du designer et graphiste allemand Otl Aicher (1922-1991), un proche de Max Bill qui fut également professeur de communication visuelle à la HfG. Les textes qui composèrent ce numéro double étaient les suivants : « Cinema sphärisch » de Herbert Ohl (1926-2012) ; « Ästhetische Information über Fotografie » de Max Bense ; des reproductions de typographies du peintre et graphiste suisse Richard Paul Lohse (1902-1988) ; « Fotografie, die objektive Sehform unserer Zeit » du peintre et photographe hongrois László Moholy-Nagy (1895-1946) ; des poèmes de Carlo Belloli (1922-2003) ; Paula Mazetti ; Karl Seemann (1928-2001) ; Roland Fink ; Eugen Gomringer (deux poèmes) ; Décio Pignatari ; Haroldo de Campos ; Augusto de Campos ; Kurt Leonhard (1910-2004) ; Gerhard Rühm¹²⁷ (1930-) ; Vincenzo Loriga ; Carla Vasio ; Balilla Calzolari ; Wolfram Flössner et, finalement Helmut Heißenbüttel.

Eugen Gomringer contribua ainsi de façon directe au rayonnement international de la poésie concrète pauliste en offrant l'opportunité de publier leurs poèmes dans la revue *Spirale*.

¹²⁷ Un Autrichien qui s'est illustré dans le domaine de la poésie visuelle.

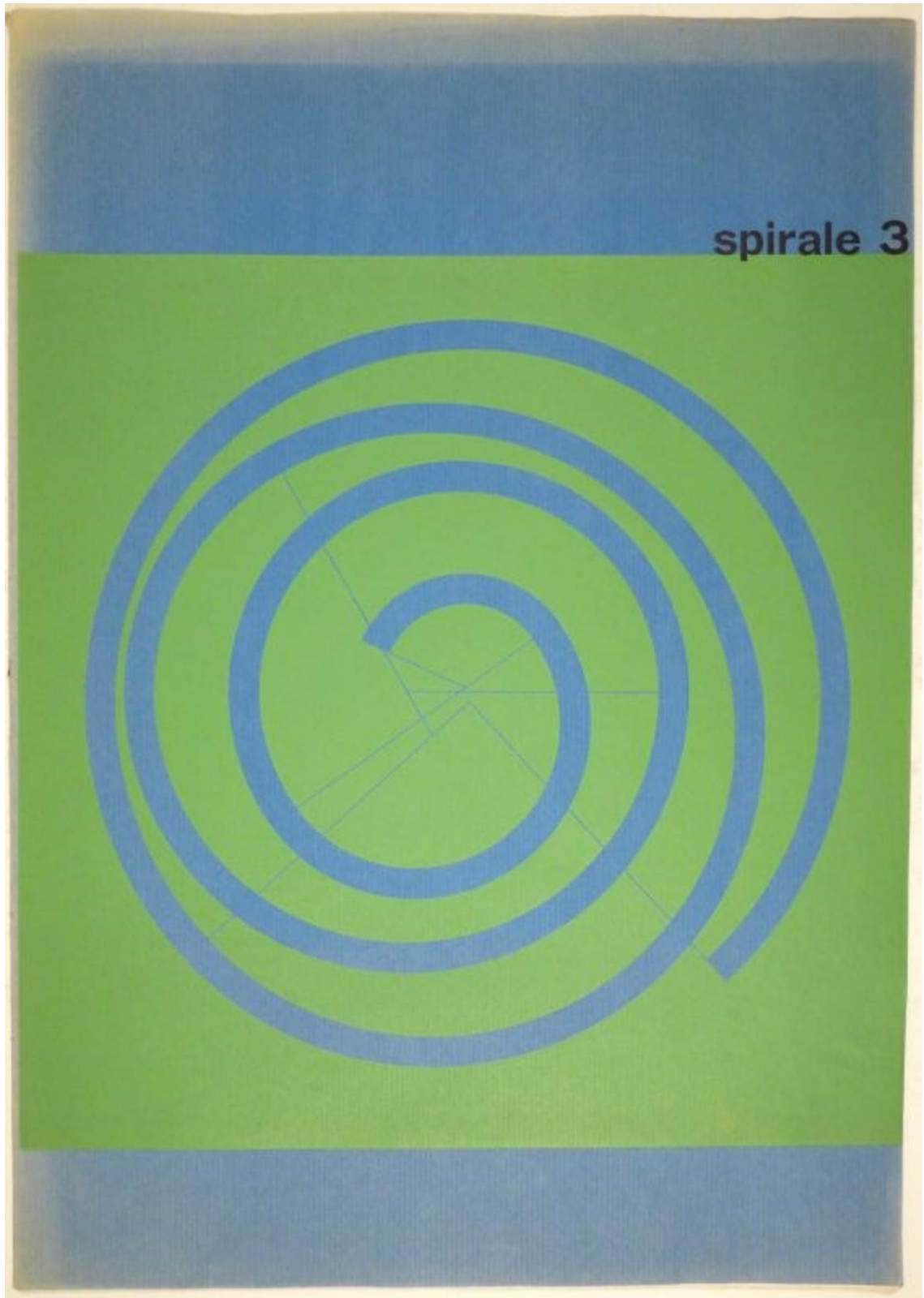


Figure 13
Spirale 3, janvier 1954

En 1959, Haroldo de Campos effectua un long voyage en Europe afin d'y rencontrer un certain nombre d'intellectuels et d'artistes qui étaient sur sa « liste de vœux ». Outre la visite qu'il rendit à Max Bense, à Stuttgart, le Brésilien visita également Eugen Gomringer à Zurich en Suisse.

En 1960, en Allemagne, on fit paraître une anthologie de poèmes concrets dans laquelle participent plusieurs concrétistes. Il s'agissait d'une anthologie organisée par Eugen Gomringer et dont le titre était : *ideogramme, idéogrammes, ideograms, ideogramas*. Les poètes qui participèrent à cette anthologie sont le poète concret autrichien Friedrich Achtleitner (1930) ; le poète concrétiste brésilien Ronaldo Azeredo (1937-2006) ; l'Italien Claudio Belloli ; Claus Bremer (1924-1996) ; Augusto de Campos ; Eugen Gomringer ; José Lino Grünewald ; Ferreira Gullar ; Katsue Kitazono (1912-1978) ; Décio Pignatari ; Wladimir Dias-Pino (1927 - Dieter Roth (1930-1998) ; Gerhard Rühm ; Theon Spanudis ; O. Wiener et Emmett Williams.

Puis, finalement, le 12 février 1969, dans la cadre d'un événement culturel intitulé *Lesungen experimenteller Dichtung* [Lectures de poésie expérimentale] Gomringer prononça une conférence sur la poésie concrète, intitulée « weshalb wir unsere dichtung « konkrete dichtung » nennen » [La raison pour laquelle nous appelons notre poésie « poésie expérimentale »] dans laquelle il reconnaissait ouvertement les mérites des concrétistes de São Paulo (Gomringer, 1997, 32-38).

Nous pourrions présenter d'autres exemples qui confirment la longévité des liens qui ont existé entre Eugen Gomringer et les concrétistes brésiliens. À l'occasion, il arriva que Gomringer se rende au Brésil pour participer à des activités culturelles comme ce fut le cas, par exemple, en 1988, lors de la tenue, à São Paulo, du *Simpósio Internacional de Poesia Visual*.

Même si Gomringer côtoya un certain moment Max Bense à Ulm, à la HfG,¹²⁸ et qu'il a soutenu avoir été influencé par la philosophie de Max Bense, rien dans les textes publiés par et sur le poète suisse-bolivien dans les quotidiens ou les revues brésiliennes, entre 1956 et 1959, ne fournit directement des indications sur le philosophe stuttgartois. Toutefois, si on

¹²⁸ Max Bense enseigna à la HfG de 1954 à 1958. Gomringer fut le secrétaire de Max Bill de 1954 à 1956 c'est-à-dire au moment où Bill rompit ses liens avec la HfG pour des différends idéologiques.

examine de plus près les textes d'Haroldo de Campos dans lesquels il a traduit des textes ou des poèmes de Gomringer ou bien encore où il l'analyse de façon critique certains éléments théoriques ou esthétiques de ce dernier, nous pouvons déduire à partir de certains éléments précis qu'Haroldo de Campos avait une connaissance très limitée de la théorie de Max Bense entre 1956 et 1959.

Revenons tout d'abord sur la traduction du manifeste d'Eugen Gomringer réalisée par Haroldo de Campos dont nous avons présenté une traduction de la note d'introduction (voir page 84-85). Dans l'ensemble, tant la traduction que la note du traducteur qui précède la traduction elle-même laissent planer certains doutes quant à la maîtrise de la scène européenne de l'époque par Haroldo de Campos et quelques uns de ses collègues.

Observons, dans un premier temps, que Gomringer est mal identifié par le critique brésilien : il attribua la nationalité suisse-péruvienne à Gomringer alors qu'il est en fait suisse-bolivien. Il ne peut s'agir ici d'une faute d'impression que l'on pourrait attribuer à une négligence d'un employé du journal car cette information erronée se retrouva également véhiculée dans des textes de José Lino Grünewald. On lit, le 7 avril 1957, dans un article consacré à la poésie concrète du groupe *Noigrandes* :

Por essa época, Décio Pignatari de viagem pela Europa, encontra em Ulm, o suíço-peruano (sic), Eugen Gomringer, que realizava experiências muito aproximadas e que importavam também na abolição do verso (Grünewald, 1957a, 22).

À cette époque, Décio Pignatari en voyage en Europe, rencontra à Ulm le Suisse-Péruvien, Eugen Gomringer qui avait réalisé des expériences très apparentées à celles des membres du groupe Noigrandes et qui avaient également comme résultat l'abolition des vers.

La même méprise quant à l'identité de Gomringer réapparaît cinq mois plus tard dans un autre texte de Grünewald.

Antes de os poetas paulistas [...] divulgarem a existência e a obra de Gomringer, ninguém jamais deu o menor sinal de conhecimento de sua pessoa. Todavia, agora, surgem inúmeros pseudotores (spanudis (sic) entre eles) que tratam do poeta suíço-peruano como se este já fosse um caso "velho" nas letras... (Grünewald, 1957b, 22)

Avant que les poètes paulistes [...] ne révèlent l'existence et l'œuvre de Gomringer, personne n'avait donné le moindre signe de la connaissance de sa personne. Cependant, de nos jours, surgissent d'innombrables pseudo-docteurs (spanudis (sic) y compris) qui traitent du poète suisse-péruvien (sic) comme s'il s'agissait déjà d'un thème « éculé » dans les lettres...

On pourrait certes soutenir que ces informations erronées qui circulaient sur la nationalité d'origine de Gomringer ne doivent pas être perçues comme des preuves irréfutables de la mécompréhension de ses théories. Nous en convenons entièrement. Cependant il est quand même étonnant de constater la répétition de cette grossière méprise tant chez les concrétistes issus du groupe *Noigrandes* (les deux de Campos et Pignatari) que chez les nouvelles recrues (Grünwald, entre autres). C'est à se demander si Pignatari avait suivi les débats et la diffusion des idées de Gomringer au Brésil. Comment avait-il pu laisser passer des informations erronées sur la nationalité de Gomringer ? C'est à se demander s'il serait possible que Pignatari fut celui qui véhicula auprès de ses confrères le mauvais renseignement quant à la véritable nationalité du poète suisse-bolivien et non pas suisse-péruvien ?

Nous avons cependant des interrogations plus sérieuses en ce qui concerne la connaissance qu'avait Haroldo de Campos du domaine de l'art d'avant-garde et de la philosophie allemande de l'époque.

En effet, tout nous laisse croire qu'Haroldo de Campos semblait encore ignorer l'existence de Max Bense en 1957 lorsqu'il traduisit le manifeste de Gomringer pour le SDJB.¹²⁹ Le traducteur et critique brésilien mentionna comme source du manifeste d'Eugen Gomringer une version qui provenait de la revue *Spirale* dirigée par Gomringer (avec Marcel Wyss et Dieter Roth). En effet, Haroldo de Campos identifia la source de sa traduction comme étant la version contenue dans le numéro 5 de la revue *Spirale*, qui était parue en août 1955. Nous aimerions faire deux commentaires en ce qui à trait à cette information.

1) Tout d'abord, il importe de noter que le nom de la revue est mal orthographié par Haroldo de Campos. On lit dans la traduction qu'il exécuta pour le SDJB : *Spiralle* au lieu de *Spirale*. Comment expliquer cette grossière erreur ? « Spiralle » est tout simplement un mot qui n'existe pas. En outre, il est difficile de soutenir que ce pourrait être une de distraction qui

¹²⁹ Nous préparons actuellement un article critique et comparatif sur la traduction elle-même du manifeste de Gomringer par Haroldo de Campos.

l'aurait incité à écrire « spiralle » sans y réfléchir, car en portugais spirale s'écrit *espiral*. Cela pourrait-il plutôt tenir au fait qu'Haroldo de Campos avait une connaissance imparfaite de la revue de Gomringer ? Au fait, avait-il même une copie en main sur laquelle apparaissait le titre de la revue ? Pignatari, en revenant de l'Allemagne, avait-il emporté dans ses bagages un exemplaire de la revue ? Comment le texte original de Gomringer était-il parvenu dans les mains d'Haroldo de Campos ? Voilà des questions qui demeurent malheureusement sans réponses. Il aurait été intéressant de savoir à partir de quelle version du Manifeste de Gomringer qu'Haroldo de Campos réalisa sa traduction du Manifeste de Gomringer. Était-ce une reproduction manuscrite ? Un exemplaire de la revue ? Une copie dactylographiée par Gomringer ?

Ces questions – et une foule d'autres pourraient également être formulées – découlent du fait qu'en 1955 il n'était pas aussi facile qu'aujourd'hui de se procurer des ouvrages étrangers au Brésil. La technologie n'était pas celle d'aujourd'hui et le transfert de documents était encore une opération difficile. En outre, il fallait surtout s'armer de patience avant de recevoir des documents récents provenant d'outre-mer. Nous serions curieux de savoir comment Haroldo de Campos a commis une telle erreur en identifiant faussement la nationalité de Gomringer et en orthographiant fautivement le nom de la revue *Spirale*. La mauvaise graphie du titre de la revue d'où est tiré l'original que traduisit Haroldo de Campos nous laisse très perplexe mais pour l'instant nous ne saurions comment expliquer un tel écart entre le titre original *Spirale* et sa traduction par *Spiralle* dans la version en portugais.

Il est difficile d'affirmer de manière péremptoire quel était le niveau de connaissance (ou de familiarité) qu'avait Haroldo de Campos de la publication suisse *Spirale*. De la même manière que nous avons voulu déculpabiliser – ou exonérer de tout blâme – José Lino Grünwald lorsqu'il soutint de manière erronée (à l'instar d'Haroldo de Campos) que Gomringer était un poète suisse-péruvien, nous devons tenter (dans la mesure du possible) d'excuser Haroldo de Campos en trouvant des raisons possibles qui expliqueraient son erreur. En effet, cette erreur de graphie était-elle vraiment imputable au traducteur lui-même ? On pourrait facilement exonérer Haroldo de Campos de cette mauvaise graphie en soutenant qu'elle pourrait être attribuée aux typographes du journal. Ce ne serait d'ailleurs pas la seule coquille que l'on retrouve dans ce texte et dans l'ensemble des quotidiens brésiliens de

l'époque. Sur une note critique élargie, nous pouvons affirmer de façon décisive que les fautes d'impression étaient fréquentes dans les quotidiens brésiliens de l'époque.

2) Le manifeste d'Eugen Gomringer, *vom vers zur constellation. zweck und form einer neuen dichtung* a tout d'abord été publié le 1 août 1954 dans un quotidien de Zürich, le *Neuen Zürcher Zeitung*. Il s'agit en fait du plus vieux quotidien suisse de langue allemande encore en circulation. Créé à l'origine par le poète zurichois Salomon Gessner (1730-1788) en 1780 sous le nom de *Zürcher Zeitung*, le journal changea de nom en 1821 pour devenir le *Neuen Zürcher Zeitung*. Il est donc peu probable qu'Haroldo de Campos ait consulté cette version du manifeste en raison de la rareté de cette copie du texte et de la difficulté de localiser un exemplaire du quotidien zurichois.

Puis, l'année suivante, le manifeste de Gomringer fut publié dans le second fascicule de la revue *augenblick*. De fait, le manifeste de Gomringer apparaît dans le second fascicule de cette revue fondée en 1955 par Max Bense, aidé de sa collaboratrice Elisabeth Walther. La revue fut publiée de 1955 à 1961 mais des problèmes financiers contraignirent Bense et Walther à mettre fin à cette aventure.

À trois reprises, Eugen Gomringer publia des textes dans la revue *augenblick*. Tout d'abord on retrouve dans le numéro inaugural de la revue, deux poèmes d'Eugen Gomringer.

Le premier d'entre-eux, à la page 21, était « Sich zusammenschließen und sich abgrenzen » [se fusionner et se séparer].

**sich zusammenschließen und
sich abgrenzen**

**die mitte bilden und
wachsen
die mitte teilen
und die teile wachsen**

**in den teilen sein und
durchsichtig werden
sich zusammenschliessen
und sich abgrenzen**

**se fusionner et
se séparer**

**former le centre et
amplifier
partager le centre
et amplifier les parties**

**être dans les parties
et devenir transparent
se fusionner
et se séparer**

(Traduction Roch Duval)

Puis, à la page 22, on retrouve le poème intitulé *Aussonderung der Intelligenz*.

Le manifeste de Gomringer, *vom vers zur konstellation. zweck und form einer neuen dichtung*, fut publié dans le second fascicule de la première année d'*augenblick*. La déclaration programmatique de Gomringer occupait les pages 14 à 16. Outre le manifeste de Gomringer, on retrouve, entre autres, dans le second fascicule deux textes d'Henri Michaux (traduits par Elisabeth Walther), *Aesthetica II*, de Max Bense, un article coécrit par Max Bense et Elisabeth Walther qui s'intitule *Rechfertigungen. Über Giono und Genet* [Justifications. Sur Giono et Genet], la traduction d'un texte de Jean Genet par Elisabeth Waltheret ainsi qu'un texte d'Arno Schmidt (1914-1979). Ce dernier fut un des auteurs les plus en vue dans l'Allemagne d'après-guerre avec un style cryptique et expérimental qu'il avait nommé théorie de l'étyme [*Etym-theorie*]. Observons que traduire des textes d'Arno Schmidt constitue tout un défi pour les traducteurs.

Finalement, dans la livraison du mois de mai 1958 d'*augenblick* [Jahrgang 3, Heft 2], Eugen Gomringer produisit un texte sur Josef Albers (1888-1976), un artiste considéré comme un des fondateurs de l'op art et qui enseigna à la HfG de 1953 à 1955. Gomringer avait une grande admiration pour cet artiste allemand qui termina sa vie aux États-Unis. Gomringer rédigea d'ailleurs un ouvrage consacré à l'œuvre d'Albers en 1968 (Gomringer, 1968).

Nous savons qu'Haroldo de Campos soutient avoir traduit le manifeste de Gomringer à partir du numéro 5 de la revue *Spirale*, donc dans l'édition du 1 août 1955. L'année précédente, comme nous l'avons vu ci-dessus, Max Bense avait également publié le manifeste dans le deuxième fascicule de sa revue *augenblick*. *augenblick* avait un plus fort tirage que celui de *Spirale* (900 exemplaires). Ignorons la première version produite dans le quotidien

zurichois *Neuer Zürcher Zeitung* car, en principe, les quotidiens ont la fâcheuse caractéristique d'être éphémères et, par conséquent, les écrits qu'on y trouve « disparaissent » rapidement et sont difficilement retraçables.

Nous savons qu'en vertu du témoignage d'Haroldo de Campos qu'il traduisit le manifeste de Gomringer à partir de la version contenue dans *Spirale*. Les interrogations que nous avons soulevées précédemment reviennent nous hanter : Comment Haroldo de Campos s'était-il procuré un exemplaire de la revue *Spirale* ? Était-ce Pignatari qui l'avait ramené de l'Allemagne ? Si c'est le cas, avait-il également ramené un exemplaire de la revue *augenblick* de Bense ? Il ne faut pas oublier que Gomringer côtoyait Bense à Ulm entre 1954 et 1946 et que Pignatari eut une rencontre avec Max Bense et Elisabeth Walther chez Gomringer. Bense lui avait-il donné des exemplaires de ses écrits ? Par l'entremise de Pignatari, Haroldo de Campos connaissait-il Max Bense, sa théorie de l'esthétique de l'information et la revue *augenblick* au début de 1956 ? Si ce n'est pas le cas, alors quand et comment a-t-il connu l'existence de Max Bense ?

Comme nous l'avons déjà mentionné, sans un examen approfondi des échanges épistolaires entre Décio Pignatari – alors qu'il était en Allemagne – et Haroldo de Campos nous sommes dans l'impossibilité de trouver un indice dans les textes publiés par les concrétistes de São Paulo qui nous fourniraient la réponse que nous cherchons.

Pour l'instant, la seule certitude que nous possédons, c'est que les deux articles de 1959 sont ceux dans lesquels Haroldo de Campos a mentionné le nom de Bense pour la première fois. Mais, au fait, faisait-il alors réellement figure de pionnier ?

2.8 À partir de quand a-t-on commencé à parler de Max Bense au Brésil ?

Dans les écrits des concrétistes de São Paulo de même que dans ceux des concrétistes de Rio de Janeiro – il ne faut pas oublier que ces derniers optèrent de se faire appeler des néoconcrétistes à partir du 23 mars 1959, lors du lancement du *Manifesto Neoconcretista* – nulle mention n'est faite du nom de Max Bense. Comment se fait-il que le nom de Bense ne circulât pas chez les concrétistes avant le début de 1959, c'est-à-dire quand Haroldo de

Campos fit paraître un article – en deux livraisons du *SDJB* – sur la nouvelle esthétique du philosophe allemand ? S’il fut le premier à faire connaître le nom de Bense à un large public brésilien (car on sait que le *SDJB* avait un lectorat important), la question de savoir s’il fut véritablement le premier à en avoir parlé (de manière absolue) dans les journaux demeure, pour le moment, un problème intéressant. Ainsi, pour répondre adéquatement à cette question, il faut compulsier les textes de l’époque – thèses, mémoires, critiques littéraires, essais, journaux, revues, etc. – dans l’intention de trouver un élément de réponse qui nous permette de trancher la question une fois pour toute. Après de longues recherches où nous avons épluché une grande quantité d’articles dans des revues et des journaux brésiliens de l’époque, nous sommes maintenant en mesure d’affirmer qu’Haroldo de Campos ne fut pas le premier à parler de Max Bense au Brésil.

En effet, il importe de noter que ce n’était pas la première fois que le nom de Max Bense était cité dans un quotidien brésilien. Tout d’abord, dans l’édition du dimanche le 14 août 1955, à la page 7 du cahier de la littérature et des arts du quotidien pauliste *O Estado de S. Paulo*, on peut lire un article intitulé « *Um novo movimento filosofico e literario* ». L’article en question, au demeurant bien étoffé et reposant sur un argumentaire solide, rapporte et recense la création d’une nouvelle revue littéraire en Allemagne et on y commente le contenu des deux premières parutions de cette dernière. Il s’agissait d’un compte-rendu critique de la revue *augenblick* dirigée par Max Bense et sa collaboratrice Elisabeth Walther. L’auteur de l’article résuma de façon honnête les théories esthétiques de Max Bense qui étaient connues à cette époque, soit (Bense, 1954) et les articles publiés dans *augenblick*. Jules Klanfer (1909-1967), un journaliste et sociologue autrichien d’origine juive, en était l’auteur et l’accueil qu’il réservât à cette nouvelle publication, dans son article, fut assez favorable.

Klanfer, à l’instar de nombreux juifs, avait quitté l’Autriche en raison de la menace nazie. C’est en 1938 qu’il partit s’exiler, en France. Le sociologue profita de cette occasion pour franciser son prénom d’origine ; il remplaça Julius, par « Jules ». Il s’exila en France jusqu’en 1966, moment où il retourna vivre à Vienne.

À son retour en Autriche, Klanfer occupa le poste de directeur du *Wiener Instituts für Entwicklungsfragen*. Il mourut de façon inopinée, le 16 juillet 1967, lors d’un voyage dans le sud de la France. Il fut, entre autres, l’auteur de livres de sociologie écrits en français et qui portaient principalement sur l’exclusion sociale et la pauvreté. À Paris, il fut le correspondant

français du journal autrichien *Wiener Montag* (en circulation de 1949 à 1967) et rédacteur à l'Agence France Presse.

L'article qui fut publié le 14 août 1955 dans *O Estado de São Paulo* provenait de l'Agence France-Presse. Puisque le texte fut à l'origine rédigé en français, l'article dans le quotidien brésilien était vraisemblablement une traduction. Cependant, il n'est nulle part fait mention dans l'article qu'il s'agissait d'une traduction et, forcément, le nom du traducteur ou de la traductrice n'est guère mentionné (Klanfer, 1955b, 77). On sait, cependant, qu'à cette époque l'essayiste et critique littéraire d'origine autrichienne Otto Maria Carpeaux (1900-1978) se prêtait volontiers à la traduction de textes allemand vers le portugais et qu'il traduisit, au début des années 1960, dans un autre quotidien, un article de Max Bense. À cette même époque, le critique littéraire Mário Pedrosa était également apte à traduire des textes de l'allemand vers le portugais. Toutefois, en l'absence d'indices sérieux nous ne pouvons identifier avec certitude le traducteur du texte de Klanfer.

On dénombre vingt-quatre textes signés par Klanfer dans *O Estado de S. Paulo* entre 1954 et 1958. Certains d'entre eux concernaient directement la littérature, la poésie et la philosophie allemande (Klanfer, 1955a ; 1955b ; 1955c ; 1957 ; 1958).

Puisque Klanfer était un Autrichien, est-il encore possible d'arguer qu'Haroldo de Campos fut le premier brésilien à publier un texte sur Max Bense dans un quotidien brésilien ?

Nos recherches ont démontré qu'Haroldo de Campos avait été précédé dans les quotidiens nationaux par un intellectuel brésilien de renommée internationale, Heitor Martins. Martins fut un professeur émérite au Département d'Études Espagnoles et Portugaises de l'Université d'Indiana à Bloomington et on lui doit, entre autres, un excellent livre sur la littérature brésilienne (Martins, 1983). Martins fut recruté par l'Université de l'Indiana en 1968 et il fut immédiatement responsable du programme d'Études portugaises. Après une fructueuse carrière académique, il prit sa retraite en 1997 (Sadlier, 2006).

Martins débuta sa carrière intellectuelle en 1952 quand il s'enrôla à la Faculté de Philosophie de l'Université du Minas Gerais, à Belo Horizonte. Ses centres d'intérêts étaient alors l'étude de la littérature brésilienne et de la littérature hispano-américaine, plus précisément la littérature argentine. Son intérêt pour la littérature argentine le mit en contact avec la revue de poésie d'avant-garde *Poesía Buenos Aires* qui avait été fondée par Raúl

Gustavo Aguirre (1927-1983) et Edgar Bayley (1919-1990)¹³⁰. Entre 1950 et 1960 la revue publia trente numéros tous dirigés par le traducteur et poète d'avant-garde lié au mouvement *invencionismo*, Raúl Gustavo Aguirre (1927-1983)¹³¹. À la lecture de cette revue, Martins découvrit la trépidante vie intellectuelle qui bouillonnait en Allemagne, notamment à la HfG. Il s'intéressa dès lors aux théories de Max Bill et de l'Argentin Tomás Maldonado (né en 1922), qui était le frère d'Edgar Bayley [Maldonado] (1919-1990), le cofondateur de la revue *Poesía Buenos Aires*.

Si on tient compte de l'intérêt de Martins pour la poésie d'avant-garde et plus particulièrement de son attirance pour ce qui se faisait à la HfG, alors il n'est guère étonnant de lire dans le SDJB du 17 novembre 1957 un article signé par Heitor Martins et dont le thème était un commentaire bien argumenté sur la traduction espagnole du premier ouvrage de Max Bense sur l'esthétique de l'information (Martins, 1957, 2).



Figure 14
Heitor Martins (à droite sur la photo)

Cette découverte est tout à fait fascinante. Au Brésil, il appert que ce ne fut pas Haroldo de Campos qui introduisit Max Bense au lectorat brésilien mais plutôt Heitor Martins qui, en 1957, dans sa recension de la traduction du livre de Bense, nous révéla que l'Argentine

¹³⁰ Parfois orthographié de la façon suivante : Bailey.

¹³¹ Le *bonaerense* Aguirre traduisit, entre autres, Tristán Tzara, Emily Dickinson, Héraclite d'Éphèse et René Ménéard. Il signa également, en 1953, le prologue d'un livre sur Apollinaire.

avait déjà traduit un ouvrage extrêmement important dans la production philosophique du professeur de Stuttgart. Toutefois, en raison de la visite d'Haroldo de Campos à Stuttgart et de sa rencontre avec Max Bense, rencontre qui allait se solder par une collaboration effective entre les deux versions de la poésie concrète – et surtout par la diffusion de la poésie concrète pauliste en Allemagne – l'histoire a retenu le nom d'Haroldo de Campos comme le principal propagateur de l'esthétique bensiennne au Brésil.

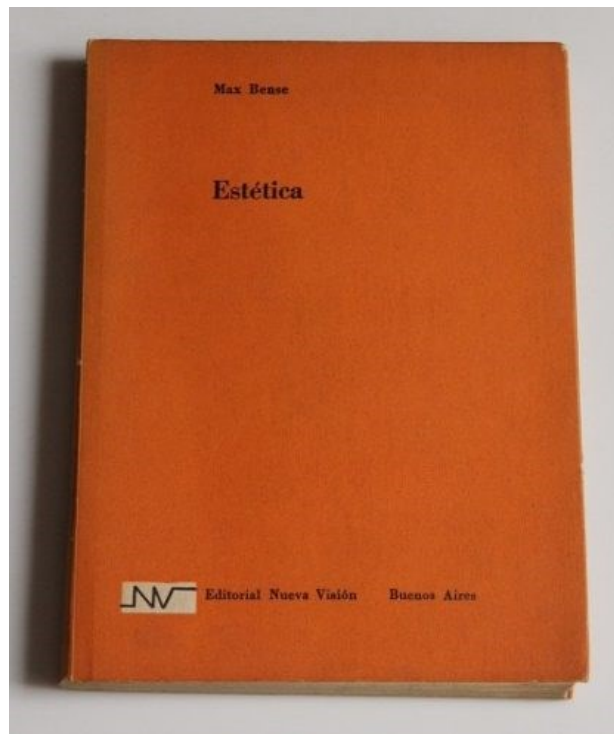


Figure 15
Estética de Max Bense (1957)

Le livre recensé par Heitor Martins était la traduction espagnole d'un livre de Max Bense récemment paru en traduction en Argentine : *Aesthetica - Metaphysische Beobachtungen am Schönen* (Bense, 1954), c'est-à-dire le premier des quatre volumes sur l'esthétique de l'information de Max Bense. Le titre de la traduction espagnole est : *Estética : Consideraciones metafísicas sobre lo bello* et le traducteur était nul autre que l'Argentin Alberto Luis Bixio. La traduction connut plusieurs éditions.

Luis Alberto Bixio est un traducteur prolifique qui se spécialise principalement dans la traduction de l'allemand vers l'espagnol. En 1951, il signa sa première traduction. Il s'agissait d'un ouvrage du philosophe de l'École de Marbourg Ernst Cassirer intitulé : *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (1927) [*Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires, Emecé]. Puis, il traduisit de nombreux auteurs allemands tels Heinrich von Kleist (1777-1811), Hermann Kasack (1896-1966), Hermann Hesse (1877-1962), Thomas Mann (1875-1955), Carl Jung (1875-1961), Hans Ruesch (1913-2007) et Hans Erich Nossack (1901-1977). Bixio traduisit également des ouvrages du français vers l'espagnol tels *L'Exil et le Royaume* [El exilio y el reino] (1957) d'Albert Camus ou *La Responsabilité de l'artiste* [La responsabilidad del artista] (1960) du philosophe français Jacques Maritain (1882-1973).

Outre sa traduction du livre de Max Bense on lui doit, entre autres, de nombreuses traductions d'ouvrages d'Arno Schmidt (1914-1979). Comme nous l'avons mentionné auparavant, traduire Schmidt présente un défi de taille car l'écriture de cet auteur allemand, que d'aucuns considèrent comme un des plus importants de l'Allemagne de la seconde moitié du XX^e siècle, pourrait être qualifiée d'expérimentale en raison de *l'Etym-Theorie* qu'il a développée. Il ne faut pas oublier également que Schmidt était un écrivain qui a participé à la revue *augenblick* de Max Bense. On pourrait affirmer qu'après avoir traduit Bense en 1957, lorsqu'il traduisit Arno Schmidt, Bixio se trouvait en terrain familier.

Pour terminer, mentionnons également qu'il existe un autre article paru dans un quotidien brésilien où il est question de Max Bense. Il s'agit d'un article rédigé par Luis Washington Vita (1921-1968) qui s'intitule *A Arte como objeto da filosofia*. Cet article fut publié dans le *Diário de Notícias*, le dimanche 22 novembre 1959. Toutefois comme il s'agit d'un article postérieur à la parution de l'article d'Haroldo de Campos qui nous sert de point de repère nous n'en parlerons pas davantage. Mentionnons également qu'après la visite d'Haroldo de Campos à Stuttgart, Max Bense visita à quatre reprises le Brésil. Il devint rapidement une personnalité connue et dès lors plusieurs quotidiens brésiliens lui consacrèrent des reportages.

2.9 Observations sur l’allocution d’Elisabeth Walther

Dans les sections précédentes, nous avons tenté d’expliquer à partir des textes théoriques ou des entrevues accordées par les concrétistes paulistes la manière dont s’est cristallisée l’influence de Max Bense au Brésil. Il nous a été impossible d’isoler un événement singulier – que ce soit un aveu, une déclaration programmatique, la reconnaissance explicite d’une dette théorique envers Max Bense – qui expliquerait comment et quand Haroldo de Campos a découvert la théorie de l’information esthétique de Max Bense. Pourtant il y eut bien un moment où cela s’est fait car à partir du début de 1957 on percevait déjà en filigrane une orientation théorique – nommément le passage d’une phénoménologie de la composition à une mathématique de la composition – qui laissait transparaître une adhésion doctrinale à certains éléments de l’esthétique bensiennne.

Nous avons émis des hypothèses quant à la manière (ou aux manières car c’est peut-être un cumul de facteurs davantage qu’un facteur unique et isolé qui a été opérant ou qui agit comme catalyseur dans la découverte des théories de Max Bense par Haroldo de Campos) dont le traducteur et critique brésilien aurait pu être mis en contact avec le philosophe allemand. La piste d’un rôle d’intermédiaire joué par Décio Pignatari semble être, pour le moment, la plus prometteuse et la moins fantaisiste. Toutefois, au risque de se répéter, seule la lecture des échanges épistolaires entre Haroldo de Campos et Décio Pignatari pourrait confirmer ou infirmer cette hypothèse.

Nous avons également émis des hypothèses sur la maîtrise que démontrait Haroldo de Campos quant à certaines réalités de la poésie concrète et d’avant-garde en Allemagne. L’essai qu’il avait écrit sur Karl Schwitters (1887-1948)¹³² avait en effet démontré une bonne compréhension du projet poétologique et artistique de ce dernier et laissait présager une bonne connaissance de la littérature allemande. Les tentatives de rapprochements entre l’approche de Schwitters et celles d’e.e. cummings et de James Joyce avaient été bien développées et l’argumentaire serré trahissait une connaissance du milieu de la poésie d’avant-garde allemande. Toutefois, il faut noter que vraisemblablement porté par un enthousiasme

¹³² Il s’agit du premier essai que publia Haroldo de Campos dans le SDJB.

débordant qui demanderait à être tempéré, Haroldo de Campos alla même à vouloir faire de Schwitters un élément du *paideuma* des concrétistes.

*Há uma presença de Kurt Schwitters no **paideuma** axial da poesia contemporânea. Para ele, e não para as saturadas sacarinas do “rilkianismo” em voga, deve voltar sua atenção o artista atual realmente empenhado em promover uma nova consciência “verbi-voco-visual” (Haroldo de Campos, 1969, 51)].*

*Il existe une présence de Kurt Schwitters dans le **paideuma** axial de la poésie contemporaine. L’artiste actuel véritablement engagé à promouvoir une nouvelle conscience verbivocovisuelle doit tourner son attention vers lui, et non vers les saccharines saturées du « rilkianisme » à la mode.*

Mais pourquoi, pratiquement de façon subite, en 1956, dans la traduction qu’il fit du manifeste de Gomringer, y-avait-il autant d’inexactitudes dans le mot d’introduction du traducteur Haroldo de Campos ? Le fait d’écrire *Spiralle* au lieu de *Spirale* reposait-il sur une méconnaissance de la revue elle-même ou était-ce une simple faute d’inattention ? Pourquoi certains concrétistes (Haroldo de Campos, José Lino Grünewald) ont-ils répété à l’envi que Gomringer était un poète suisse-péruvien alors qu’en réalité il était plutôt un poète suisse-bolivien ? Haroldo de Campos savait-il, en 1956 et en 1957 précisément, que le manifeste de Gomringer avait été publié dans *augenblick*, la revue littéraire de Max Bense qui fit époque ? Au fait, Haroldo de Campos connaissait-il la revue *augenblick* ? Malheureusement, les textes du poète et traducteurs brésiliens recèlent peu d’éléments pouvant nous mettre sur une piste.

Reprenons notre analyse de l’allocution de 1994 de la sémioticienne allemande afin de traquer des éléments de réponse qui nous permettrons de cerner davantage la nature de la relation entre Haroldo de Campos et Max Bense.

2.10 Le billet en français à Max Bense

Si on se souvient bien ce qui a été précédemment mentionné, dans la transcription de l’allocution d’Elisabeth Walther on retrouve la reproduction de la missive qu’Haroldo de Campos avait fait parvenir à Max Bense.

Le billet se lisait comme suit :

Je suis un ami d’Eugen Gomringer, lié au mouvement de poésie concrète au Brésil. J’aimerais beaucoup vous connaître personnellement (sic), et vous montrer des travaux de notre groupe. Est-ce que vous pourriez me donner un rendez-vous ?

Merci beaucoup.

Haroldo de Campos

Nous sommes au Brésil très intéressés au sujet de votre nouvelle esthétique.

Des particularités intéressantes apparaissent dès lors qu’on compare entre elles les traductions de la conférence de la veuve du philosophe allemand.

Tout d’abord, on observe que dans la traduction espagnole le billet d’Haroldo de Campos qui était écrit en français a été traduit en espagnol. Étrangement, il n’existe aucune mention à l’effet que dans l’original la missive était écrite en français. Le texte en français disparaît comme par magie dans la traduction espagnole. Dans les autres traductions – soit l’anglaise et la portugaise – le texte français est maintenu¹³³.

Deuxièmement, si on scrute minutieusement la traduction anglaise et la traduction portugaise, on remarque aussitôt que la version anglaise modifie un peu le texte d’origine de la missive qu’a envoyé Haroldo de Campos à Max Bense. Par exemple, au lieu de dire « poésie concrète **au** Brésil » on peut lire dans la version anglaise « poésie concrète **du** Brésil ». Puis, au lieu de retrouver comme dans le texte source « Est-ce que vous **pourriez** me donner une rendez-vous ? » on lit plutôt « Est-ce que vous **pourrez** me donner un rendez-vous ? »

¹³³ Précisons également qu’aucune traduction de la missive n’est donnée. Il revient au lecteur portugais ou anglais de faire l’effort de lire, dans la traduction, la missive écrite en français.

Troisièmement, le « merci beaucoup » est gommé dans la traduction anglaise, sans qu'aucune raison ne soit mentionnée. Quelles sont les raisons pour ces modifications à l'intérieur d'une citation directe de la missive d'Haroldo de Campos ? Comment justifier de tels changements lorsqu'on cite dans une traduction un segment de texte (ici, dans le cas qui nous intéresse, c'est la lettre en français d'Haroldo de Campos) ? Faut-il y voir des erreurs de transcription ou bien une part de manipulation du texte d'origine ?

Les deux mentions du billet français d'Haroldo de Campos, soit dans la version anglaise et portugaise, répètent une erreur de graphie dans le billet d'origine. On lit « personnellement » au lieu de « personnellement ». Pourquoi cette erreur n'est-elle pas accompagnée du terme latin « sic » ? Se pourrait-il que le traducteur portugais et le traducteur anglais n'ont tout simplement pas perçu cette graphie fautive en français ?

Dans la version espagnole, le fait qu'on retrouve un élément supplémentaire absent dans l'original allemand mérite d'être relevé. Entre la demande d'un rendez-vous avec Bense et la formule de politesse « Merci beaucoup » l'ajout suivant est inséré dans la version espagnole : « Estoy en la calle Möhringer 99 (Hotel Hartmann), telef. 74639. » [Je loge au 99 de la rue Möhringer (Hôtel Hartmann), téléphone 74639.]

Même si cette information supplémentaire semble parfaitement logique, on peut se demander où la traductrice espagnole a-t-elle pu dénicher le nom de l'hôtel où Haroldo de Campos était hébergé. En effet, la missive d'Haroldo de Campos devait forcément comporter une adresse où Max Bense pouvait le contacter afin de lui signifier sa réponse. Or, dans l'original (soit la reproduction de l'allocution d'Elisabeth Walther où elle cite et reproduit textuellement la lettre d'Haroldo de Campos) ni le nom de l'hôtel ni un numéro de téléphone n'apparaissent. Mais, au fait, comment la traductrice espagnole a-t-elle pu connaître le lieu de résidence d'Haroldo de Campos à Stuttgart, en 1959 ?

À notre avis, il existe probablement deux manières de répondre à cette question. Soit la traductrice (nommément Virginia Careaga Guzmán) a contacté directement Elisabeth-Walther afin de lui demander l'information qu'elle a ajoutée ou bien elle a pu consulter directement le petit billet d'Haroldo de Campos, - probablement conservé dans les archives Max Bense et dont Elisabeth-Walther est la curatrice -, puis inclure cette information dans le corps de sa traduction espagnole.



Figure 16
Elisabeth Walther-Bense en janvier 2013.
Réception de la *Staufermedaille* des mains de Klaus-Peter Murawski

On doit avouer qu'il serait quand même surprenant qu'Elisabeth Walther, trente-six ans après la réception du message d'Haroldo de Campos par son feu mari, se soit souvenue de cette information avec une telle exactitude. Comme nous ne possédons pas suffisamment d'éléments objectifs nous permettant de trancher cette question, nous pouvons quand même temporairement supposer que la note expédiée à Max Bense fut conservée par ce dernier et que c'est à partir de ce « document » que l'adresse de l'Hôtel de Max Bense est finalement parvenue, d'une manière ou d'une autre, à Virginia Careaga. Si la traductrice n'a pas examiné elle-même la note, alors c'est forcément Elisabeth Walther qui lui a transmis cette information.

Malgré ces explications, un mystère persiste quand même. L'adresse prétendument inscrite sur la note est bien celle d'un hôtel à Stuttgart, cependant il ne s'appelle pas l'hôtel *Hartmann* mais plutôt l'Hôtel *Hottmann*. Il existe certes à Stuttgart une maison de chambre qui se nomme *Zimmervermietung Hartmann* [*La Pension Hartmann*] mais l'adresse civique de est la suivante : 40 Veielbrunnweg. Une distance d'environ 8km sépare les deux

établissements. En outre, le numéro de téléphone actuel de l'hôtel est le suivant 0711604639 et cette information concorde parfaitement avec l'ajout inscrit par Careaga dans sa traduction. Il s'agit donc du même hôtel mais la petite note envoyée par Haroldo de Campos à Max Bense attribue à l'hôtel un nom qui n'est pas le sien.

Cependant, cela nous semble quand même assez troublant, car comment expliquer cet écart entre les deux manières d'écrire le nom de l'hôtel. L'hôtel aurait-il changé de nom entre 1959 et 1995 (le moment où Careaga rédige sa traduction) ? C'est possible, mais les recherches que nous avons faites semblent indiquer que dans les années 1950, l'hôtel *Hottmann* s'appelait bien l'hôtel *Hottmann* et non pas *Hartmann*. Donc, l'hypothèse d'un changement de nom entre 1959 et 1995 doit être écartée. De surcroît, cette anomalie semble éliminer, ou plus exactement diminuer, le rôle d'Elisabeth-Walther dans la transmission de cette information. Stuttgartoise depuis 1949, il est fort probable que si l'hôtel avait changé de nom, elle l'aurait su. Or comme l'établissement hôtelier n'a pas changé de nom, l'erreur devait forcément se trouver sur le billet d'origine.

Examinons maintenant un autre aspect problématique en ce qui concerne le billet d'Haroldo de Campos. On peut également se poser de manière tout à fait légitime la question suivante : pourquoi Haroldo de Campos a-t-il écrit sa missive en français ? Communiquait-il également en français avec Stockhausen ou bien encore avec Eugen Gomringer et l'ensemble de ses autres interlocuteurs allemands ? [Mais au fait, communiquait-il avec Gomringer en espagnol ou en français ?] Les échanges oraux entre le Brésilien et Max Bense se faisaient-ils en français ou en allemand ? Au fait, quelle était le niveau d'aisance de Max Bense avec la langue de Molière ?

Nous allons tenter de répondre à quelques-unes de ces questions.

Mentionnons pour commencer que nous avons trouvé dans la littérature des renseignements discordants en ce qui concerne la maîtrise du français de Max Bense. Certaines sources mettent même en doute la capacité du philosophe allemand à s'exprimer avec aisance en français.

Dans un de ses textes importants intitulé *Pour Max Bense*, Francis Ponge se remémore sa première rencontre avec Max Bense. Ponge écrit :

*C'est alors seulement que je reçus ses livres – ceux du moins parus à l'époque – et que, faute de pouvoir les assimiler, en raison de ma malheureuse **ignorance de***

*l'allemand [...] Toujours est-il que malgré mon **inaptitude aux discussions philosophiques** – et même, plus généralement, aux idées – aggravée encore, en ce cas, du fait qu'en raison de ma malheureuse **ignorance de la langue allemande**, je ne pouvais ni lire ses ouvrages, ni (puisque alors **il ne parlait du tout le français**) tenir avec lui la moindre conversation susceptible de l'intéresser [...]* (Ponge apud. Hayez-Melckenbeeck, 2000, 41).

Ainsi, Ponge semble soutenir que le Stuttgartois, du moins lors de leurs premières rencontres, « ...ne parlait pas du tout le français ». Observons cependant que cet énoncé est précédé de « puisqu'alors ». Ponge voulait-il dire que, par la suite, Bense a été capable de parler aisément le français ? Si c'est le cas, alors quand a-t-il développé cette aptitude ? Le fait qu'il faisait traduire par Elisabeth Walther les textes d'auteurs français qu'il utilisait dans ses recherches et ses publications doit-il être perçu comme une maîtrise sous-optimale de la langue de Molière ? Ou bien était-ce uniquement pour éviter de consacrer trop de temps à la tâche « improductive » et peu gratifiante de la traduction car cela aurait eu l'effet d'empiéter sur le temps qu'il désirait consacrer à l'écriture de ses propres textes et à l'enseignement ?

Nous jugeons que ces renseignements sont importants car certains faits viennent contredire l'assertion de Ponge. En effet, on sait qu'au début des années 1960, Max Bense prononça de nombreuses conférences au Brésil en faisant uniquement usage de la langue française et non pas de l'anglais, de l'espagnol ou de l'allemand.

Ainsi, par exemple, dans un important journal de São Paulo, nommément le *Diário de Notícias*, en date du 3 juin 1962, on annonça la tenue d'un cours donné par Max Bense au MAM (Museu de Arte Moderna), à Rio de Janeiro.

*Curso interessante realiza atualmente o Museu de Arte Moderna. **Trata-se de uma série de aulas, em francês**, sobre Comunicação Visual e Estética ministrada pelo professor Max Bense, da Escola Superior de Stuttgart (sic). São novas teorias sobre conceituação estética, onde os critérios subjetivos de julgamento passam a ser substituídos por fórmulas matemáticas. (Diários de Notícias, 1962, 2) (Notre souligné).*

*Un cours intéressant est actuellement présenté au **Museu de Arte Moderna**. **Il s'agit d'une série de conférences, en français**, sur la Communication Visuelle et l'Esthétique donnée par le professeur Max Bense de l'École Supérieure de Technologie de Stuttgart. Il s'agit de nouvelles théories sur une conceptualisation de l'esthétique où les critères subjectifs du jugement sont remplacés par des formules mathématiques.*

Ces informations sont intéressantes car elles prouvent que Max Bense maîtrisait assez bien le français pour donner des cours au Brésil lors de ses quatre voyages entre 1961 et 1964. Outre le MAM de Rio de Janeiro, il donna également des cours, le 12, le 14 et le 15 juin 1962 à l'Escola Nacional de Belas Artes, à Rio de Janeiro et le 13 août 1963 à l'Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), rattachée à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro. Fondée en 1963 sur le modèle du Bauhaus et de la HfG d'Ulm, l'ESDI se classe aujourd'hui parmi les soixante meilleures écoles de design du monde. Observons également que Bense fit toujours ses voyages au Brésil en compagnie d'Elisabeth Walther. Cette dernière donna également des séries de conférences sur la sémiologie au Brésil et elle utilisa également la langue française pour s'adresser à l'auditoire brésilien.

En revanche, il ne faut guère s'étonner de la maîtrise du français démontré par Haroldo de Campos. Outre le fait qu'en 1959 il rédigea en français la missive destinée à Bense, il importe également de souligner qu'en 1964, lors du long séjour du théoricien et critique brésilien, il prononça à Stuttgart une série de conférences en français, même si l'auditoire était majoritairement composé d'étudiants et de professeurs allemands.

2.11 Les gens visités par Haroldo de Campos en 1959

Lorsque nous avons parlé du voyage de Décio Pignatari en Europe, entre 1954 et 1956, nous avons mentionné que la rencontre avec Eugen Gomringer avait été déterminante pour le développement théorique de la poésie concrète et pour son internationalisation.

Nous avons également mentionné que sur le chemin du retour vers le Brésil, Pignatari avait fait un arrêt à Lisbonne afin de partager avec des collègues portugais les découvertes esthétiques et théoriques récemment faites en Allemagne. Au Portugal, cela se traduisit notamment par l'apparition timide – mais implacable – d'un courant de poésie concrète et expérimentale.

C'est en 1959 qu'Haroldo réalisa un grand voyage d'étude en Europe. Contrairement à Pignatari qui était venu en Europe principalement pour y parfaire ses connaissances en design

industriel, le but d'Haroldo de Campos était de nouer des contacts avec des intellectuels qui le stimulaient et avec lesquels il désirait échanger des idées théoriques sur l'art et l'esthétique.

L'allocution d'Elisabeth Walther portait essentiellement sur les liens entre Haroldo de Campos et Max Bense. Il ne faudrait pas croire que le périple européen du Brésilien se limita à la seule rencontre avec Max Bense. De fait, Haroldo de Campos visita et prit contact avec un grand nombre de personnes œuvrant dans différentes sphères artistiques ou intellectuelles dans l'intention de confronter ses théories auprès d'intellectuels aguerris avec des positions similaires ou adverses aux siennes.

Dans *A educação dos cinco sentidos*, paru en 1985, Haroldo de Campos évoqua dans un texte ayant de forts accents autobiographiques ses souvenirs sur le voyage qu'il réalisa en Europe en 1959, en compagnie de son épouse Carmen de Paula Arruda Campos. C'était le premier voyage d'Haroldo de Campos hors du Brésil et rétrospectivement nous pouvons affirmer que les retombées tant pour le poète lui-même que pour la poésie concrète elle-même furent immenses.

O que contou para mim ... foram as viagens ... Desde 1959, a primeira, quando me mandei para a Europa, na 2a classe do navio português "Vera Cruz", com a Carmen, companheira de toda vida. Pegamos um abril friorento em Lisboa, viajamos de trem-correio da Andaluzia para Madri, vimos Hemingway e o matador Antonio Ordoñez na Feira de San Isidro, passamos da Espanha à França via Irun, Puente Internacional (Na Terra Basca acolheu-nos o escultor Jorge Oteiza...). Depois, Alemanha (contactos com Max Bense e seu grupo em Stuttgart, e com Stockhausen no estúdio de Música Eletrônica da Rádio de Colônia, visita à Escola Superior da Forma, em Ulm), Suíça (encontro com Gomringer em Zurique e Frauenfeld), Áustria, Itália. Fizemos o roteiro dos Cantos de Pound, começando por Merano, Tirolo di Merano, Castel Fontana, onde fomos recebidos pela filha de E. P., Mary de Rachewiltz. Finalmente, E. P. em persona e em pessoa (ainda falando: "I punti luminosi"), em Rapallo, Via Mameli 23, interno 4, uma terça-feira ensolarada de agosto, às 4hrs (ore 16). Voltamos ao Brasil de Gênova, no "Provence", com uma parada providencial em Marselha para abraçar o João Cabral, nosso cônsul ali, à época. Então Recife, Salvador, Rio, Santos. Redescoberta do Brasil via mundo.

Ce qui compte pour moi...ce fut les voyages...Dès 1959, le premier, quand on m'a envoyé en Europe, en deuxième classe sur le navire portugais « Vera Cruz » avec Carmen, compagne de toute une vie. Un avril frisquet nous a accueilli à Lisbonne, nous avons voyagé en train-postal de l'Andalousie à Madrid, nous avons vu Hemingway et le matador Antonio Ordoñez à la Féria de San Isidro, nous sommes passés de l'Espagne à la France par Irún, Puente Internacional (Le sculpteur Jorge

*Oteiza nous a accueilli au Pays Basque). Ensuite, l'Allemagne (contacts avec Max Bense et son groupe à Stuttgart, et avec Stockhausen dans le studio de la musique électronique de la radio de Cologne, visite à l'École supérieure de design, à Ulm), la Suisse (rencontre avec Gomringer à Zurich et Frauenfeld), l'Autriche, l'Italie. Nous avons fait le circuit des **Cantos** de Pound, en commençant par Merano, Tirono di Merano, Castel Fontana, où nous furent reçus par la fille d'E. P., Mary de Rachewiltz. Finalement, E. P. le personnage et la personne (il parle encore « I punti luminosi »), à Rapallo, Via Mameli 23, appartement 4, un mardi ensoleillé du mois d'août, à 4 heures (16 heures). Nous retournons au Brésil à partir de Gênes, sur le « Provence », avec une escale providentielle à Marseille pour donner une accolade João Cabral, notre consul là-bas, à cette époque. Puis Recife, Salvador, Rio, Santos. Redécouverte du Brésil via le monde.*

Comme l'a indiqué Haroldo de Campos, c'est en Espagne qu'il commença sa tournée européenne et la première personne qu'il voulut rencontrer était nul autre que le poète et traducteur Ángel Crespo (1926-1995). Sans être rattaché à aucun mouvement artistique particulier, Crespo s'était néanmoins intéressé aux expérimentations réalisées par la poésie concrète. En 1963, soit quatre ans après la visite d'Haroldo de Campos, Crespo traduisit une des œuvres les plus singulières de la littérature brésilienne, soit *Grande Sertão : Veredas* (1956) de Guimarães Rosa. Crespo a également traduit plusieurs recueils et œuvres de Fernando Pessoa au cours de sa carrière. Finalement, on lui doit un bon nombre de traduction vers l'espagnol de poèmes et de recueils de João Cabral de Melo Neto dont, entre autres, *Muerte y vida severina* (Madrid, Primer Acto, 1966) de même que *Poemas sobre España* [avec Pilar Gómez Bedate, Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1964].

Le brésilien visita également le sculpteur constructiviste basque Jorge de Oteiza (1908-2003). Haroldo de Campos l'avait rencontré auparavant lors de la tenue de la IV Biennale de São Paulo, en 1957, où l'Espagnol avait d'ailleurs remporté le premier prix de sculpture. L'obtention du premier prix causa une grande surprise à l'époque car le gagnant pressenti était le sculpteur britannique Lynn Chadwick (1904-2003) alors qu'Oteiza n'était alors qu'un illustre inconnu.

Dans le cadre de la Biennale, Jorge de Oteiza écrivit également un texte théorique intitulé *Própositio experimental* 1956-1957 dans lequel il se réclamait ouvertement de certaines des idées d'Augusto et Haroldo de Campos, de Franz Weissmann, Lygia Clark et Hélio Oiticica sans toutefois adhérer de manière officielle à la poésie concrète. Ce texte

théorique, à l'instar de l'œuvre qu'il présentât à l'exposition de São Paulo fut très bien accueilli par la critique.



Figure 17
Jorge de Oteiza, IV^e Biennale de São Paulo, 1957
Œuvre ; *Expansión espiral vacía*

Haroldo de Campos profita aussi de son passage par l'Espagne pour discuter avec les membres du collectif artistique *Equipo 57* dont fit brièvement partie Jorge Oteiza. Outre le sculpteur Oteiza, on y retrouvait à l'origine les peintres Augustín Ibarrola (1930-), Ángel Duarte (1930-) et José Duarte (1928-) de même que les sculpteurs Juan Cuenca (1934-) et Juan Serrano Muñoz (1929-). Il y eut dissolution du groupe *Equipo 57* en 1962.

En quittant l'Espagne, le poète et traducteur brésilien se dirigea en France pour visiter Francis Ponge. En 1959, Haroldo de Campos n'avait encore rien publié sur le poète français. C'est uniquement en 1962 – dans un essai intitulé *Francis Ponge : A Aranha e sua Tela* (Francis Ponge : L'Araignée et sa toile) (Haroldo de Campos 1962a) –, puis en 1969 dans *Francis Ponge : Retórica da Aranha* [*Francis Ponge : Rhétorique de l'araignée*] (Haroldo de Campos, 1969b, 52) –, qu'il analysa l'apport de Ponge à la poésie. Cependant, il ne faut pas

croire que lorsqu'il visita Ponge à la fin des années 1950, il ignorait tout de son œuvre. Au contraire, le Brésilien sollicita une rencontre auprès de Ponge car non seulement désirait-il lui présenter des exemples de poésie concrète que les membres du groupe *Noigrandes* avaient produits mais il souhaitait surtout s'entretenir avec le poète français sur « la question de la visibilité du texte et d'une syntaxe idéographique » (Haroldo de Campos, 1962a). Ponge eut la gentillesse de lui montrer plusieurs exemplaires de ses poèmes visuels dont ceux qui avaient été publiés en 1953 dans la revue belge *Disque Vert*.

Toujours en France, le Brésilien visita également le peintre abstrait et critique d'art Michel Seuphor (1901-1999) qui partageait avec Haroldo de Campos un intérêt commun pour Kurt Schwitters. Haroldo de Campos fit également un arrêt chez Victor Vasarely (1906-1997) considéré comme un des fondateurs de l'art optique. Il s'entretint avec le musicologue Antoine Goléa (1906-1980) pour qui la musique de Webern évoquait le style des haïkus japonais ; il revit le sculpteur et artiste belge Georges Vantongerloo (1886-1965), il s'entretint avec le musicien Luc Ferrari (1929-2005) et finalement avec le plasticien Yaacov Agam (né en 1928).

Puis il se rendit en Allemagne où, outre Bense, il rencontra l'essayiste et auteur Helmut Heißenbüttel (1921-1996) qui gravitait autour de Max Bense, les compositeurs Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Mauricio Kagel (1931-2008) et Hans G. Helms (1932-2012). À Ulm, il revit l'argentin Tomás Maldonado qui fut si actif à la HfG de même que le peintre Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899-1962) qui était également un enseignant à Ulm. Il revit aussi le concepteur graphique et affichiste Almir Mavignier qui vivait en Allemagne depuis 1953.

En Suisse, il visita le graphiste et typographe bâlois Karl Gerstner (1930-) et le poète Eugen Gomringer. Haroldo de Campos rencontra aussi Mary Vieira, une artiste brésilienne établie en Europe depuis 1951. C'est cette dernière qui intercédait auprès de Max Bill pour qu'Almir Mavignier puisse être admis comme étudiants à la HfG. Son carnet de visite incluait également une rencontre avec Carlo Belloli (1922-2003), auteur d'un audacieux traité intitulé *Poesia audiovisuale : Note per una estetica dell'audiovisualismo* (1959).

En Italie, il causa avec le plasticien Bruno Munari (1907-1998) et s'entretint avec le critique d'art italien Vanni Scheiwiller (1934-1999). Une véritable consécration pour Haroldo de Campos, fut le moment où il rencontra et interviewa Ezra Pound, à Rapallo. En 1985, Haroldo de Campos écrivit ses réminiscences de cette rencontre dans *Ezra Pound : Poesia*, un

petit texte qui fut publié de nouveau en 2010, de façon posthume, dans *O Segundo arco-íris branco* (Haroldo de Campos, 2010).

Eis-me diante do poeta. Num pijama azul-forte, altíssimo, a barba em ponta, os 74 anos gravados sobretudo no rosto pregueado, plissado, um papiro de rugas, como nunca as fotografias poderiam revelar, curtido, com as fendas felinas dos olhos brilhando sob murchos supercílios, pêlos ruivos, palha, desbotando. (Campos, 2010, 192-193)

Me voici devant le poète. Il est vêtu d'un pyjama bleu nuit, la silhouette élancée, la barbe en pointe, ses 74 ans surtout perceptibles sur son visage buriné, plissé, un papyrus de rides comme jamais ne pourraient le révéler des photographies, le teint hâlé, la fente féline des yeux brillants sous des sourcils défraîchis, les cheveux roux, secs, délavés.

Dans le récit de son voyage en Europe, Haroldo de Campos nous rappelle qu'il partit de Gênes et fit escale à Marseille pour y rencontrer João Cabral de Melo Neto. Il faut rappeler que les concrétistes, malgré les nombreux griefs qu'ils adressèrent à la *Geração 45*, tenaient le poète *recifense* en haute estime. À l'instar de João Guimarães Rosa (Menezes, 2009), il occupa le poste de diplomate dans de nombreux pays, notamment en Espagne (à Barcelone) où il fut vice-consul, puis, en 1950, à Londres. Il retourna à Barcelone, en qualité de consul-adjoint. Lorsque Haroldo de Campos et Carmen Arruda de Campos visitèrent João Cabral à Marseille, il était en poste uniquement depuis l'année précédente, soit 1958.

Puis, finalement, cette belle phrase d'Haroldo de Campos : *Redescoberta do Brasil via mundo* (Redécouvrir le Brésil via le monde), formule qui résume à merveille le programme anthropophage inauguré par Oswald de Andrade mais réactualisé au cours des années 1950 par les concrétistes. Aller voir à l'extérieur, puis ramener chez soi pour le faire sien dans une dialectique sans fin. Le « *Só me interessa o que não é meu* » [Seul m'intéresse ce qui n'est pas mien] d'Oswald de Andrade, revampé au goût des années 1950, dans le sillage du constructivisme de Juscelino Kubitschek qui sût synthétiser à merveille le vent de nouveauté et d'effe modernisme qui soufflait alors sur le Brésil.



Figure 18
Haroldo de Campos à Stuttgart, 1959

2.12 Max Bense et Almir Mavignier

Dans une des « traductions » de l’allocution d’Elisabeth Walther parue dans l’ouvrage collectif dirigé par Lisa Block de Behar (Walther, 2004d, 57-71), quelque chose de particulier survient à la fin de la traduction. En effet, on retrouve à la dernière page, après ce qui devrait être en principe la fin de la traduction de l’allocution d’Elisabeth Walther, l’inscription suivante :

NOTA INSERTADA A MANO

...aún no mencioné a Almir Mariguier, quien vino desde Río a estudiar en la Hochschule für Gestaltung de Ulm con Max Bense y Max Bill, en 1954. Sus pinturas fueron expuestas ya en 1958 en la «Stuttgart Galerie Gämheide 26». Su exposición, que fue inaugurada por Max Bense, marca un verdadero inicio de los contactos con el arte brasilero. Mariguier, quien después de terminados sus estudios trabajó en Ulm, llegó más tarde a ser profesor en la Academia de Bellas Artes de Hamburgo, ciudad en la que aún vive junto a su esposa alemana. (Walther, 2004d, 71)

NOTE INSÉRÉE À LA MAIN

... je n'ai pas encore mentionné Almir Mariguier (sic) qui, en 1954, est venu de Rio étudier à l'École supérieure de design d'Ulm avec Max Bense et Max Bill. Nous avons déjà exposé ses peintures en 1958 à la « Stuttgart Galerie Gämheide 26 » (sic). Son exposition, qui fut inaugurée par Max Bense, marque le véritable début des contacts avec l'art brésilien. Mariguier (sic) qui après avoir terminé ses études a travaillé à Ulm, est devenu plus tard un professeur à l'Académie des Beaux-arts de Hambourg, ville où il demeure avec son épouse allemande.

À des fins de comparaison, nous présentons ci-dessous le passage original de la version du texte source en allemand de la conférence d'Elisabeth Walther. Ci-dessous, les passages qui ont été gommés où escamotés dans la « traduction espagnole » sont surlignés en jaune.

Ich habe Almir da Silva Mavignier noch nicht erwähnt, der 1954 aus Rio de Janeiro an die Hochschule für Gestaltung in Ulm kam, um bei Max Bill und Max Bense zu studieren. **Mavignier ist einer der konsequentesten konkreten Maler.** Seine Bilder haben wir bereits 1958 in der Stuttgarter "Galerie Gänsheide 26" ausgestellt. Max Bense hat die Ausstellung eröffnet, die der eigentliche Beginn unserer Kontakte mit der brasilianischen bildenden Kunst war. Mavignier blieb übrigens in Deutschland, heiratete **eine Ulmerin** und wurde Professor an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg, wo er noch heute lebt **und arbeitet.**

Comment comprendre cette note et que dire de cette « traduction » ? À l'instar de la traduction espagnole de 1995 parue dans la revue *Inventario*, les écarts entre le texte source et la traduction sont top nombreux pour que l'on puisse parler d'une traduction à proprement parler. Qui est l'auteur de l'inscription « Nota insertada a mano » ?

Tout d'abord cette traduction n'est pas signée. Dans ce cas, pourrait-on supposer qu'il s'agisse d'une auto-traduction et que l'ajout serait l'œuvre de l'auteure elle-même ? Après tout, ne doit-on pas garder à l'esprit qu'Elisabeth Walther connaissait l'espagnol et qu'elle était apte à traduire de l'allemand vers l'espagnol ? Cependant, en examinant davantage ladite traduction, il faut immédiatement balayer d'un revers de la main une telle hypothèse. Elisabeth Walther n'aurait jamais remplacé le nom de Mavignier par celui de « Mariguier ». Et que dire du nom de la mythique galerie d'art stuttgartoise si chère aux concrétistes allemands : *Galerie Gänsheide 26* qui a été « traduit » par « **Stuttgart Galerie Gämheide 26** » ? Cela serait d'autant plus surprenant car, comme nous l'avons noté auparavant, Max Bense a demeuré plus d'une vingtaine d'années au 102 de la *Gänsheidestraße*, c'est-à-dire à une quinzaine de minutes à pied de son domicile. Par conséquent, il est impossible que sa collaboratrice ait pu commettre une telle erreur.

Toutefois, ouvrons ici une parenthèse. Il semble que le texte original erre lui aussi car en réalité Almir Mavignier n'a pas présenté une exposition à cette galerie en 1958 mais plutôt en 1957, soit plus précisément du 30 novembre au 19 décembre 1957. Notons toutefois que le reste des renseignements sont exacts : c'est bien Max Bense qui prononça l'allocution d'ouverture de l'exposition. Dans la liste des publications de Max Bense, il y a uniquement la mention qu'il a signé la préface (*Vorwort*) du catalogue de l'exposition. Le nom de l'allocution était « Kunst, ob sie nun... », (C'est le traducteur suisse André Tanner qui signa la traduction française de la préface dans la catalogue de l'exposition).

Il est difficile d'expliquer comment ce passage – celui de la « Note insérée à la main » – s'est retrouvé sur la copie du traducteur car forcément celui-ci n'a pas travaillé à partir d'une version du texte source en allemand car ce passage – légèrement tronqué et porteur de mauvais termes – existe bien dans l'original allemand coincé entre le paragraphe qui se termine par la mention du nom de la peintre Solange Magalhães (1939-) et celui qui commence par «Doch kehren wir noch einmal zum Jahr 1962 zurück ».

La singularité traductologique que nous venons d'évoquer a ceci de bien particulier qu'elle met les projecteurs sur Almir Mavignier. Lorsqu'Elisabeth Walther dit « Je n'ai pas encore parlé d'Almir Mavignier », cela sonne un peu comme une excuse, comme si elle réalisait subitement une grave omission.

Si on prend en compte l'importance du rôle de Mavignier dans le développement d'une relation soutenue entre les artistes concrets brésiliens et allemands, nous jugeons qu'il est opportun de retracer les grandes lignes de sa carrière et de mettre tout spécialement en évidence son rôle de « médiateur culturel » entre ces deux cultures. À ce propos, le critique d'art Jayme Maurício¹³⁴ a écrit :

Almir Mavignier, representa em alto grau, a capacidade brasileira de assimilação de culturas diversas. Com efeito, o artista, instalado há vários anos em Ulm, absorveu a cultura alemã no setor moderno do "industrial design", conseguindo levar à perfeição a técnica da comunicação visual, o espírito da construção consciente, servidos por um senso certo da funcionalidade das cores e das montagens dos planos. (Maurício, 1964, 3)

À un niveau supérieur, Almir Mavignier représente la capacité brésilienne d'assimilation de différentes cultures. En effet, l'artiste qui s'est établi à Ulm il y a quelques années, s'est imprégné de la culture allemande dans le secteur moderne du design industriel, réussissant à perfectionner la technique de la communication visuelle, l'esprit de la construction lucide, servis par un sens indubitable de la fonctionnalité des couleurs et des montages de plans.

Dans un même souffle, il sera démontré à partir des événements rapportés par Mavignier comment Max Bense a agi comme catalyseur dans le développement théorique et artistique de cet artiste de premier plan. De là, on peut conjecturer que Bense a exercé une influence du même ordre chez Haroldo de Campos, à la seule différence toutefois que cet ascendant bensien a marqué la pratique poétique et traductive d'Haroldo de Campos et non l'art plastique, comme ce fut le cas chez Mavignier. Il convient de s'attarder, ne serait-ce que brièvement, sur la relation Mavignier/Bense car elle tient lieu de prélude à la relation Haroldo de Campos/Bense. Pour cette raison, nous jugeons qu'il importe de bien situer Almir Mavignier non seulement dans le développement de l'art concret, mais surtout dans le développement des relations interculturelles entre le Brésil et l'Allemagne. D'autant plus qu'il

¹³⁴ Jayme Maurício Rodrigues Siqueira (1926-1977) est né à Porto Alegre. Il a commencé à travailler comme critique d'art au *Correio da Manhã* de Rio de Janeiro, dès 1950. Maurício a exercé un rôle instrumental dans le développement du MAM (*Museu de Arte Moderna*) de Rio de Janeiro (Parada, 1993). Ce lieu, à l'instar du MASP (*Museu de Arte de São Paulo*), a été l'endroit où les artistes brésiliens ont pu rencontrer et échanger avec la fine fleur de l'art européen d'avant-garde, dont, notamment, Max Bill.

ne faut pas négliger son rôle dans l'arrimage de la poésie concrète brésilienne et la poésie concrète allemande représentée par Eugen Gomringer. Après tout, comme on doit le rappeler, c'est par l'intermédiaire de Mavignier que Gomringer fit parvenir un petit mot au *Jornal do Brasil* dans lequel il louangeait la qualité des reportages (et de la mise en page) du *SDJB*.

Almir Mavignier (1925–), un mulâtre natif de Rio de Janeiro, fut un des premiers artistes concrétistes brésiliens à nouer d'étroits contacts avec l'Allemagne.¹³⁵ Artiste peintre respecté et concepteur graphique/affichiste de réputation internationale maintes fois primé, son parcours personnel illustre les liens étroits qui se sont tissés à cette époque entre les avant-gardes du Brésil et de l'Allemagne.

Le parcours artistique d'Almir da Silva Mavignier a commencé en 1946 quand il entreprit de se perfectionner auprès du peintre non figuratif d'origine hongroise Árpád Szenes (1897-1985) qui se réfugia au Brésil en 1940 afin de fuir des atrocités de la guerre.¹³⁶ En 1947, lors du retour définitif de Szenes vers l'Europe, Mavignier poursuivit sa formation artistique auprès du peintre autrichien Axl Leskoschek (1889-1976) qui, à la demande de Szenes, avait pris sous son aile les étudiants de ce dernier.¹³⁷ Parmi ses autres maîtres, l'artiste allemand naturalisé brésilien Henrique Boese (1887-1982) – un autre proche de Szenes – joua également un rôle déterminant dans sa formation artistique.

C'est d'ailleurs sous l'impulsion des théories artistiques professées par les maîtres mentionnés ci-dessus que Mavignier fit des expérimentations théoriques en s'associant à de jeunes artistes émergents tels Ivan Serpa (1923-1973), Abraham Palatnik (né en 1928)¹³⁸ et

¹³⁵ Nous pourrions également mentionner parmi les sympathisants à la cause des concrétistes, Mário Pedrosa. En effet, Pedrosa avait une excellente connaissance de la langue allemande car il avait étudié la philosophie à l'Université de Berlin, de 1927 à 1929. Toutefois, Pedrosa, parmi les concrétistes, s'est distingué comme critique d'art et journaliste plutôt que comme artiste. Il a notamment initié Mavignier et Ivan Serpa (1923-1973) à l'art abstrait. À la même époque, soit en 1951, Mary Vieira (1927-2001) fut un autre artiste brésilien à s'établir en Europe, à Zurich plus précisément.

¹³⁶ Il y demeure jusqu'en 1947, moment où il retourne en Europe, plus précisément à Paris. Il obtint la citoyenneté française en 1956. À titre strictement informatif, nous pouvons mentionner qu'il était marié à l'artiste portugaise Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992). Szenes parlait donc parfaitement le portugais.

¹³⁷ À l'instar de Szenes, le séjour brésilien de Leskoschek fut relativement de courte durée, soit de 1940 à 1948 – date de son retour en Autriche. Leskoschek fut actif à l'*Escola Nacional de Belas Artes* de Rio et professeur d'arts graphiques et de publicité à la Fondation Getúlio Vargas, également sise à Rio. Les artistes qui allaient éventuellement se rallier au mouvement de l'art concret fréquentaient son atelier entre 1946 et 1948. Parmi ceux-ci nous pouvons mentionner, outre Mavignier, Edith Behring, Ivan Serpa, Fayga Ostrower et Renina Katz (Morais, 1969).

¹³⁸ Nous avons conservé la graphie « Abraham ». Dans les quotidiens des années 1940 et 1950, ont retrouvé également les graphies suivantes « Abrahão », « Abrahão » et « Abrahã ».

Mário Pedrosa (1900-1981)¹³⁹. Ces artistes seront au cours de la décennie des années 1950, d'ardents défenseurs de l'art concret brésilien, notamment à partir de la formation du mouvement carioca *Grupo Frente*, actif de 1954 à 1956.¹⁴⁰ Mário Pedrosa joua d'ailleurs un rôle de première importance dans le développement théorique et artistique de Mavignier. Ce critique sagace et engagé fut, entre autres, la cheville ouvrière dans la mise sur pied d'un projet d'art thérapeutique qui eut un grand retentissement tant au Brésil qu'à l'extérieur du pays.

Lors de séances de débats théoriques chez Mário Pedrosa, à Rio de Janeiro, le critique d'art lança l'idée d'introduire la pratique des arts plastiques dans un hôpital psychiatrique comme moyen thérapeutique. Pedrosa s'inspira en partie du manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant* (1938), rédigé conjointement par Léon Trotski¹⁴¹ et André Breton, pour soutenir que l'art possède de manière intrinsèque un potentiel libertaire (et libérateur). Convaincu de cette idée, Pedrosa soutint que l'art ne devait plus être réduit à une marchandise au service du capitalisme ou à la représentation des valeurs d'une société donnée – comme le stipulait la théorie du réalisme socialiste – mais qu'il devait plutôt se mouvoir dans un espace de pleine liberté dans lequel les forces créatrices de l'homme pourraient s'exprimer librement, sans contraintes et sans censure. Par conséquent, Mário Pedrosa milita en faveur de la liquidation du concept de « figuration » ou de « représentativité » dans les arts. Il se fit donc le promoteur de l'art abstrait au Brésil.

Imprégné de différentes théories artistiques et philosophiques, comme la notion d'art préréflexif de Maurice Merleau-Ponty ou de la valorisation de la transgression chez un Jean Dubuffet, Mário Pedrosa introduisit le concept d'*arte virgem* [art vierge] (Motta et Dantas, 2008) dans ses réflexions théoriques sur l'art. Il en résulta la promotion d'une conception de l'art où le primitivisme, l'art naïf, l'art populaire avaient droit de cité. Les idées de Pedrosa influencèrent bien des artistes au Brésil, dont Almir Mavignier, bien entendu.

¹³⁹ Pedrosa n'était pas un artiste mais plutôt un important critique littéraire qui a travaillé, entre autres, au *Jornal do Brasil* à partir de 1957. Défenseur de première heure de la poésie concrète, il se dissocia plus tard du mouvement et se rangea du côté des néoconcretistes de Ferreira Gullar.

¹⁴⁰ Le groupe finit par se rallier au mouvement de Ferreira Gullar, le néoconcretisme en opposition directe au concrétisme de São Paulo (les frères de Campos, Décio Pignatari, entre autres).

¹⁴¹ C'est toutefois le Mexicain Diego Rivera qui signa le manifeste. Mário Pedrosa fut initié au trotskysme par un poète surréaliste français, Benjamin Péret (1899-1959), qui vécut au Brésil de 1929 à 1931, date où il fut expulsé par le gouvernement de Getúlio Vargas.

Au tout début des années 1950, Mavignier s'est distingué par sa participation à un projet audacieux à l'époque. Sous la supervision de la psychiatre Nise Silveira (1905-1999), au *Centro Psiquiátrico Nacional*, dans le quartier *Engenho do Dentro* de Rio de Janeiro, Almir Mavignier et le poète Décio Victório¹⁴² animèrent des ateliers de peinture auprès de malades psychiatriques (Bastos, 1966, 50) dans un dessein thérapeutique pour soulager leur souffrance et comme contribution à leur réhabilitation.

Le passage de Mavignier par le groupe de la psychiatre Nise Silveira eut un effet déterminant sur sa propre pratique artistique. Il participa à de nombreuses expositions importantes à Rio de Janeiro et il fit surtout une apparition très remarquée à la 1^{er} Biennale de São Paulo, là même où Abraham Palatnik créa tout un émoi en exposant un nouveau médium artistique combinant lumière et mouvement : *l'aparelho cinecromático*.¹⁴³ C'est d'ailleurs à la 1^{er} Biennale qu'il fit la connaissance de nombreux artistes européens qui l'impressionna vivement, notamment Max Bill.

En novembre 1953, Mavignier partit se perfectionner en Allemagne à la HfG qui venait tout juste d'être inaugurée. Il y restera jusqu'en 1958. Son désir d'étudier en Allemagne fut motivé par la possibilité d'y parfaire son art auprès de professeurs tels Max Bill et Josef Albers. À la HfG, outre Bill et Albers, il eut, entre autres, comme professeurs, Max Bense (professeur invité de 1954 à 1956), Helene Nonné-Schmidt (professeure invitée), Otl Aicher, Friedrich Vordemberge-Gildewart (arrivé en 1954) et Ernst Scheideg (session 1956/57).

En 2002, appelé à commenter son passage à la HfG dans une entrevue qu'il accorda à Tobias Hoffmann et Frank Schmidt (Hoffmann et Schmidt, 2002), il répondit à la question d'Hoffmann et Schmidt qui désiraient savoir quel rôle avait joué l'enseignement de la peinture à Ulm. Nous citons un passage important de l'entrevue où Almir Mavignier parle du rôle qu'à joué Max Bense dans le développement de sa peinture.

¹⁴² Ferreira Gullar présenta ainsi ce poète méconnu : « O poeta Décio Victorio, meu velho e querido amigo que você não conhece, que quase ninguém conhece e que não quer ser conhecido, trabalhou certa época como acompanhante de pacientes do Centro Psiquiátrico Nacional, no Engenho de Dentro » [Le poète Décio Victorio, mon vieil et tendre ami que pratiquement personne ne connaît et qui ne désire pas être connu, travailla à une certaine époque comme aide-soignant au Centro Psiquiátrico Nacional, dans le quartier Engenho de Dentro].

¹⁴³ Palatnik fut tellement impressionné par la créativité de patients de Nise Silveira qu'il en vint à se sentir inapte à poursuivre une carrière de peintre et douta de ses talents artistiques. (Name, 2012)

kann man sagen, dass die malerei an der hfg keine rolle spielte?

nein, das kann man nicht sagen. allein das oben erwähnte zitat nach klee zeigt, welche rolle die kunst in der grundlehre spielte. und natürlich sah man auch die bilder der lehrer. ich erinnere mich noch an die große zahl von bildern mit denen damals vordemberge-gildewart an die hfg anreiste. wir waren sehr froh, damals diese bilder sehen zu können.

besonders wichtig für mich war der unterricht von max bense. dort musste ich unbedingt dabei sein und zuhören, auch wenn ich mich mit dem deutsch noch schwer tat. ich musste diesem mann einfach zuhören, ihn sprechen sehen; er war für mich wie ein magier. alle studenten waren begeistert von bense, auch wenn ich glaube, dass nur wenige verstanden haben, was er meinte. bei mir dauerte es etwa vier monate, bis ich die zusammenhänge verstand. bense war der kopf dieser chaotischen gesellschaft.

hat bense sich für die malerei ausgesprochen?

immer. max bense hat mit seiner informationstheorie einen großen einfluss auf meine plakate und auch meine malerei ausgeübt. was ich bei bense gelernt habe ist, dass information direkt gegeben werden muss, ohne störung, ohne zutaten.

Peut-on dire que la peinture n'a joué aucun rôle à la HfG ?

Non, on ne peut pas dire ça. À elle seule, la citation de Klee mentionnée ci-dessus montre quel rôle a joué l'art dans l'enseignement de base. Bien entendu, les professeurs nous montraient leurs tableaux. Je me souviens encore du grand nombre de tableaux que nous présentait Vordemberge-Gildewart à la HfG, à cette époque là. Nous étions toujours très contents de voir ces tableaux.

Le cours de Max Bense fut particulièrement important pour moi. Je devais absolument me rendre à son cours pour l'écouter, même si j'avais encore de la difficulté en allemand. Je devais tous simplement l'écouter, le voir parler ; pour moi il était comme un magicien. Tous les étudiants étaient électrisés par Bense, même s'il me semble encore aujourd'hui que seul un petit nombre d'entre eux avait compris ce qu'il voulait dire. Pour moi, ça m'a pris quatre mois avant que je puisse établir des liens. Bense était la tête pensante de cette assemblée chaotique.

Bense se prononça-t-il sur la peinture ?

Tout le temps. La théorie de l'information de Max Bense a exercé un rôle déterminant sur la conception de mes affiches et également sur celle de mes peintures. Ce que j'ai appris avec Max Bense c'est que l'information doit être directement donnée, sans confusion, sans artifices.

Dans l'entretien mentionné ci-dessus, Almir Mavignier reconnut ouvertement que l'enseignement de Max Bense exerça une influence perceptible sur la compréhension et la pratique de sa propre production artistique. Mavignier fut principalement un concepteur d'affiches, mais il admit que l'influence théorique de Bense se fit sentir dans sa peinture. Il faut savoir que pour Mavignier peinture et conception d'affiches étaient deux activités intimement reliées – *gleichwertig wichtig und sich gegenseitig beeinflussend* [d'une importance équivalente et s'influençant mutuellement] (Jonas-Edel, 1996, 51) – dans la mesure où il admit que sa pratique de la peinture était non seulement antérieure à celle de la production d'affiches mais qu'elle influença directement sa manière de faire des affiches « si je n'avais pas été peintre, j'aurais probablement fait des affiches très différentes » [*Wenn ich nicht Maler wäre, hätte ich wahrscheinlich ganz andere Plakate gemacht*] (Jonas-Edel, 1996, 150).

Interrogé sur l'importance de la peinture dans son art, Mavignier répondit que cette influence découlait directement de la théorie de l'esthétique de l'information qu'il avait apprise avec Max Bense dans les séminaires animés par ce dernier.

Le séminaire de Max Bense m'a fait accéder à une nouvelle dimension thématique. Dans mon art, j'ai cherché à visualiser différentes thèses centrales de Bense.

Das Seminar von Max Bense hat mir eine neue thematische Dimension eröffnet. Ich habe versucht, in meiner Kunst verschiedene Kernthesen von Bense zu visualisieren. (Jonas-Edel, 1996, 154).

Parmi ces thèses importantes et centrales chez Bense, il y a bien entendu celle de la théorie de l'esthétique de l'information où prime l'idée que l'information esthétique émerge conjointement de la recherche de l'innovation (créativité) et du refus de la répétition.

Observons tout d'abord que Mavignier se rangea résolument derrière l'impératif d'une production créative – et non pas celui d'une reproduction ou répétition – qui doit guider le travail de l'artiste. Lorsqu'Haroldo de Campos présenta au lectorat brésilien, en 1959, la nouvelle esthétique de Max Bense, il mit également l'accent sur cette dimension créative – héritée des formalistes russes – qui insistait sur la nécessité de produire une œuvre inédite pour ne pas sombrer dans la répétition d'une simple copie ou de faire que de la reproduction.

L'impératif de production, c'est-à-dire de créer une œuvre inédite et créative, reposait directement sur l'application pratique de théories énoncées par Max Bense. Pour illustrer ce concept à ses élèves Max Bense se servit d'une (désormais célèbre) toile produite par le « maître des céans » à Ulm, Max Bill. La toile en question représentait des petits carrés noirs de même dimension et qui étaient disposés sur un fond gris. Parmi les carrés qui apparaissent sur la toile, il y en avait un qui se distinguait immédiatement des autres car c'était le seul blanc. Max Bense expliqua que le peintre Bill n'avait pas placé au hasard le carré blanc mais que cela correspondait à un emplacement rigoureusement sélectionné par l'artiste suisse. « Bill hatte es an eine bestimmte Stelle im Bild plaziert, die für ihn in seiner mathematischen Denkweise besonders wichtig war. » [Jonas-Edel, *ibid.*] [Bill l'avait placé à un endroit précis sur la toile et qui était particulièrement important pour lui, en vertu de ses conceptions mathématiques]. Il désirait souligner l'emplacement sélectionné de façon mathématique en y faisant apparaître un carré blanc qui brisait ainsi le cycle de répétition des carrés noirs. De cette manière, il y avait recours à de l'inventivité et introduction d'une nouveauté.

À l'instar de Max Bense, Mavignier insista sur l'importance de la créativité, de l'inventivité, de l'introduction de nouvelles conceptions qui avaient le pouvoir de rompre le cycle monotone de la répétition. Une œuvre d'art – dans la mesure où une telle production aspirer à ce titre – doit « révéler une nouvelle approche qui expérimente avec une analyse optique de la surface, de la structure et de l'objet » [*kunst eine neue konzeption offenbart, die mit optischer untersuchung der fläche, der struktur und der objekte experimentiert*] (Mavignier, 1969, n, p.).

Il appert que Mavignier a été fortement influencé par les théories de Max Bense car encore en 1996, soit exactement quarante ans après la présentation et l'analyse du tableau de Max Bill aux étudiants de la HfG, il répétait en public une formule du professeur Bense : « Toute œuvre d'art devient kitsch par la multiplication » [*jedes kunstwerk wird durch multiplikation zum kitsch*] (Mavignier, 1996, 153).

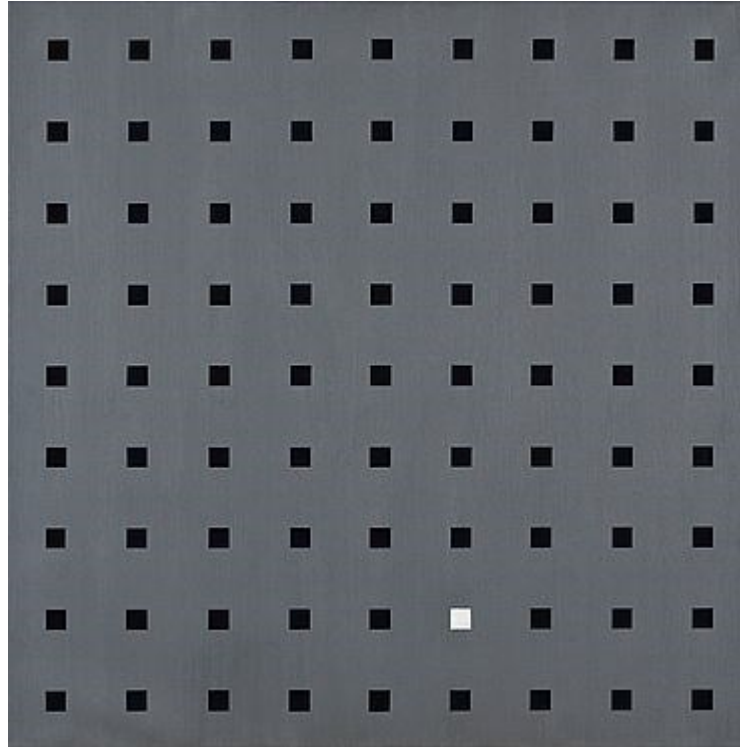


Figure 19
Max Bill, *weisses quadrat* (1946).

Almir Mavignier expliqua également comment il introduisit dans le processus de création de ses propres œuvres des notions théoriques empruntées à la théorie de Max Bense. Ainsi, à partir des notions de « signal » et de « bruit » (*Störung*), Mavignier dit qu'il a produit des œuvres telles *Punkte als signal* et *Störung auf Schwarz*.

L'influence de Max Bense sur Almir Mavignier se fit sentir dès le milieu des années 1950, alors qu'il était encore professeur à Ulm. À maintes reprises, Mavignier livra de nombreux témoignages à l'effet que l'enseignement de Bense avait provoqué chez lui une reformulation de ses conceptions théoriques sur l'art et que c'est en appliquant les concepts présentés par Bense qu'il produisit des œuvres inédites et acclamées par le public.

Chapitre 3 - Max Bense vu par Elisabeth Walther

À une époque encore pas si lointaine où les normes sociales très strictes de l'époque victorienne prescrivait aux femmes de faire preuve de modestie et leur imposaient même de s'effacer devant leur époux, la littérature philosophique s'est goulûment abreuvée du rôle catalytique joué par Harriet Taylor¹⁴⁴ (1807-1858) dans l'élaboration de la pensée de son second mari, le philosophe utilitariste John Stuart Mill (1806-1858). Défiant ouvertement les normes de l'époque, ce dernier ne se gêna guère d'élever sur le pavois son égérie en lui attribuant la paternité de nombreuses de ses thèses philosophiques les plus brillantes. Comme on peut facilement l'imaginer, cet événement peu anodin défraya la chronique et, encore aujourd'hui, il est pratiquement impossible d'évoquer les thèses utilitaristes de Mill, de même que ses conceptions sur le droit des femmes¹⁴⁵ ou encore son vibrant plaidoyer en faveur du libéralisme dans *On Liberty* – publié tout juste après le décès de son égérie –, sans que le nom d'Harriet Taylor affleure immédiatement l'esprit.

Quoiqu'en apparence relativement inaccoutumé dans l'histoire des idées,¹⁴⁶ un examen minutieux du rôle joué par des figures féminines gravitant autour de grands penseurs révèle parfois l'existence de cas similaires. L'analyse de la relation professionnelle, personnelle et, finalement, amoureuse entre le philosophe allemand Max Bense et sa collaboratrice assidue et dévouée, Elisabeth Walther (née en 1922), permet de saisir toute l'ampleur et l'importance du rôle de cette dernière dans la vie du théoricien allemand, et, plus particulièrement, de mettre en relief la fonction essentielle qu'elle a jouée dans l'introduction et la diffusion de la sémiotique peircienne en Allemagne. Par conséquent, en ce qui concerne notamment la collaboration

¹⁴⁴ Née Harriet Hardy, le patronyme Taylor désigne le nom de son premier mari, John Taylor (1796-1849), un grossiste de produits pharmaceutiques. Ce dernier succomba à un cancer en 1849. Par la suite, Harriet épousa John Stuart Mill en 1851 mais il importe de noter qu'Harriet Taylor et John Stuart Mill se fréquentaient assidument depuis 1830, soit bien avant le décès de John Taylor.

¹⁴⁵ À ce propos, l'ouvrage de référence classique demeure toujours celui de F. A. Hayek. Voir (Hayek, 1951).

¹⁴⁶ Outre John Stuart Mill, on peut ajouter le nom de Gabrielle Émilie Le Tonnelier de Breteuil (1706-1749), mieux connue sous le nom de marquise du Châtelet, au palmarès des égéries dont le talent et l'acuité intellectuelle ont bien souvent éclipsés ceux de leur maître, amant ou époux. Tant *Il Newtonianismo per le dame* (1737) [Le newtonianisme pour les femmes] du vénitien Francesco Algarotti (1712-1764) que les *Éléments de la philosophie de Newton* de Voltaire (1684-1778) ont bénéficié des lumières de l'esprit particulièrement vif et brillant d'Émilie du Châtelet qui, rappelons-le, était une mathématicienne hors pair.

entre Max Bense et Elisabeth Walther, le dicton populaire selon lequel « derrière chaque grand homme, il y a une femme » se vérifie de manière éclatante.

Befasst man sich mit der Figur von Max Bense ist es unumgänglich sich mit Elisabeth Walther auseinanderzusetzen. Zahlreiche und ergiebige Quellen sind ihr zu verdanken. Sie verwaltet nicht nur Benses umfangreichen Nachlass, sie hat auch maßgeblich zu seiner Arbeit beigetragen und gewiss eine ausgeprägte Wechselwirkung auf Bense ausgeübt. (Schürer et Vrachliotis, s.d.)

Quand on analyse la figure de Max Bense il est inévitable de se pencher sur celle d'Elisabeth Walther comme en témoignent des sources abondantes et variées. Elle a organisé non seulement les nombreuses œuvres posthumes (Nachlass) de Bense mais elle a également contribué de manière déterminante à son œuvre et ce dernier a indubitablement exercé en retour une profonde influence sur elle.

Un des objectifs poursuivis dans ce chapitre vise à exposer les liens qui unissaient Max Bense et Elisabeth Walther. Tenant compte du fait que Max Bense est une figure intellectuelle qui est disparue des radars des intellectuels, nous jugeons opportun d'esquisser les grandes lignes de son parcours intellectuel afin de donner bonne mesure de sa personnalité et de ses contributions théoriques tant en philosophie qu'en théorie de la littérature. En effet, après une période de gloire, lors de ce qu'il a été convenu d'appeler l'Ère-Adenauer, la figure de Max Bense s'est graduellement affadie pour finalement disparaître pendant environ une vingtaine d'années (période d'oubli qui se situe, approximativement, entre 1985 et 2005).

Toutefois, en raison des travaux menés par le Fribourgeois Hans-Christian von Herrmann (né en 1963) et Christoph Hoffmann (né en 1963) de l'Université de Lucerne, mais principalement grâce aussi aux nombreux articles publiés par Michael Eckhardt de l'Université Stellenbosch, en Afrique du Sud et à l'infatigable dévouement de la veuve de Max Bense, on assiste depuis peu à un renouveau des études bensiennes.

À la lumière de nouvelles recherches menées sur Max Bense, nous désirons revenir sur la liaison qui unissait Max Bense et Haroldo de Campos. En d'autres termes et de manière plus précise, notre objectif vise donc à mettre en lumière les conditions de possibilité contribuent à l'apparition d'un dialogue et d'une coopération interculturelle entre Haroldo de Campos et Max Bense. De fait, en 1959, alors qu'Haroldo de Campos était en « mission » en Allemagne, pourquoi sollicita-t-il une rencontre avec le Stuttgartois Bense ?

La mise en valeur du développement intellectuel de Max Bense dans l'Allemagne d'après-guerre de même que le rôle qu'il a joué, toujours en Allemagne, dans la diffusion en de la poésie concrète brésilienne passe inévitablement, selon nous, par une relecture de l'allocution de 1994 d'Elisabeth Walther. C'est pour cette raison que nous avons traduit en français l'allocution en question – qui se trouve en annexe – de même qu'une entrevue entre la veuve de Max Bense et Simone Homem de Mello, de la *Casa das Rosas*, à São Paulo.

Outre le texte incontournable d'Elisabeth Walther mentionné ci-dessus (c'est-à-dire la conférence de 1994 au *Wilhelmpalais*), nous avons également compulsé un certain nombre de journaux et périodiques allemands et plus particulièrement des quotidiens brésiliens tels le *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), *A Folha de São Paulo*, le *Jornal do Brasil*, le *O Globo*, la revue allemande *Notizen*, et des quotidiens allemands comme le *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Die Welt*, le *Berliner Zeitung*, parmi d'autres, afin de glaner le maximum d'éléments nous permettant de compléter et de mettre en contexte les informations fournies par Elisabeth Walther.

Une entrevue accordée par Elisabeth Walther, le 28 novembre 2003, à Hans-Christian von Herrmann et Christoph Hoffmann, vient également ajouter des détails d'une valeur inestimable qui nous permette de cerner de plus près l'éclosion de la collaboration entre Elisabeth Walther et Max Bense (Walther, 2004a ; Walther, 20043b). En 1990, dans le numéro spécial de la revue *Semiosis* – un fascicule entièrement dédié à Max Bense –¹⁴⁷, Elisabeth Walther nous laisse pénétrer davantage son intimité en dévoilant des extraits de son journal intime dans lesquels elle évoque candidement ses impressions lors des premiers contacts avec Max Bense.

Plus récemment, Michael Eckhardt – responsable d'un perceptible regain d'intérêt académique envers la philosophie de Max Bense de même que celle de Georg Klaus (1912-1974), entre autres – a rédigé une série d'études fouillées qui fournissent une somme

¹⁴⁷ Max Bense est décédé le 29 avril 1990, à Stuttgart, et le fascicule 88/89 de la revue *Semiosis* porte le titre suivant : *Max Bense zum Gedenken* [En mémoire à Max Bense]. Dans l'article d'Udo Bayer – qui ouvre le numéro spécial – Bayer insiste sur le fait que Bense a combiné toute sa vie deux types d'écriture, soit une prose scientifique qui sied aux énoncés abstraits et formels et une prose poétique qui évoque la sensualité des images subjectives. La prose de Bense se caractérise donc par la coexistence de deux niveaux de langage. D'ailleurs, Bayer met en exergue une citation de Max Bense qui porte sur la mort. Observons que le regretté Ivan Teixeira (décédé le 31 janvier 2013), ancien professeur à l'USP de même qu'à Austin, au Texas, entre 2007 et 2001, nomme directement Max Bense comme une influence directe sur son style d'écriture où il y a un effacement entre prose et poésie. Voir (Nader, 1973, p. 40).

inestimable d'information sur la vie et la production philosophique iénoise de Max Bense, de 1946 à 1949, soit tout juste avant son arrivée à l'Université de Stuttgart et son ascension subséquente vers une plus grande reconnaissance académique, voire même populaire (Eckhardt 2002a ; 2002b ; 2006 ; 2007 ; 2010). Nous estimons que la compréhension et ultimement l'explication de la genèse de la relation entre le philosophe allemand et le poète et critique brésilien passe essentiellement par la révélation des éléments importants de la vie personnelle et intellectuelle de Max Bense.

Bien évidemment, les sources mentionnées ci-dessus combinées avec des textes théoriques (ou des entrevues) d'Haroldo de Campos où il mentionne directement l'influence qu'a exercée Max Bense dans le développement de sa propre réflexion théorique sur la traduction nous ont servi à compléter la cueillette d'information sur la relation entre Haroldo de Campos et Max Bense.

Cependant, avant de présenter plus en détails et, dans un second temps, commenter les différents éléments contenus dans la conférence d'Elisabeth Walther, nous jugeons qu'il convient de préciser davantage la portée de la relation entre Max Bense et son égérie, Elisabeth Walther, en mettant tout particulièrement l'accent sur la personnalité et les réussites professionnelles de cette dernière.

Il est possible de conjecturer que sans l'apport personnel d'Elisabeth Walther, Max Bense n'aurait pas connu le même succès dans sa carrière professionnelle. Cependant, comme il est impossible de répondre de manière adéquate et complète à une telle question hypothétique, nous nous contentons uniquement de reprendre et de citer des extraits de textes dans lesquels Elisabeth Walther mentionne Max Bense. La mention de tels éléments informatifs supplémentaires nous permet de préciser davantage la figure, la personnalité, le rôle et l'importance de Max Bense dans l'éclosion du dialogue interculturel entre la poésie concrète brésilienne (Haroldo de Campos et consorts) et les formulations théoriques sur la poésie concrète (Max Bense et le groupe de Stuttgart).

3.1 Walther témoin fidèle du développement théorique de Max Bense

Elisabeth Walther est née le 10 août 1922 dans une petite ville de la Thuringe, plus précisément à Oberweißbach, un modeste village situé dans l'arrondissement de Saalfeld-Rudolstadt, à environ une centaine de kilomètres d'Iéna. À l'instar de Max Bense, la sémioticienne allemande peut être considérée comme une véritable incarnation de la figure du polymathe. C'est sa passion pour la philosophie, les études allemandes, les études romanes, les mathématiques et, finalement, la physique qui incita la jeune Elisabeth à fréquenter différentes universités allemandes dotées d'une solide réputation académique – soit, Iéna, Mayence¹⁴⁸ et finalement Stuttgart – dès la fin de la Seconde Guerre mondiale. Dans ce qui suit, nous allons nous attarder exclusivement aux séjours d'Elisabeth Walther à l'Université d'Iéna – le lieu de la rencontre initiale avec Bense –, puis à l'Université de Stuttgart – consolidation des rapports professionnels et personnels entre Walther et Bense. La ville de Stuttgart revêt un caractère particulièrement important car c'est à cet endroit qu'est survenue la reconnaissance académique de ce dernier, tant en Allemagne qu'à l'étranger.

En réalité, tout ce que nous pouvons véritablement mentionner sur le passage d'Elisabeth Walther à l'Université de Mayence est exprimé par Hans-Christian von Herrmann dans l'introduction du texte reproduisant un entretien avec Elisabeth Walther, le 20 novembre 2003. L'extrait dans lequel il est fait mention d'Elisabeth Walther à l'Université de Mayence décrit le moment où Bense s'est secrètement enfui à *Boppard am Rhein* (une petite ville au sud de Coblenche) avant de regagner, un peu plus tard, Stuttgart.

¹⁴⁸ La ville de Mayence, Mainz en allemand, compte actuellement trois universités, soit la *Johannes Gutenberg-Universität Mainz*, la *Hochschule Mainz* et, finalement, la *Katolische Hochschule Mainz*. Dans les textes consultés, en aucun moment on mentionne de manière précise le nom de l'institution universitaire fréquentée par Elisabeth Walther à Mayence. Nous pouvons toutefois immédiatement éliminer de cette liste la *Katolische Hochschule Mainz* car cette institution a uniquement été fondée en 1972. La *Hochschule Mainz* est une institution vieille de plus de 250 ans alors que l'*Université Johannes Gutenberg* de Mayence a uniquement ouvert ses portes en 1946, soit peu de temps après la fin des hostilités. Comme le nom de Max Bense n'a jamais été associé à ces établissements d'enseignement, nous ne parlerons pas davantage du passage d'Elisabeth Walther à Mayence car notre intérêt porte uniquement sur le rapport entre Walther et Bense.

Elisabeth Walther versuchte noch vergeblich, die Wohnungseinrichtung und vor allem die zurückgelassene Bibliothek zu sichern, bevor sie selbst den Nachstellungen der Behörden weichend im Wintersemester 1948 ihr Studium an der Universität Mainz fortsetze und schließlich 1949 Bense nach Stuttgart folgte. (Walther 2004b, 63)

Elisabeth Walther tenta encore en vain de mettre en sécurité le mobilier et plus particulièrement la bibliothèque que Bense avait dû abandonner, avant qu'elle ne parvienne à apaiser les poursuites de l'administration pour qu'elle puisse poursuivre ses études à l'Université de Mayence, au semestre d'hiver 1948, avant de finalement suivre Bense à Stuttgart en 1949.

Le passage en coup-de-vent de Walther à Mayence se caractérise ainsi par un court séjour de moins d'une année – vraisemblablement peu significatif dans la formation académique d'Elisabeth Walther – entre Iéna et Stuttgart¹⁴⁹. De fait, la poursuite de son éducation à Mayence eut au moins un aspect positif pour la jeune Allemande. Si, à son grand déplaisir, elle fut momentanément séparée de son mentor, elle était tout de même parvenue à fuir Iéna qui était située dans une zone d'occupation militaire contrôlée par l'Union-Soviétique. En vertu de la Conférence de Yalta du 10 février 1945, les forces alliées avaient décidé d'attribuer à la France le contrôle de la région qui se nomme aujourd'hui le Land de la Rhénanie-Palatinat où est située la ville de Mayence.

On doit noter, que le premier texte publié par Elisabeth Walther portait d'ailleurs sur l'évocation de ses souvenirs (heureux et malheureux) à l'Université d'Iéna, derrière le rideau de fer (Walther, 1948).

Mayence ne fut qu'un bref interlude entre deux moments importants dans la vie de l'intellectuelle allemande. Mais, au fait, qu'avaient été les bons moments à Iéna et pourquoi Elisabeth Walther et Max Bense avaient-ils dû quitter séparément et en catastrophe Iéna, pour se retrouver plusieurs mois plus tard à Stuttgart. Ainsi, dans l'impossibilité d'en dire

¹⁴⁹ Il existe très peu d'information sur le passage d'Elisabeth Walther à Mayence. La majorité des textes consultés se limitent à répéter qu'elle y a fait un bref séjour entre Iéna et Stuttgart. Les seuls éléments d'information supplémentaires se trouvent dans (Walther, 1948). L'allocution prononcée lors de son 90^e anniversaire évoque également le caractère transitoire du séjour à Mayence : « Kurze Zeit nach der Wiedereröffnung hast du Dich an der TH Stuttgart im Wintersemester 1949/50 eingeschrieben. Am 29. November 1950 hast Du als Dr. rer. nat. bei Professor Bense promoviert, dem Du, aus Thüringen stammend und von Mainz kommend, hierher gefolgt warst. » [Peu de temps après la réouverture de l'École de technologie supérieure de Stuttgart, tu t'es inscrite au semestre d'hiver 1949/50. Le 29 novembre 1950, tu as reçu un doctorat en sciences naturelle sous la direction du Professeur Bense, toi qui, originaire de Thuringe et venant de Mayence, est venue ici.]

davantage sur le séjour d'Elisabeth Walther entre Iéna et Stuttgart, notre exposé sur le rapport entre Walther et Bense portera uniquement sur leur relation (celle de maître et élève) à l'Université d'Iéna et celle à l'Université de Stuttgart (d'assistante à collègue et épouse).

3.2 La rencontre à Iéna

Vers la fin de la Seconde Guerre mondiale, plus précisément en novembre 1944 – alors qu'elle était âgée de 22 ans –, Elisabeth Walther fut enrôlée de force, à Berlin, par l'armée allemande afin qu'elle serve dans des tours de DCA¹⁵⁰ où elle fut affectée à l'opération des projecteurs qui étaient installés sur ces batteries anti-aériennes [*Scheinwerferbatterie*]. Dans l'évocation des souvenirs de cette époque, Walther précise que ces batteries anti-aériennes étaient pratiquement toujours inopérantes car bien souvent il était absolument impossible de mettre les génératrices en marche tant l'approvisionnement en essence était devenu laborieux. De surcroît, le courant électrique n'était guère disponible pour alimenter les projecteurs. « Nous avons allumé une ou deux fois – je crois que c'est plutôt deux fois – les projecteurs, mais c'était déjà futile. » [*Wir haben ein oder zweimal, ich glaube zweimal, den Scheinwerfer angeworfen, aber es war alles schon illusorisch.*] (Walther 2004a, 16). L'effort de guerre soutenu sur plusieurs fronts avait fini par essouffler l'Allemagne qui peinait à équiper ses troupes de matériels de pointe et approvisionner de manière suffisante l'équipement existant. La situation était si sombre, rapporta Walther, qu'à la fin de février 1945, alors que l'armée russe était aux confins de Küstrin (en Pologne) et prête à déferler sur Berlin, le Capitaine de la *Wehrmacht*, responsable des installations, se présenta inopinément à la tour de batteries anti-aériennes où elle travaillait et il conseilla vivement aux conscrits désœuvrés et désillusionnés de plier bagage : « Faites-vous petit. Tentez de regagner votre maison, mais ne vous dirigez pas vers Vienne. » [*Macht euch dünne. Versucht, nach Hause zu kommen, aber fahrt nicht nach Wien*] (Walther, *ibid.*).

¹⁵⁰ Mieux connues en allemand sous le nom de *Flakstation*, ces installations de défense anti-aérienne étaient au nombre de huit, réparties un peu partout en Allemagne, soit trois à Berlin (*Zoologischer Garten, Friedrichshain, Humboldthain*), trois à Vienne (*Stiftskaserne, Augarten, Arenbergpark*) et deux à Hambourg (*Heiligensgeistfeld, Wilhelmsburg*).

Comme on peut facilement l’imaginer, la capitulation de l’Allemagne, le 8 mai 1945, entraîna immédiatement dans son sillage la fermeture des quelques universités qui dispensaient encore des cours ou qui hébergeaient des équipes de chercheurs. Les forces alliées, à l’Ouest, et les Russes, à l’Est, collaborèrent avec les autorités allemandes, triées sur le volet, afin de remettre sur pied les universités et procéder au processus de dénazification [*Entnazifizierung*] de l’ensemble des structures de l’État. On ne sait malheureusement presque rien sur Elisabeth Walther entre février 1945¹⁵¹ – ses derniers instants à une *Flakstation* de Berlin – et le début de sa carrière universitaire.

Elisabeth Walther s’ enrôla à l’Université Friedrich-Schiller, à Iéna, en 1946, soit plus précisément pour le semestre d’été. Ce haut lieu du savoir évoque immédiatement un long cortège composé des plus grands esprits teutons qui s’y sont succédés au fil des ans, tels Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Friedrich von Schiller¹⁵² (1759-1805), Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Karl Marx (1818-1883, Ernst Haeckel (1834-1919), Gottlob Frege (1848-1925) et le psychiatre Otto Binswanger (1852-1929), entre autres. C’est dans ce lieu mythique, véritable terroir où ont éclos des courants de pensées aussi disparates que le Romantisme allemand, l’idéalisme absolu (Hegel), le darwinisme de mouture allemande (Ernst Haeckel) et le logicisme (Gottlob Frege), que la vie d’Elisabeth allait y croiser celle de son futur mentor Max Bense. Leurs chemins ne se séparèrent jamais plus.

Des extraits du journal intime (*Tagebuch*)¹⁵³ d’Elisabeth Walther nous fournissent une voie royale d’accès vers l’émergence de la relation entre Elisabeth Walther et Max Bense. En 1990, avant de publier sept extraits de son journal intime, dont les dates s’échelonnent entre le

¹⁵¹ Par une curieuse coïncidence, c’est également en février 1945 que la mise sur pied d’une éventuelle politique de dénazification – dans l’éventualité d’une reddition de l’Allemagne – fut élaborée à Yalta. C’est le 10 mai 1945, soit deux jours après la capitulation, que cette mesure fut rendue publique par l’entremise de la directive JCS 1067 et finalement ratifiée lors de la conférence de Potsdam qui s’est tenue entre le 17 juillet et le 2 août 1945.

¹⁵² C’est en 1934, au tout début de l’ère nazi, que l’Université d’Iéna, pour marquer une nouvelle orientation académique plus conforme à l’idéologie du régime nazi (promotion du racisme et de l’eugénisme, aryanisme, entre autres) devient officiellement l’Université Friedrich-Schiller. Sur la récupération de la figure de Friedrich Schiller comme incarnation des valeurs allemandes prônées par le national socialisme, voir le plaidoyer partisan, aux accents nettement nazis, de Hans Fabricius (1891-1945). Voir (Fabricius, 1932).

¹⁵³ Elisabeth Walther n’a pas encore publié l’intégralité de son journal intime. Toutefois, il est possible de lire des extraits de celui-ci dans un numéro spécial de la revue *Semiosis*. Voir (Walther, 1990).

26 novembre 1947 et le 9 décembre 1948, Elisabeth Walther jugea qu'il était essentiel de les faire précéder d'une remarque préliminaire (*Vorbemerkung*).

En effet, dans l'intention manifeste de situer le contexte des extraits sélectionnés, Elisabeth Walther a écrit, en 1990, peu de temps après le décès de son mentor :

Als ich im Sommersemester 1946 mein Studium der Romanistik, Germanistik und Philosophie an der Universität Jena begann, machte ich gelegentlich Tagebuchaufzeichnungen. Ein Heft aus jener Zeit hat Flucht und einige Umzüge überstanden. Es fiel mir kürzlich beim Aufräumen wieder in die Hände und ich konnte es Max Bense noch vorlesen. Da es meine ersten Eindrücke vom Wirken Max Bense als Kurator und Professor der Universität Jena enthält, die sicher denen ähneln, die auch spätere Studenten hatten, möchte ich sie trotz gewisser Bedenken auszugsweise, aber ohne stilistische Änderungen hier publizieren, auch wenn einige Stellen etwas naiv und jugendlich-überheblich klingen mögen. (Walther, 1990, 115)

Lorsque j'ai entrepris mes études des langues romanes, allemandes ainsi que de la philosophie à l'Université d'Iéna, au semestre d'été 1946, j'ai occasionnellement consigné des notes dans un journal intime. Un cahier de cette époque a survécu à ma fuite et à quelques déménagements. Tout récemment, il m'est tombé sous la main alors que je faisais du rangement et je pouvais encore le lire à voix haute à Max Bense. Comme ce cahier renferme mes premières impressions sur l'activité de Max Bense comme chancelier et professeur à l'Université d'Iéna, impressions qui ressemblent assurément à celles de ses étudiants ultérieurs, malgré certaines réticences, je tiens ici à en publier quelques extraits, sans toutefois y apporter des modifications, même si à certains endroits mes impressions peuvent paraître naïves et révéler une arrogance toute juvénile.

Cette citation tirée des remarques préliminaires véhicule certains éléments d'information qu'il convient ici d'expliquer plus en détails. Tout d'abord, Walther mentionne qu'elle s'était inscrite à l'Université d'Iéna pour le semestre d'été 1946. Cette information est présentée dans le premier extrait de son journal personnel, en date du 26 novembre 1947. On ne sait pas précisément pourquoi cette journée là, soit plus d'une année plus tard, elle a ressenti le besoin d'évoquer le souvenir de sa première rencontre avec Max Bense. Pressentant vraisemblablement que Max Bense allait marquer l'histoire de la philosophie allemande d'après-guerre, la citation sélectionnée s'ouvre d'abord sur une réflexion à teneur vaguement philosophique sur le caractère labile des souvenirs et, de manière plus précise, pourquoi elle se

sentait investie du rôle de communiquer aux générations futures le souvenir de Max Bense afin que la mémoire de ce dernier demeure vive à tout jamais.

Elisabeth Walther a écrit le 26 novembre 1947 :

*Oft erlebt man etwas Schönes und es ist doch bald vergessen oder zumindest hat er den eigenen Zauber, der erst darüber lag, verloren. Vielleicht ist es auch wichtig für spätere Menschen, wenn ich etwas von dem aufbewahre, was uns heute beschäftigt, und vielleicht ist es auch einmal von Nutzen, wenn ich von **Max Bense** berichte, der doch auf der Straße des Ruhmes steht und wahrscheinlich noch ein gutes Stück darauf fortschreiten wird.*

Gestern fiel mir ein, wo ich Max Bense zum ersten Mal sah. Er war damals Kurator: es muß so im Juni 1946 gewesen sei. (Walther, 1990, 115-116)

*On fait souvent l'expérience intime de quelque chose de beau puis on l'oublie aussitôt ou du moins le sentiment d'enchantement qu'il suscite s'étirole peu à peu. Il peut être également important pour les hommes de demain, que je conserve quelque chose de ce qui nous intéresse aujourd'hui. Il peut également se révéler fructueux que je parle de **Max Bense** qui s'aventure sur le chemin de la gloire et qui vraisemblablement risque de le parcourir pour encore un bon moment.*

Je me suis souvenue, hier, où j'avais rencontré Max Bense pour la première fois. Il était alors chancelier ; il fallait donc que ce soit en juin 1946.

La lecture de cet extrait nous révèle deux choses significatives. En premier lieu, lorsqu'il est directement question de Max Bense, on constate que très tôt Elisabeth Walther se sentit investie d'un rôle comparable à celui d'un prosélyte. Vraisemblablement, la conviction intérieure qui l'animait à véhiculer de manière très engagée les théories de Max Bense, alors même que ce dernier débutait tout juste sa carrière académique, trahissait déjà un sentiment d'admiration sans borne à son égard. Les témoignages de cette foi indéfectible envers Bense sont innombrables. Non seulement l'esprit vif et pugnace du philosophe allemand éveilla et stimula intellectuellement la jeune étudiante mais, apparemment, l'apparence physique de Bense fit également naître chez elle une attirance – que nous pourrions même aller jusqu'à qualifier d'érotico-charnelle – envers lui.

Elle écrit, toujours dans son journal intime, en date du 26 novembre 1947 :

Als er dann im Wintersemester 1946/1947 seine Vorlesungen begann, war ich, mich an seine anziehende Erscheinung erinnernd, eine eifrige Hörerin. Und wäre er, der immer wache und zupackende, geistreiche und geniale moderne Mensch und Professor nicht

gewesen, so hätte ich das Studium vielleicht schon längst an dem Nagel gehängt.
(Walther Ibid.)

Quand il a commencé à donner ses cours à la session d'hiver 1946/1947, envoûtée par son apparence séduisante, j'étais une auditrice assidue. Et s'il n'avait pas été le professeur et l'homme moderne toujours éveillé et bienveillant, spirituel et génial qu'il est devenu aujourd'hui, il y a peut-être bien longtemps que j'aurais abandonné mes études.

Le second point sur lequel nous désirons plus particulièrement insister concerne la mention qui est faite à l'effet que Max Bense avait été choisi par le Ministère de l'éducation, avec l'accord explicite des forces d'occupation, comme *Kurator* (chancelier)¹⁵⁴ de l'Université d'Iéna. Tout d'abord, il est particulièrement important de souligner que c'est à titre de chancelier – et non pas comme chercheur ou professeur – que Max Bense a fait son entrée dans le système universitaire allemand. En outre, Elisabeth Walther, avance la date de juin 1946 comme moment possible de cette première rencontre. Sa déduction repose sur le fait que Bense a été limogé de son poste de chancelier de l'Université d'Iéna le 14 août 1946. Par conséquent, comme la jeune Elisabeth était arrivée à l'Université d'Iéna lors de la session d'été –, session qui en Allemagne va du 1^{er} avril au 30 août –, alors forcément le moment où elle avait croisé Max Bense, occupant le poste de chancelier, pouvait effectivement être en juin. Elle a probablement gardé en mémoire d'autres souvenirs ou indices qui servent de fondement à sa déduction mais ceux-ci ne sont pas révélés dans son journal intime.

Pour comprendre ce fait particulier, soit le licenciement de Max Bense, il faut revenir un peu en arrière afin de se remémorer le climat particulier qui régnait en Allemagne (l'Autriche y compris) entre l'accession au pouvoir des nazis et la capitulation du Troisième Reich, c'est-à-dire une période historique qui s'étend de 1933 à 1945 et que Max Bense, de manière euphémistique et doublé d'une certaine goguenardise, se plaisait à nommer de *Regenzeit* [saison des pluies].

¹⁵⁴ Nous avons opté de traduire *Kurator* (curateur) par « chancelier », un terme qui nous semble correspondre davantage en français au titre et au rôle exercé par un *Kurator* dans les universités allemandes. La fonction de *Kurator* équivaut, en quelque sorte, à celle d'un *Aufsichtsbeamter der Universität* [Inspecteur ministériel d'université]. Il faut noter que la fonction de *Kurator* a évolué au cours des années. Voir (Hamilton, 1995).

Lors de l'invasion de la Pologne par l'Allemagne, le 1^{er} septembre 1939 – un événement qui marqua officiellement le début de la Seconde Guerre mondiale – le Ministre de l'éducation du gouvernement allemand, Bernhard Rust (1883-1945), décréta la fermeture de toutes les universités allemandes à partir du 11 septembre 1939. Toutefois, Bernhard Rust dans un décret ministériel (*Erlass*) du REM¹⁵⁵ (*Reichserziehungsministerium*) [Ministère de l'Éducation du Reich], en date du 5 septembre 1939, détermina que les universités de Berlin, Vienne, Munich, Leipzig et Iéna devaient continuer à dispenser des cours et toutes autres activités d'enseignement.¹⁵⁶ Par conséquent, la mention de l'Université Friedrich-Schiller dans cette liste n'a absolument rien de surprenant si l'on prend en considération la valeur symbolique que lui avait attribuée le régime nazi dans la poursuite de l'édification d'une culture allemande prônant les vertus de l'aryanisme.

En effet, l'Université d'Iéna, dès 1933, n'avait pas été épargnée par la mainmise politico-idéologique imposée par les nouveaux dirigeants nazis. Jugée de manière non équivoque comme étant trop libérale par le nouveau régime, on tenta de faire de l'Université Friedrich-Schiller un bastion des valeurs racistes et eugéniques prônées par l'idéologie aryenne d'Hitler. Les premiers visés par les réformes nazies dans le domaine de l'éducation universitaire étaient les professeurs (*Hochschulprofessoren*) soupçonnés être des intellectuels libéraux (*freigeistigen „Intellektuelle“*).

Comme le notèrent Jürgen John et Rüdiger Stutz :

*An die Stelle der bürgerlichen Ideale „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ – verkündete ein Artikel in der Zeitschrift **Die Jenaer Studentenschaft** vom Juli 1933 – etze das „neue (junge) Deutschland“ „Rasse und Blut, Führertum und Gefolgeschafft“.* (John/Stutz, 2009, 420).

*Au lieu des idéaux bourgeois « Liberté, Égalité, Fraternité », une dépêche du journal **Die Jenaer Studentenschaft** de juillet 1933 proclamait qu'il fallait afficher les*

¹⁵⁵ De fait la dénomination complète était *Reichsministeriums Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung* [Ministère de la Science, de l'Éducation et de l'Éducation populaire du Reich] mais le plus souvent on lui préférait l'acronyme REM.

¹⁵⁶ Cette exemption concernait également les *Technischen Hochschulen* [Écoles supérieures de technologie] de Berlin et Munich, l'École supérieure de médecine vétérinaire de Hambourg et l'École supérieure d'économie de Berlin. On demanda aux universités de Marburg, Francfort, Gießen et à l'École supérieure de technologie de Darmstadt d'accélérer la complétion des examens déjà prévus.

idéaux de la « nouvelle (jeune) Allemagne » « Race et sang, leadership et partisanerie. »

Il importe de souligner que dès 1933, le gouvernement national-socialiste de l'Allemagne avait imposé aux universités la diffusion du credo national-socialiste en expurgant notamment des établissements d'enseignement tous les éléments jugés indésirables (juifs, marxistes, esprits libertaires, humanistes, etc.) Par conséquent, les professeurs qui désiraient enseigner dans une université allemande devaient confesser ouvertement leur adhésion aux principes idéologiques du nazisme.

Ainsi, après l'obtention de son diplôme¹⁵⁷ décerné par l'Université rhénane Frédéric-Guillaume à Bonn [*Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn*], en décembre 1937, Max Bense réalisa que s'il désirait enseigner (peu lui importait le niveau d'enseignement convoité même s'il exprimait tout de même une nette préférence pour le niveau universitaire dans un établissement de prestige), alors il devait obligatoirement passer par un stage de formation d'une durée de six mois à un centre d'endoctrinement nazi, soit plus précisément l'*Ordensburg Vogelsang*¹⁵⁸. Antinazi avoué, il préféra orienter sa carrière vers d'autres horizons au lieu de se soumettre à une procédure administrative et chargée d'une idéologie qu'il exécrait ouvertement.

Déprimé par la situation politique du pays et par les perspectives d'avenir peu encourageantes qui s'offraient à lui, il envisagea même de partir en exil aux États-Unis, à l'instar de bon nombre de ses collègues et autres intellectuels allemands qui cherchèrent un meilleur avenir ailleurs. Le déclenchement de la guerre, en 1939, mit définitivement fin à ce projet outre-Atlantique de Max Bense.

En 1938, il obtint un emploi comme chercheur indépendant [*Mitarbeiter*] à Leverkusen, en Rhénanie-Du-Nord-Westphalie, auprès de la société chimique et

¹⁵⁷ Le titre de sa thèse était le suivant : *Quantenmechanik und Daseinsrelativität* [Mécanique quantique et relativité de l'existence]. Voir (Bense, 1938). Une cinquantaine d'années plus tard, soit en 1988, l'Université de Bonn lui décerna un diplôme honorifique (*Goldenes Doktordiplom*) pour célébrer le 50^e anniversaire de l'obtention de son doctorat. Voir (Pritschow, 2002, 13). Notons également que le directeur de thèse de Bense était Oskar Becker (1989-1964) dont certains éléments de son ontologie furent utilisés par Bense dans l'élaboration de son esthétique de l'information.

¹⁵⁸ Situé dans le massif d'Eifel jouxtant la frontière belge, cet établissement de formation et d'endoctrinement destiné aux futurs professeurs et aux serviteurs de l'État a été en activité de 1936 à 1939. Lors de la déclaration de la guerre, le complexe fut confié à l'armée allemande (*Deutsche Wehrmacht*) et servit de base d'entraînement aux troupes allemandes.

pharmaceutique *Bayer AG*.¹⁵⁹ Il y travailla jusqu'au début des hostilités en 1939, puis il accepta de travailler pour la *Luftwaffe* (Armée de l'air) comme météorologue.¹⁶⁰ Toutefois, il fut rapidement renvoyé de l'armée, en novembre 1941, car il aurait apparemment tenu des propos méprisants contre les nazis. Il sollicita de l'aide auprès d'un protecteur [*Förderer*] à Berlin, le zoologue Bernhard Hecke¹⁶¹ avec lequel il entretenait déjà une relation épistolaire soutenue, mais malheureusement cela ne déboucha sur rien de vraiment concret.

Son passage par la ville de Berlin se révéla quand même fructueux car, finalement, celui lui permit de trouver un emploi de physicien et de conseiller scientifique, un poste qu'il occupa de 1941 à 1945, dans le *Labor für Hochfrequenzphysik und Elektromedizin* [Laboratoire de physique des hautes fréquences et d'électro-médecine] dirigé par le renommé physicien allemand Hans Erich Hollmann (1899-1960). Il s'agissait d'un laboratoire subventionné [*Vertragslabor*] par l'armée où l'on s'efforçait, entre autres, de perfectionner de manière intensive les systèmes de détection radar pour l'armée de l'air allemande.

L'emplacement du laboratoire du Dr. Hollmann, sis plus précisément dans le quartier Berlin-Lichterfelde,¹⁶² fut soumis à un intense bombardement, en mars 1943. Par conséquent, afin d'assurer la sécurité du personnel et de l'équipement, on décida – apparemment à la suggestion de Max Bense – de déménager le laboratoire à *Georgenthal bei Gotha*, soit à

¹⁵⁹ Dans un texte bien étoffé, Hans-Christian von Herrmann et Christoph Hoffmann mentionnent plutôt que Bense travailla à Leverkusen, à la tristement célèbre compagnie pharmaceutique *IG Farben*. (Herrmann et Hoffmann 2004, p.20). Considérée autrefois comme une des plus puissantes entreprises du monde, l'*IG Farben* collabora avec le régime nazi. *IG Farben* produisit une grande quantité de gaz mortel, notamment le Zyklon B, qui fut utilisé dans les camps de concentration pour asphyxier les prisonniers dans le programme d'extermination des Juifs et des individus jugés indésirables. Au début des années 1920, *IG Farben* absorba la compagnie pharmaceutique Bayer mais comme *IG Farben* fut condamnée pour crimes de guerre, la compagnie reprit de nouveau le nom de Bayer afin de se dissocier du nom entaché d'*IG Farben*.

¹⁶⁰ Le choix était délibéré car il évita ainsi d'aller au front et de participer de manière active aux combats.

¹⁶¹ Auteur, entre autres, de *Die Aufgaben der Philosophie in unserem Zeitalter*. Greifswald, Bamberg, en 1934 et de *Die Tierseele auf der Grundlage der Grundwissenschaftlichen Philosophie und der Psychologie von Johannes Rehmke*. Greifswald, Bamberg, 1939. Bense fit une recension de *Die Tierseele* dans le *Kölnische Zeitung* (édition du 1^{er} janvier 1940). Il écrivit également un article sur Hecke dans l'édition du 1^{er} avril 1942 du même journal.

¹⁶² Il s'agit d'un quartier berlinois situé à l'ouest et qui, avant la réunification, se trouvait en RDA. C'est, entre autres, l'emplacement du *Botanischer Garten* [Jardin Botanique] de Berlin. Il faut noter que le baron Manfred von Ardenne (1907-1997) y établit son laboratoire de recherches en physique électronique, en 1928, et cela peut expliquer les bombardements auxquels furent soumis les laboratoires de Hollmann car les deux établissements étaient situés l'un près de l'autre.

proximité du lieu de naissance de la mère de Bense.¹⁶³ Max Bense travailla au laboratoire jusqu'à la fin de la guerre.

Notons, à titre d'information, qu'après la défaite de l'Allemagne, outre un poste de *Dozent* [maître de conférences] à la *Bauhochschule de Weimar* [École supérieure d'architecture] (Winkler 2005), il occupa brièvement le poste de maire (*Bürgermeister*)¹⁶⁴ de Georghthal, sans pour autant négliger un intense travail de rédaction de textes de philosophie et ou de science ; une activité qu'il parvint d'ailleurs à maintenir de manière interrompue dès le début son passage par les laboratoires du physicien Hollmann.¹⁶⁵

In den Kriegsjahren konnte er relativ ungehindert forschen wie publizieren und verschaffte sich somit einen Wettbewerbsvorteil im Aufbau einer akademischen Karriere, die sie nach Kriegsende und dem Systemwechsel lückenlos fortsetzte. (Boatin, 2014, 88)

Pendant la guerre, il [Bense] put poursuivre relativement librement ses recherches et publier afin de contribuer à l'édification d'une carrière académique qui se poursuivit de manière systématique après la fin des hostilités et pendant le changement de régime.

Cet inlassable travail de rédaction était principalement motivé par le désir d'obtenir une plus grande reconnaissance au sein des intellectuels allemands et plus tard de postuler un emploi dans un établissement d'enseignement supérieur (il ne faut pas oublier que Max Bense ne disposait pas encore à cette époque d'une chaire universitaire ou simplement d'une affiliation à une université pour conférer à ses travaux un supplément de crédibilité qui lui faisait encore défaut). Ce fut manifestement la principale raison pour laquelle il s'activa de manière directe à mettre sur pied un projet de publication portant sur la recherche

¹⁶³ La mère de Max Bense, Minna Lisa Roth, était originaire de *Catterfeld bei Ohrdruf* en Thuringe. La famille maternelle de Bense avait habité dans différents villages de cette région, dont Erfurt, avant de s'établir à Cologne. De fait, même s'il était né à Strasbourg, Max Bense s'est toujours considéré comme un véritable *Rheinländer* [Rhénan]. Il évoqua à maintes reprises son attachement à cette région. Pour s'en convaincre, il suffit de lire les relations de voyage et de paysage qu'il écrivit dans le supplément touristique de la *Kölnische Zeitung* au cours des années 1930. Cette passion pour la Rhénanie s'est également manifestée dans le livre de prose expérimentale, publié en 1962, *Entwurf einer Rheinlandschaft* [Ébauche d'un paysage rhénan]. Voir (Bense, 1962).

¹⁶⁴ Installé par les forces d'occupation alliées (américaines), il occupa le poste de maire uniquement 4 mois, soit jusqu'en novembre 1945.

¹⁶⁵ À titre d'information, entre 1941 et 1945 Max Bense a publié de manière régulière et intensive des articles philosophiques et littéraires principalement dans le *Kölnische Zeitung* (74 articles) et l'*Europäische Revue* (14 articles), sans compter quelques monographies ou contributions dans des ouvrages collectifs.

fondamentale des mathématiques et de la logique [*mathematisch-logischen Grundlagenforschung*]. Ce projet qu'il chérissait depuis longtemps lui tenait tellement à cœur que cela se concrétisa finalement par la publication d'un ouvrage intitulé *Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik Vol I. [Délinéaments d'une histoire intellectuelle des mathématiques. Tome I]* (Bense, 1946).

Afin de baigner dans un milieu propice à la stimulation de son intelligence, il prit part de manière active à un groupe de discussion organisé par l'architecte Hermann Henselmann (1905-1995) dans le village voisin de Gotha. Le forum de discussion de Henselmann portait sur l'état actuel et l'avenir du peuple allemand. Au tout début, le groupe se réunissait dans le logement de Susanne Fucker, une fabricante de jouet, et parmi les participants de la première heure, outre Henselmann, on peut mentionner parmi les intervenants réguliers l'acteur et réalisateur Rochus Gliese (1891-1978), l'éditeur Joachim Justus Perthes (1889-1954) et, bien entendu, Max Bense lui-même.

Lors de la reddition de l'Allemagne, la Thuringe fut tout d'abord occupée par les États-Unis – soit plus précisément d'avril à juillet 1945 – mais lors de la configuration finale des zones d'occupation militaire, cette province allemande passa sous la domination soviétique.

À partir de cette nouvelle ère politique, le groupe de discussion dirigé par Henselmann s'accrut de manière considérable et, partant, il fallut trouver un nouvel emplacement car l'appartement de Mlle Fucker était devenu trop étroit pour accueillir tous les sympathisants et les membres actifs. La sélection se porta immédiatement sur l'imposant château de *Friedenstein*, dans la ville de Gotha, qui devint ainsi le lieu de réunion du groupe de discussion. Dans la foulée de ce déménagement, combiné à une expansion dont l'objectif était manifestement l'élargissement du groupe de discussion, les participants réguliers au forum suggérèrent de créer une section locale à Berlin. On nomma cette nouvelle section *Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands* [Fédération culturelle pour le renouvellement démocratique de l'Allemagne]. Outre Johannes Robert Becher (1891-1958), homme politique et poète expressionniste qui fut le premier président de cette organisation vouée au renouveau culturel de l'Allemagne, nous pouvons mentionner les noms de Ricarda Huch (1864-1947), Willi Bredel (1901-1964), Fritz Erpenbeck (1897-1975), Victor Klemperer (1881-1960), Bodo Uhse (1904-1963), Arnold Zweig (1887-1968) et surtout Walter Wolf

(1907-1977),¹⁶⁶ un acteur qui allait jouer un rôle de premier plan dans l'accèsion de Max Bense au sein du système universitaire allemand d'après-guerre (Wahl, 1985, 16).

Au moment où Max Bense déployait une kyrielle d'efforts visant l'obtention d'un poste universitaire, celui qui avait comblé le rôle de premier chancelier de l'université d'Iéna immédiatement après la défaite de l'Allemagne, Carl August Theil (1883-1945), un ami intime du réputé philosophe Martin Buber (1878-1965), mourut inopinément le 25 août 1945, alors qu'il n'avait que 58 ans. Originaire de Dantzig, ce philologue de formation et farouche adversaire du nazisme était en poste uniquement depuis environ trois semaines, soit depuis le 7 août 1945. Son rôle dans la réouverture, la restructuration, l'administration et la réorientation pédagogique et académique de l'Université d'Iéna ne doit pas être passé sous silence. Comme le note Michael Eckhardt, Carl Theil était la cheville ouvrière derrière la réorganisation de l'Université d'Iéna lors de la période de reconstruction de l'Allemagne après la Seconde Guerre mondiale. Son projet de réforme, cependant, n'aurait pas vu le jour sans le concours inestimable du politicien Walter Wolf qui bénéficiait à une certaine époque de solides appuis auprès des détenteurs du pouvoir.

Die Wiedereinrichtung des Kuratorenamtes, als Bindeglied zwischen akademischer Selbstverwaltung und Hochschulministeriums gedacht, erfolgte durch Walter Wolf auf Initiative von Carl Theil. (Eckhardt, 2007, 1932)

Le rétablissement de la fonction de chancelier, conçue comme trait d'union entre l'administration académique et le Ministère de l'éducation supérieure, a été rendue possible par l'entremise de Walter Wolf sur l'initiative de Carl Theil (Eckhardt, 2007, 1932)

L'appui de Walter Wolf combiné au soutien absolu d'Henselmann joua un rôle décisif dans le choix du successeur de Carl Theil en tant que chancelier de l'Université d'Iéna. Par conséquent, le 28 septembre 1945,¹⁶⁷ Max Bense fut nommé au poste laissé vacant par le

¹⁶⁶ Diplômé de l'Université d'Iéna – qu'il fréquenta de 1928 à 1931 – ce pédagogue et politicien militant sous la bannière du KPD (*Kommunistische Partei Deutschlands*) et surtout du SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*) – sous le régime de l'occupation russe à partir de 1946 – occupa le rôle de directeur du service régional d'éducation populaire (*Volksbildung*) et ministre de l'éducation populaire en Thuringe de 1945 à 1947.

¹⁶⁷ L'entrée en fonction de Bense fut effective le 1^{er} octobre 1945.

décès de Theil. Max Bense venait finalement de faire son entrée dans l'univers qu'il convoitait tant, soit celui de l'enseignement universitaire. Dès lors, il se dédia avec une fougue peu commune à préparer l'ouverture officielle de l'Université d'Iéna qui eut finalement lieu le 15 octobre 1945 (Eckhardt 2007, 1933).

Les nouvelles fonctions de Bense comportaient, entre autres, une étroite collaboration avec le Ministère de l'Enseignement populaire et le SMATH (*Sowjetische Militär-Administration in Thüringen*) [Administration militaire soviétique en Thuringe], l'ensemble des décisions se rapportant à l'université de même que l'application et la surveillance du processus de dénazification de l'institution. Bien qu'il se soit acquitté de façon louable de la majorité des fonctions qui lui avaient été assignées, des historiens ont avancé l'hypothèse que le processus de dénazification, un élément pourtant essentiel dans sa définition de tâche de chancelier, aurait été une pomme de discorde entre les dirigeants très stricts du SMATH et l'anticonformiste et pragmatique Bense.

En effet, notamment aux yeux de Michael Eckhardt, le congédiement de Max Bense comme chancelier de l'Université d'Iéna demeure encore aujourd'hui un mystère¹⁶⁸ même s'il est possible de dégager de maigres éléments de réponses susceptibles de nous mettre sur une piste interprétative. Eckhardt écrit:

Die notwendige Entnazifizierung aber war für den Kurator zwischen den Vorgaben der Landesregierung und der SMATH zum Streitobjekt geworden. Welche Motive der mit Befehl Nr. 394 der SMATH vom 14. August 1946 verfügten Entlassung Benses als Kurator zugrunde lagen, liegt bisher noch völlig im Dunkeln. Der Entlassungsbefehl gibt darüber keine Auskunft, die DDR-Geschichtsschreibung stellte bis 1986 die Vorkommnisse meist sehr einseitig dar, Erinnerungsberichte geben die Situation eher subjektiv als faktenbezogen wieder. (Eckhardt, 2007b, 1936)

Coincé entre les prescriptions du gouvernement du Land et celles du SMATH, le l'inévitable processus de dénazification était devenu la cause d'un litige. Les motifs qui sous-tendaient l'ordre no. 394 du 14 août 1946, décrétant le licenciement de Max

¹⁶⁸ Ce n'est d'ailleurs pas le seul mystère qui plane sur Max Bense. En 1952, Jürgen von Kempster (1910-1998) attaqua Max Bense en soutenant que ce dernier avait « collaboré » avec les nazis. Bien que l'ensemble des événements dans la vie personnelle de Bense tendent à confirmer l'opinion inverse (refus de passer par l'*Ordensburg Vogelsang*, son renvoi de l'armée, etc.) von Kempster se base sur des lettres envoyées à Gottfried Benn par Max Bense, en 1935. Voir (Kempster, 1952). Sur les liens entre Max Bense et Gottfried Benn voir (Benn, 1951) et (Rotermund, 2001).

Bense comme chancelier baignent jusqu'à maintenant dans l'obscurité totale. L'ordre de licenciement ne fournit aucun renseignement à cet effet, l'historiographie de la RDA a interprété jusqu'en 1986 l'incident de manière unilatérale. Le rapport d'événement donne une version davantage subjective que basée sur des faits.

Dans un autre texte publié également en 2007, Michael Eckhardt propose un certain nombre de pistes interprétatives¹⁶⁹ afin d'apporter plus de lumière sur le remplacement de Max Bense par un *aufrechten Antifaschisten* [un antifasciste qui se tient debout], soit le politicien Herbert Bluhm du SDE, le 15 août 1946 (Blesgen, 2000, 196) ; (Eckhardt, 2002a, 53).

Parmi les « éléments interprétatifs » évoqués par Eckhardt, des hypothèses allant de l'existence d'une machination réactionnaire visant à gêner l'application du processus de dénazification à l'imputation par les forces d'occupation russe (SMATH) que Bense – en raison des liens étroits qu'il entretenait avec les entreprises Schott¹⁷⁰, Zeiss¹⁷¹ et quelques autres industries de la région iénoise – désirait transformer l'Université d'Iéna en une sorte d'entreprise industrielle.

Jan Jeskow, un autre historien spécialiste de la période de dénazification de l'Université d'Iéna, parvient à des conclusions similaires à celles d'Eckhardt :

Die genauen Gründe für seine Entlassung als Kurator sind ungeklärt, dürften aber im Zusammenhang mit der Durchsetzung der „antifaschistisch-demokratischen Umwälzung“¹⁷² an der Universität Jena stehen. (Jeskow, 2007,77).

¹⁶⁹ Michael Eckhardt, en historien consciencieux, soutient que ces « pistes » ressemblent davantage à des spéculations qu'à une lecture conforme au déroulement des événements car elles ne reposent sur aucuns faits vérifiables tels des documents, des confessions ou des rapports oraux des principaux acteurs en cause.

¹⁷⁰ Entreprise de verrerie fondée par Otto Schott en 1884, à Iéna. Le siège social est présentement à Mayence.

¹⁷¹ La *Firma Carl Zeiss* se spécialise dans l'optique de haute technologie.

¹⁷² Cette expression désigne l'intention politique derrière la *Sowjetischen Besatzungszone* (SBZ) [Zone d'occupation soviétique]. On aura compris ici que l'épithète « démocratique » émane du lexique politique communiste de l'ancienne URSS. En fait, on utilisait le terme « démocratie populaire » pour marquer une distance idéologique certaine avec la « démocratie libérale ». Ladite révolution (*Umwälzung*) visait donc à éradiquer les valeurs fascistes pour les remplacer par celles de la démocratie (populaire) conforme aux idéaux communistes.

Les raisons précises de son licenciement en tant que chancelier demeurent obscures, toutefois elles pourraient avoir un lien avec l'exécution de « la révolution antifasciste et démocratique » à l'Université d'Iéna.

Nous venons d'expliquer comment Max Bense devint le chancelier de l'Université d'Iéna. Comme nous l'avons mentionné auparavant, Mlle Walther s'inscrivit à l'Université d'Iéna pour la session d'été 2016. Par conséquent, au moment où elle entra à l'université, Max Bense y occupait déjà le poste de chancelier depuis le mois d'octobre 1945. Comme nous le verrons un peu plus loin dans le texte, ce fut uniquement à partir de la session d'hiver 1946/1947 qu'on autorisa Bense à professer un cours de propédeutique philosophique et de recherche fondamentale [*Philosophische Propädeutik und Grundlagenforschung*], une thématique qui lui convenait à merveille si on tient compte de sa formation à la fois philosophique et scientifique (mathématique, logique, géologie,¹⁷³ entre autres). La première rencontre entre Max Bense et Elisabeth Walther se produisit d'ailleurs alors qu'il détenait encore le poste de *Kurator*.

Elisabeth Walther confia à Hans-Christian von Herrmann et Christoph Hoffmann que lorsqu'elle voulut entamer sa session universitaire à Iéna, elle se heurta malheureusement à un léger problème de disponibilité de cours. Cet incident la contraignit à opter pour un second choix de programme, soit langue et littérature romanes (*Romanistik*), car il n'y avait malheureusement plus de places disponibles pour son premier choix, soit langue et littérature allemandes (*Germanistik*). Or, comme Elisabeth Walther avait à maintes occasions visité la France, avant la guerre, et qu'elle s'était déjà familiarisée avec la langue française, – dont elle possédait une bonne connaissance – elle accepta de modifier son parcours universitaire de bon gré. Plus tard, cette maîtrise du français se révéla d'ailleurs utile pour Elisabeth Walther, car ce fut tout d'abord en qualité de traductrice (principalement du français vers l'allemand) qu'elle capta l'attention de Max Bense et devint éventuellement son assistante de recherche.

¹⁷³ Au début de sa carrière intellectuelle, Max Bense s'intéressa à la cosmogonie glaciaire ou doctrine de la glace éternelle (*Welteislehre*) de l'ingénieur Hans Hörbiger (1860-1931), théorie qui se révéla fantaisiste. Il a été suivi dans cette « dérivation intellectuelle » par Gottfried Benn, un poète qu'il respectait énormément. Cet aveuglement face à la respectabilité scientifique de la doctrine d'Hörbiger est survenu alors que Bense était membre du *Rheinischen Gruppe*. Voir (Wesseley, 2009).

Lors de son passage à l'Université d'Iéna, Walther ne se contenta pas uniquement de suivre ses cours de langue et littérature romanes tel que le prescrivait le programme universitaire. On rapporte qu'il était usuel à l'époque, – un temps de reconstruction sociale et politique marqué par une certaine morosité économique –, que les étudiants fréquentaient discrètement différents cours – le plus souvent « hors programme » – en tant qu'auditeurs libres afin de tirer un maximum de connaissance lors de leur passage à l'université et cela, bien entendu, dans le but de défrayer le moins de coûts possibles. Ainsi, à l'instar des autres étudiants, Walther raconta qu'elle « butina » d'un séminaire à l'autre en tant qu'auditrice libre à des cours de langue et littérature anglaise, d'histoire de l'art, de mathématiques et de physique car ses moyens financiers étaient particulièrement restreints. « On écoutait ce qu'on pouvait attraper, sans que cela n'apparaisse dans le livret d'étudiant car alors on aurait dû tout payer. » [Man hörte, was man kriegen konnte, ohne daß das in Studienbuch auftauchte, denn man mußte damals ja alles bezahlen.] (Walther, 2004a, 11).

Le motif qui sous-tendait la première rencontre avec Max Bense fut d'ailleurs d'ordre pécuniaire. Au semestre d'été 1946, les étudiants admis provisoirement ne disposaient pas de bons alimentaires (*Lebensmittelmarken*) et la grogne s'empara rapidement d'eux car ils ne parvenaient pas à se nourrir adéquatement, d'autant plus qu'à cette période d'après-guerre un sévère rationnement alimentaire avait été mis en place dans la zone d'occupation militaire soviétique. Un groupe d'étudiants mécontents, dont faisait partie Elisabeth Walther, décida de prendre d'assaut le bureau du chancelier afin qu'il résolve cette malencontreuse situation. Intrigué par un inhabituel brouhaha provenant du corridor, Max Bense sortit de son bureau,¹⁷⁴ puis vint à la rencontre des étudiants protestataires. Il retira l'épais cigare qu'il tenait entre ses lèvres et il demanda quelle était la cause de cet attroupement. Les étudiants exposèrent leurs griefs, condamnèrent la situation et réclamèrent la possibilité d'obtenir rapidement des bons alimentaires afin qu'ils puissent se nourrir et retrouver une condition décente propice à la poursuite de leur éducation universitaire. Max Bense se tourna immédiatement vers sa

¹⁷⁴ Dans ses réminiscences de l'événement tirées de son journal intime, elle ajoute une description physique de Max Bense – description qui ne réapparaît pas dans son entretien de 2004a – ; Bense lui était apparu comme étant « klein und elastisch » [petit et agile]. Voir (Walther 1990, 115).

secrétaire et lui donna l'ordre¹⁷⁵ d'émettre des autorisations provisoires afin qu'ils obtiennent sur-le-champ des bons. Elisabeth Walther et l'ensemble des étudiants présents furent extrêmement impressionnés par la promptitude de Bense à résoudre des problèmes dans un milieu administratif reconnu pour son immobilisme, sa structure fortement hiérarchique et caractérisée par sa propension à souffrir de « procédurite aigüe ». C'est à ce moment précis qu'Elisabeth Walther perçut d'immenses qualités humaines chez celui qui allait éventuellement diriger sa thèse de doctorat à l'Université de Stuttgart.

Cette première rencontre marqua profondément la jeune étudiante car elle discerna chez lui les qualités d'un homme extrêmement humain et habile à résoudre des problèmes.

Seine Art, seine Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit bezauberten mich (und wohl auch die anderen) sofort und ich habe später stets voller Dankbarkeit und Sympathie an ihn gedacht. (Walther, 1990, 116)

Sa façon d'être, son aisance et sa désinvolture m'envoûtèrent immédiatement (ainsi que les autres qui étaient présents). Par la suite, j'ai toujours éprouvé beaucoup de gratitude et de sympathie en pensant à lui.

Connaissant aujourd'hui les liens professionnels et surtout affectifs qui ont uni Max Bense et Elisabeth Walther, les commentaires laudateurs de la jeune étudiante pourraient vraisemblablement nous sembler excessifs et trop empreints de subjectivité pour constituer une déclaration acceptable et objective. Un témoignage indépendant vient cependant avaliser celui d'Elisabeth Walther. Il émane d'un ancien recteur de l'Université d'Iéna, le physicien Friedrich Hund (1896-1997) qui fut à un moment de sa vie un collaborateur du réputé physicien danois Niels Bohr. Hund occupa le rôle de recteur à l'Université d'Iéna, de 1948 à 1951. Il succéda au philologue Friedrich Zuckers qui siégea de 1945 à 1948.

Friedrich Hund a également commenté la tâche accomplie par Max Bense en tant que chancelier. Son témoignage coïncide en maints endroits avec celui d'Elisabeth Walther :

¹⁷⁵ Dans son journal intime, Walther utilisa un terme militaire pour décrire la manière dont Bense s'adressa à sa secrétaire : « wie ein Feldherr... » [comme un commandant]. (Walther, 1990, 116). Cela n'a rien de surprenant si on considère que les souvenirs de guerre devaient être encore très présents en 1947 et que le vocabulaire militaire faisait vraisemblablement partie du quotidien des citoyens allemands.

Benses Tätigkeit als Kurator war segenreich. Er hat mutige und unbürokratische Massnahmen ergriffen, um der Universität Jena zu helfen [...]; er hat um Berufungsangelegenheiten bei dem durch die Besatzungsmacht ja sehr gebundenen Ministerium eine Elastizität erreicht... (Hund apud Eckhardt 2009, 1937)

Bense s'acquitta avec succès de sa fonction de chancelier. Il prit des mesures courageuses et exemptes de formalités administratives excessives pour aider l'Université d'Iéna [...] ; il démontra une certaine flexibilité dans des appels de candidature auprès du Ministère étroitement lié à la force d'occupation....

En 1990, l'anecdote de Bense prenant la défense – de manière impromptue et non conventionnelle – d'un groupe d'étudiants réclamant des bons alimentaires affleura de nouveau l'esprit de Walther lorsqu'elle commenta de manière rétrospective ses souvenirs de la période iénoise. Elle ne put s'empêcher d'évoquer le fait que, déjà à cette époque lointaine, Max Bense ne désirait pas uniquement communiquer des idées et des connaissances abstraites à ses étudiants mais qu'il caressait en son for intérieur le projet d'atteindre, de transformer, d'éveiller, un public plus large par l'entremise d'actions populaires se traduisant notamment par l'organisation de lectures publiques et la création d'un journal populaire.

À cet égard, Elisabeth Walther identifia Max Bense comme une incarnation moderne d'un philosophe du siècle des lumières (*Aufklärer*).¹⁷⁶ Cette préoccupation humaniste se concrétisa essentiellement par la recherche active du bien-être (physique et psychologique) de ses étudiants, à un niveau quotidien et direct dans ses cours et, à un niveau plus abstrait et général, dans ce qu'il appelait la démocratisation de la connaissance et de la science pour le bienfait de la société.

Comme l'observa Walther :

Die Demokratisierung der Wissenschaft empfand er als vornehmste Aufgabe des modernen Aufklärers, der die Ideen des Klassischen Rationalismus (Descartes, Pascal, Leibniz u.a.) sowie der Enzyklopädisten (Diderot, d'Alembert u.a.) in der modernen technischen Welt fortzuführen hatte. Diese aufklärerische und demokratische Überzeugung hat er zeit seines Lebens leidenschaftlich vertreten. (Walther 1990, 115).

¹⁷⁶ Herrmann et Hoffmann soutiennent que c'est le passage de Bense par le laboratoire d'Hollmann qui instilla en lui l'idéal du philosophe *Aufklärer*. Voir (Herrmann/Hoffman, 2004).

Bense a ressenti la démocratisation de la science comme la tâche la plus noble du rationaliste¹⁷⁷ moderne devant perpétuer les idées du rationalisme classique (Descartes, Pascal, Leibniz, entre autres) de même que celles des Encyclopédistes (Diderot, d'Alembert, entre autres) dans le monde technique moderne. Tout le long de sa vie, Bense a maintenu cette fougueuse conviction éclairée et démocratique.

Lorsque Bense avait été nommé au poste de chancelier, les conditions d'embauche accompagnant cette offre stipulaient qu'il pouvait se qualifier pour l'enseignement supérieur. En d'autres termes, cela signifiait que même s'il avait été licencié en tant que chancelier, il pouvait tout de même demander son habilitation à l'Université d'Iéna. C'est principalement grâce à l'intervention de l'influent pédagogue iénois Peter Petersen¹⁷⁸ (1889-1952), auteur d'un audacieux projet de réforme pédagogique intitulé *Jenaplan* (Plan d'Iéna), et à la présentation d'une série de textes que Bense avait rédigés avant la fin des hostilités, qu'on lui accorda le privilège d'obtenir le titre de *venia legendi* (c'est-à-dire, littéralement, « permission de faire un cours ». En somme, ce titre conférait le droit d'enseigner dans les universités allemandes) en passant l'habilitation universitaire.

Parmi les textes présentés par Bense, on peut mentionner: *Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik*; *Die Mathematik in den Wissenschaften* et *Vom Wesen deutscher Denker*. On lui accorda finalement son habilitation en juillet 1946, puis le 10 septembre 1946 il professa son premier cours à l'Université d'Iéna en tant qu'*Extraordinarius*. Le discours de prise de fonction [*Antrittsrede*] qu'il prononça le 7 décembre 1946, *D'Alembert und Diderot in der Geistesgeschichte der Mathematik*¹⁷⁹ [D'Alembert et Diderot dans l'histoire intellectuelle des mathématiques], était un prolongement direct du rôle d'*Aufklärer* qu'il affectionnait tant et auquel il s'identifiait volontiers.

¹⁷⁷ Nous avons traduit ici « Aufklärer » par « rationaliste » car la Raison, la recherche éperdue de la connaissance comme moteur du développement de la civilisation moderne (le progrès à la Condorcet), était le maître mot de cette époque. Le Romantisme – époque qui succéda à celle du Siècle des Lumières – se caractérise, dans un mouvement de contrepoids, par une mise en valeur de l'imagination, du rêve, de l'irrationnel et d'autres tendances moins « thématiques » de manière rationnelle.

¹⁷⁸ Peter Petersen, malgré de vagues soupçons de sympathie envers le nazisme qui pesaient sur lui, était encore très influent à l'Université d'Iéna et ce malgré l'application d'un processus de dénazification qui, au départ, se voulait radical.

¹⁷⁹ Ce texte de Bense se trouve dans le second volume des *Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik. II*. Voir (Bense, 1949b).

On rapporte que les séminaires de Max Bense au département de philosophie de l'Université d'Iéna étaient très appréciés de ses étudiants. Son caractère affable, sa verve, sa grande érudition, son étonnante capacité de passer avec aisance d'une discipline intellectuelle à l'autre et surtout de faire des liens conceptuels insoupçonnés entre elles, exerçaient un attrait bien visible sur l'ensemble des étudiants qui fréquentaient en grande nombre ses cours. Max Bense a conservé vraisemblablement tout le long de sa vie – que ce soit à Iéna, Stuttgart et Ulm ou encore comme rédacteur de la revue *augenblick* et directeur de la série *rot* – cette fougue, cette pugnacité, ce dévouement inconditionnel envers ses étudiants et son lectorat. Les qualités énumérées ci-dessus faisaient le bonheur de ses étudiants mais elles étaient abominées par ses opposants et détracteurs. En outre, il a toujours manifesté une certaine forme d'insubordination face aux frontières conceptuelles entre les disciplines universitaires traditionnelles. Manifestement, pour cette raison bien précise il fut perçu comme un personnage indésirable et perturbateur qui détonnait dans le système universitaire traditionnel.

Vraisemblablement, pour Max Bense la réorganisation/réouverture de l'Université d'Iéna, en 1945, coïncidait avec l'introduction de nouvelles méthodes pédagogiques qui reflétaient sa nature foncièrement dynamique, humaniste (héritée de l'idéal de l'*Aufklärer*) et proactive. À l'Université de Stuttgart, il développa également ses talents d'organisation dans la mise sur pied d'un important cercle dont l'objectif était la propagation de l'art concret pratiqué dans une foule de pays.

Cependant, comme Bense aimait toujours naviguer entre deux disciplines, voire même plusieurs disciplines en même temps, en évoluant avec aisance et souvent à la jonction des sciences pures et des sciences humaines – il était en quelque sorte un avant-gardiste qui avait pressenti les avantages théoriques de l'interdisciplinarité et les vertus de la prolifération théorique que prônèrent après lui Paul Feyerabend (1969) ou Helmut Spinner (1974), entre autres – il en découla que le caractère hétéroclite de ses cours dans lesquels il faisait régulièrement fi des structures étanches entre les disciplines académiques déplaisait à un bon nombre de ses collègues moins prédisposés à faire des voltiges intellectuelles inter-théoriques. Par conséquent, nous pouvons facilement conjecturer (et sans grande surprise) que le « style Bense » déplut à la direction (notamment aux fonctionnaires prosoviétiques du *SMATH*) de même qu'à ses confrères universitaires qui jugeaient d'un mauvais œil ses pratiques éducatives alternatives.

Benses rhetorisches Talent trug viel zur Attraktion seiner Vorlesungen bei. Nicht unerwähnt bleiben sollen die ebenso lauten Kritikpunkte von Fachkundigen an Benses Popularität und insbesondere daran, daß die Vorlesungen oft einer argumentativen Stringenz entbehrten. (Boatin 2014, 131)

L'éloquence de Bense a grandement contribué à l'attrait exercé par ses cours. Il convient également de mentionner les fortes récriminations des experts contre la popularité de Bense et plus particulièrement en raison du fait que ses cours étaient dépourvus de rigueur formelle.

Dans la citation reproduite ci-dessus, par « *argumentativen Stringenz* » [rigueur formelle] les critiques visaient visiblement les fréquents et imprévisibles passages inter-théoriques, interdisciplinaires, de Max Bense qui passait avec une aisance peu commune d'une discipline à l'autre au grand plaisir de son auditoire. Cependant, les soi-disant « experts »¹⁸⁰ voyaient d'un mauvais œil ce nomadisme conceptuel (dans lequel Bense se plaisait à établir des ponts entre les mathématiques, la logique, la littérature et, bien entendu la philosophie) comme une féroce attaque en règle envers le respect d'un certain cloisonnement étanche interdisant toute forme de communication, de passage, de transition (*crossover*), entre les domaines du savoir. Notons ici, sur un aspect purement stylistique et programmatique, qu'Haroldo de Campos se rapproche de Max Bense (et des autres membres de l'École de Stuttgart) dans la mesure où les poètes concrétistes de São Paulo cultivèrent à leur tour cette dimension pluridisciplinaire, transdisciplinaire, interdisciplinaire, voire même baroque dans leurs exposés théoriques.

La posture épistémologique caractéristique de Max Bense se ramène aisément à un précepte méthodologique qui était présent chez lui depuis le tout début de ses études dans les années 1930. Sa thèse de doctorat était déjà modulée en fonction de rendre de manière manifeste son analyse théorique consonante avec les intenses bouleversements épistémologiques induits par les théories scientifiques de l'époque. La chercheuse

¹⁸⁰ Nous mettons entre parenthèse le terme « expert » afin de souligner que dans le domaine de l'épistémologie sociale cette épithète véhicule souvent une connotation négative ou du moins prêtant le flanc à de nombreuses critiques, notamment le problème de la confiance envers les spécialistes (c'est-à-dire « the problem of testimony ») : quels spécialistes faut-il croire et sur quels fondements épistémologiques reposent notre croyance envers eux. Voir, entre autres, (Goldman, 2001) ; (Feyerabend, 1978).

indépendante allemande Elisabeth Emter observa avec justesse que Max Bense « n'acceptait pas les frontières étanches entre les différents domaines du savoir » [*Starre Grenzen innerhalb der verschiedenen Wissensgebiete akzeptierte er nicht*] (Emter, 1995, 273)

Parmi les témoignages d'anciens étudiants de Bense, celui de l'artiste carioca, mais naturalisé allemand, Almir Mavignier (1925–), est particulièrement éloquent. Nous ne pouvons passer sous silence le fait que ce dernier souligna que les thèmes abordés par le professeur et philosophe stuttgartois – et professeur invité à la HfG d'Ulm – étaient si denses au niveau conceptuel que nombreux sont les auditeurs – tant parmi les étudiants que ses collègues de Bense à Ulm – qui restaient pantois lorsqu'ils l'entendaient professer ses cours. À ce propos, Mavignier a écrit :

*an dem wöchentlichen seminar habe ich von 1953 bis 1958 teilgenommen.
bense war zunächst die person, deren sprache unverständlich blieb.
seine worte „flogen“, die kollegen waren begeistert aber hilflos, seine
theorien zu deuten, sie waren nicht zu übersetzen.
um 1954 begann ich zu verstehen (Mavignier, 1998, 9).*

*de 1953 à 1958, j'ai participé à son séminaire hebdomadaire.
bense a d'abord été la personne dont la langue était incompréhensible.
ses mots « volaient », les collègues étaient enchantés mais impuissants, à expliquer
ses théories, elles étaient intraduisibles.
j'ai commencé à comprendre autour de 1954.¹⁸¹*

Pour compléter les informations sur l'activité professorale de Bense à Iéna, nous reproduisons ci-dessous la liste des cours professés par ce dernier entre le semestre d'hiver 1946 et les cours qu'il avait projeté d'enseigner à la session d'hiver 1948/1949. Tel que nous l'avons mentionné précédemment, Bense dût interrompre ses cours à Iéna – et prendre subtilement la fuite – car il était devenu un personnage indésirable aux yeux des administrateurs sous la férule du SMATH.

¹⁸¹ Comme c'est le cas pour toutes nos traductions d'auteurs/artistes concrétistes, nous respectons la typographie d'origine qui se caractérise souvent par l'absence de lettres majuscules. Nous reproduisons en annexe la traduction de la totalité du texte de Mavignier.

LISTE DES COURS PROFESSÉS PAR MAX BENSE À IÉNA		
	SEMESTRE D'HIVER	SEMESTRE D'ÉTÉ
1946-47	<p><i>Philosophische und wissenschaftliche Propädeutik und Grundlagenforschung</i></p> <p><i>Übung: Bernard Bolzano: Was ist Philosophie?</i></p>	<p><i>Geschichte des Rationalismus, einschließlich der geschichtlichen Hauptgestalten der Logik, Mathematik und Mechanik.</i></p> <p><i>Sören Kierkegaard: Wirkungen und Kritik</i></p> <p><i>Übungen zur Geschichte des Rationalismus</i></p>
1947-48	<p><i>Einführung in die Mathematische Logik</i></p> <p><i>Geschichte des Rationalismus im 19. Jahrhundert</i></p> <p><i>Seminar Max Schelers: Erkenntnistheorie und Naturphilosophie</i></p>	<p><i>Geschichte der Philosophie von der Renaissance bis Kant</i></p> <p><i>Modalitätenlogik und Ontologie</i></p> <p><i>Seminar zur Großen Logik Hegels</i></p> <p><i>Seminar über Theorie der Kausalität</i></p>
1948-49	<p><i>Wissenschaftstheorie, Semantik, Semiotik</i></p> <p><i>Boolsche Algebra, Grundlagen der Klassenlogik und verwandte Systeme</i></p> <p><i>Französische Philosophie der Gegenwart</i></p> <p><i>Blaise Pascal: Pensées</i></p> <p><i>Leibniz Monadologie</i></p>	

Tableau 4
Cours professés par Max Bense à Iéna.

Une analyse rapide portant sur les cours professés par Bense lors de son bref séjour à Iéna, nous permet déjà de dégager d'importants éléments d'information sur l'orientation conceptuelle qu'il désirait privilégier. On observe immédiatement que la grande majorité des cours – tant ceux effectivement donnés comme ceux qu'il projetait d'enseigner au cours du

semestre d'hiver 1948-49 – tournaient autour de la logique et de l'histoire des mathématiques (Kreiser 2007, 1627). En effet, sur un total de dix-sept cours (dont douze furent effectivement donnés entre 1946 et 1948 et cinq qu'il prévoyait enseigner avant sa fuite d'Iéna au cours de l'été 1948), on dénombre neuf cours qui portaient *stricto sensu* sur la philosophie des mathématiques ou de la logique, soit, dans l'ordre chronologique de présentation : *Philosophische und Wissenschaftliche Propädeutik und Grundlagenforschung* [Propédeutique et recherche fondamentale en philosophie et en science] ; *Übung : Bernhard Bolzano : Was ist Philosophie?*[Exercice : Bernhard Bolzano : Qu'est-ce que la philosophie?] ; *Geschichte des Rationalismus, einschließlich der geschichtlichen Hauptgestalten der Logik, Mathematik und Mechanik*. [Histoire du rationalisme, y compris les notions essentielles historiques de la logique, des mathématiques et de la mécanique] ; *Einführung in die Mathematische Logik* [Introduction à la logique mathématique] ; *Modalitätenlogik und Ontologie* [Logique modale et ontologie] ; *Seminar zur Großen Logik Hegels* [Séminaire sur la Grande Logique de Hegel¹⁸²] ; *Seminar über Theorie der Kausalität* [Séminaire sur la théorie de la causalité] ; *Wissenschaftstheorie, Semantik, Semiotik* [Théorie de la science, Sémantique et Sémiotique] ; *Boolsche Algebra, Grundlagen der Klassenlogik und verwandte System* [Algèbre booléenne, logique des classes et des systèmes apparentés].¹⁸³

Les thématiques abordées dans les autres cours relevaient

1) **de l'histoire de la philosophie** : *Übungen zur Geschichte des Rationalismus* [Exercices sur l'histoire du rationalisme] ; *Geschichte des Rationalismus im 19. Jahrhundert* [Histoire du rationalisme au XIX^e siècle] ; *Geschichte der Philosophie von der Renaissance bis Kant* [Histoire de la philosophie de la Renaissance à Kant].

Ajoutons que Bense avait également planifié, pour le semestre d'hiver 1948-1949, de faire un survol de la philosophie française contemporaine : *Französische Philosophie der*

¹⁸² La Grande logique (*Großen Logik*) – c.-à.-d. la philosophie de la logique – constitue la première partie de l'*Encyclopédie des sciences philosophiques* (1812-1816) de Hegel. Cette discipline se distingue de la philosophie de la nature et de la philosophie de l'esprit.

¹⁸³ La notion de « système apparenté » fait référence au système canonique des *Principia Mathematica* de Russell et Whitehead lorsque Kurt Gödel aborda le problème logique de l'indécidabilité des propositions. Voir (Gödel, 1930).

Gegenwart [Philosophie française contemporaine]. Malheureusement, nous sommes dans l'incapacité de savoir quels philosophes français Bense désirait introduire à ses étudiants allemands. Cependant, considérant son penchant pour l'existentialisme, il est probable qu'il avait en tête des figures comme Jean-Paul Sartre ou encore Maurice Merleau-Ponty dont la philosophie de la perception [dans la *Phénoménologie de la perception*, 1945] aurait vraisemblablement pu exercer un certain attrait sur lui. Et pourquoi pas l'épistémologie de Gaston Bachelard ? Cependant, un examen de la production bibliographique de Max Bense nous révèle qu'il n'a jamais mentionné le nom de Bachelard dans ses écrits académiques ou ses articles de journaux. À défaut de sources précises ou d'indices irréfutables les noms des philosophes français contemporains qu'il désirait enseigner demeurent vaine spéculation.

2) cours sur ses philosophes fétiches :

Bense avait également prévu, toujours pour le semestre 1948-49, donner des cours/séminaires sur des philosophes qu'il admirait ouvertement tels l'existentialiste danois Søren Kierkegaard¹⁸⁴ (*Søren Kierkegaard : Wirkungen und Kritik* [Søren Kierkegaard : Influences et critique], le philosophe et mathématicien Blaise Pascal [*Blaise Pascal : Pensées*] et, finalement, le polymathe Leibniz (*Leibniz : Monadologie*)¹⁸⁵.

3) Un Cours particulier :

Nous considérons isolément le cours intitulé *Seminar : Max Schelers Erkenntnistheorie und Naturphilosophie* [Séminaire : L'épistémologie et la philosophie de la nature de Max Scheler]. La riason est fort simple. Ce cours avait ceci de particulier qu'il se présentait, d'une

¹⁸⁴ À partir des années 1930, Max Bense a publié de nombreux textes sur Kierkegaard : (Bense, 1930 ; 1937a ; 1937b ; 1937c ; 1938b ; 1939a ; 1939c ; 1942a ; 1942b ; 1942c ; 1942d ; 1943 ; 1948c ; 1949a ; 1951 ; 1952 ; 1955 ; 1959a ; 1959b ; 1969.

¹⁸⁵ Comme le note Elisabeth Walther, le rationalisme classique a été une source d'inspiration constante pour Max Bense. Il n'est donc guère surprenant qu'il ait tenté de communiquer à ses élèves sa passion pour les rationalistes classiques de même que pour la grande figure de l'existentialisme (ou du protoexistentialisme) qu'était Kierkegaard. « Der klassische Rationalismus von Descartes, Pascal und Leibniz sowie die Existenzphilosophie Kierkegaards waren bekanntlich Ausgangspunkte seines eigenen Philosophierens. » [On sait que le rationalisme classique de Descartes, Pascal et Leibniz de même que l'existentialisme de Kierkegaard était à l'origine de la réflexion philosophique de Bense] (Walther, 2004b, 102).

part, comme un exposé sur un philosophe allemand – comptant également parmi les philosophes fétiches de Bense – que nous pourrions pratiquement qualifier de son contemporain (Max Scheler était décédé en 1928) et, d’autre part, comme le motif qui aurait incité Georg Klaus (1912-1914) – le premier doctorant¹⁸⁶ dirigé par Max Bense à Jena – a rédigé une thèse de doctorat en s’inspirant du concept d’isomorphie présent chez Max Scheler (Eckhardt 2002a, 54).

Communiste militant, Georg Klaus, qui était à peine deux ans plus jeune que Bense, avait entrepris dès 1932, à l’Université d’Erlangen, des études en mathématiques, en chimie et en physique (Eckhardt 2002a, 53). Cependant, en raison de son activisme politique, il fut arrêté en 1933 et, en 1934, il fut condamné à deux années de réclusion pour haute trahison ; peine qui se commua en une condamnation de détention à Dachau jusqu’au 20 avril 1939 (Eckhardt 2002a, 53). Bien que la guerre l’ait empêché de poursuivre ses études universitaires, il occupa à la fin des hostilités différentes fonctions pour le *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED).

Georg Klaus’ Doktorarbeit, die er als Student der Social-Pädagogischen Fakultät, an welcher Max Bense als Extraordinarius tätig war, anfertigte, trägt den Titel „Die Erkenntnistheoretische Isomorphierelation“. Die Anregung zu dieser Thematik geht auf Benses Seminar „Max Schelers Erkenntnistheorie und Naturphilosophie (Wintersemester 1947/48) zurück, in dem Klaus bereits über das Isomorphieproblem arbeitete. (Eckhardt 2002b, 144).

La thèse de doctorat de Georg Klaus, qu’il rédigeait alors qu’il était inscrit à la Faculté de Pédagogie-sociale à laquelle appartenait Max Bense, était intitulée ‘Die Erkenntnistheoretische Isomorphierelation’. Cette thématique lui avait été inspirée par le séminaire de Bense ‘Max Scheler Erkenntnistheorie und Naturphilosophie’ (Semestre d’hiver 1947/48) dans lequel Klaus travaillait déjà sur le problème de l’isomorphie.

¹⁸⁶ Le second et dernier des étudiants de Bense à obtenir un doctorat sous sa direction à l’Université d’Iéna, fut Klaus Schrickel. La thèse de Schrickel s’intitulait *Klassischer Rationalismus und klassischer Empirismus in ihrem Zusammenhang mit den französischen Enzyklopädisten : Materialien zu e. Vorgeschichte d. dialektik Materialismus* [Rationalisme classique et empirisme classique dans leur relation avec les Encyclopédistes français : Matériaux pour une protohistoire du matérialisme dialectique].

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, Georg Klaus, avait entendu parler des cours de Max Bense. Attiré par le caractère interdisciplinaire des cours de ce dernier, il s'empessa de s'inscrire à l'Université d'Iéna afin de rédiger une thèse de doctorat qui fut dirigée par Bense. Dans sa thèse, Klaus cherchait à démontrer que la théorie de l'isomorphie – ou *Abbildungstheorie* comme on se plaît également à l'appeler en allemand – existait déjà chez Marx, Engels et Lénine et, par conséquent, qu'elle était compatible avec l'ensemble du matérialisme dialectique.

Quoique dirigé par Walter Wolf, son collègue à Iéna, on attribue à Max Bense la création d'un *Institut pour le matérialisme dialectique* [*Instituts für dialektischen Materialismus*]. À première vue, bien que Bense ait été toute sa vie un philosophe qui se réclamait de la gauche, cette identification de Max Bense avec une version orthodoxe de la thèse du matérialisme dialectique peut sembler étonnante.

D'ailleurs comme le note avec justesse Michael Ploenus :

*In jedem Fall aber darf Bense als der eigentliche Ideengeber für die Gründung eines Instituts für dialektischen Materialismus gelten. Dieser Umstand bleibt kurios, da Bense schon zwei Jahre später in Ungnade fiel und der Universität den Rücken kehrte. Fortan galt er in Jena offiziell als reaktionärer Hochschullehrer. In seiner Personalakte heißt es: »Besonders war B.[ense] dadurch gefährlich, daß er durch äußerliche Anerkennung des Marxismus versuchte, einen großen Teil unserer eigenen Studenten irre zu machen«. Bense dagegen bezeichnete das Institut, das er **nolens volens** mit ins Leben gerufen hatte, aus der sicheren Distanz als »trojanisches Pferd«. Seinen Anteil daran verschwieg er. (Ploenus 2007, 69)*

*Dans tous les cas, Bense peut être considéré comme la véritable source d'inspiration pour la création d'un Institut du matérialisme dialectique. Ce fait est curieux car deux ans plus tard Bense tomba en disgrâce et tourna le dos à l'université. Dorénavant il fut officiellement perçu à Iéna comme un professeur réactionnaire. Dans son dossier personnel cela signifiait : « B. [ense] en particulier était dangereux car il a tenté par une reconnaissance extérieure au marxisme d'induire en erreur bon nombre de nos étudiants.» En revanche, Bense désigna l'Institut, qu'il avait **nolens volens** créé, comme un cheval de Troie qu'il fallait tenir à distance.*

Avec le départ précipité de Bense d'Iéna, vers la fin juillet 1948, les cours de logique furent principalement donnés par Hermann Johannsen, Paul F. Linke (1876-1955) et Georg

Klaus (Kreiser 2007, 1641) ; (Metzler, 2011). Toutefois, l'absence de Bense se fit grandement sentir car personne n'était habilité à donner un cours de logique moderne.

Da M. Bense 1948 zum Verlassen der sowjetischen Besatzungszone gezwungen worden war, gab es nicht nur keinen Vertreter der modernen Logik mehr in Jena, es gab überhaupt niemanden mehr an der Universität der Logik hätte lesen können. Die Glanzzeit der Logik an der Universität Jena war vorüber. (Kreiser 2007, 1628)

Lorsque Max Bense fut contraint de quitter la zone d'occupation soviétique en 1948, il n'y avait plus aucun représentant de la logique moderne à Iéna, il n'y avait donc plus personne à l'université qui était habilité à enseigner la logique. L'âge d'or de la logique à l'Université d'Iéna était révolu.

Si on examine les cours que Max Bense a professés à l'Université d'Iéna, le premier d'entre eux s'intitulait *Philosophische und Wissenschaftliche Propädeutik und Grundlagenforschung*. Bense était parfaitement habilité à donner un tel cours car, après l'obtention de son diplôme à Bonn, il rédigea quelques articles sur la logique qui furent bien accueillis par la critique. L'originalité de l'approche de Bense reposait sur son habilité à établir un dialogue inter théorique – une sorte d'interdisciplinarité avant la lettre – entre les sciences mathématiques et la philosophie (Bense 1939) ; (Menzler-Trott 2001, 125).

On sait qu'il étudia et collabora avec d'éminents logiciens et mathématiciens lors de sa formation universitaire, nous pensons en particulier à Heinrich Scholz (1884-1956) et surtout Oskar Becker (1898-1964) qui fut son directeur de thèse. L'influence de Becker se fit particulièrement sentir dans sa théorie de l'esthétique de l'information où il s'inspira notamment de *Das Formal System der ontologischen Modalitäten* pour introduire une nouvelle catégorie ontologique, soit celle de *Mitrealität*.

Comme Max Bense avait étudié à l'université de Bonn un certain nombre de sciences exactes, c'est dans le cadre d'un de ses séminaires portant sur les sciences naturelles – notamment lors de la session d'hiver 1947/1948, qu'il présenta un exposé magistral sur

l'épistémologie de Max Scheler.¹⁸⁷ C'est ce qui incita Georg Klaus (1912-1974)¹⁸⁸ à compléter son doctorat d'État sous sa gouverne.

Au cours de l'été 1946, alors qu'elle venait tout juste de rejoindre l'Université d'Iéna, Elisabeth Walther eut vent que Max Bense allait enseigner à la session d'hiver 1946/1947 un cours sur la logique mathématique. Elle s'empressa de s'y inscrire non seulement en raison du fait que Bense serait le professeur – elle gardait un tendre souvenir du *Rektor* qui quelques semaines auparavant avait dénoué la crise des bons alimentaires – mais également parce qu'elle s'intéressait à la thématique qui allait être abordée dans ce cours.

Elisabeth Walther commença tout d'abord à se faire remarquer par Max Bense lors d'un séminaire dans lequel il avait brandi en classe une petite brochure, puis il avait demandé aux étudiants présents lesquels parmi eux connaissaient l'espagnol. Comme la question de Bense demeura sans réponse, Elisabeth qui était inscrite au cours de culture et langue romanes – et qui possédait des notions d'espagnol – leva timidement sa main afin de signifier qu'elle possédait les connaissances requises exigées par le Professeur Bense. Elle dit « Ich will's mal versuchen » (Je veux bien m'essayer). Ce qui est d'intéressant de noter dans cette anecdote en apparence toute banale, c'est que la petite brochure en question n'était même pas rédigée en espagnol mais plutôt en catalan ! En outre, comme Elisabeth Walther ne disposait pas d'un dictionnaire catalan/allemand, elle se rabattit sur une copie d'un dictionnaire latin/français/catalan comme ouvrage de référence.

Peu de temps après ce premier échange direct¹⁸⁹ entre Bense et Walther, Bense lui demanda à brûle-pourpoint, alors qu'elle était toujours engagée dans le processus de traduction de la brochure, dans quel programme universitaire était-elle inscrite. Lorsqu'il entendit Walther lui répondre que c'était le programme d'étude de la langue et de la culture romanes, il rétorqua aussitôt « Ab morgen Philosophie ! » (À partir de demain ce sera philosophie) tant il avait été impressionné par la qualité et la justesse de la traduction de Walther qui était en cours.

¹⁸⁷ Le titre exact du séminaire était *Max Schelers Erkenntnistheorie und Naturphilosophie*.

¹⁸⁸ Georg Klaus, à l'instar de Max Bense, a été un des pionniers de la cybernétique en Allemagne. Il fut le premier de ses étudiants à obtenir un doctorat. La thèse de Klaus s'intitulait *Die Erkenntnisstheoretische Isomorphierelation*. [Théorie épistémologique de la relation d'isomorphie]

¹⁸⁹ Nous faisons évidemment abstraction de l'événement entre Bense curateur et Walther membre d'un groupe revendiquant la livraison de bons d'alimentation car il n'y eut pas un échange direct, de personne à personne, entre Bense et Walther.

Er hat das gesagt, weil ich in der Lage war, das Katalanische zu übersetzen, und als er den Text gelesen hat, auf Deutsch, sagte er: „Das scheint richtig zu sein, das haben Sie gut gemacht. Ab morgen Philosophie“. Schon als Schulmädchen wollte ich Mathematik und Philosophie studieren, obwohl ich nicht wusste, was Philosophie ist... (Walther 2004a, 12)

Bense avait dit cela alors que j'étais en train de traduire la brochure en catalan et en parcourant ma version allemande, il ajouta : « Cela semble très bien, vous avez bien réussi. À partir de demain ce sera la philosophie. » Déjà à l'époque où j'étais une jeune écolière, je voulais étudier les mathématiques et la philosophie, même si je ne savais pas ce qu'était la philosophie...

Nous ne connaissons pas la nature exacte du texte catalan que Walther traduisit mais cette anecdote démontre que le début de la collaboration entre Bense et Walther a été induit par le biais d'une traduction. La traduction a occupé un rôle prépondérant dans la formation intellectuelle et, plus tard professionnelle, d'Elisabeth Walther et, par ricochet, cela a également contribué à l'évolution de la pensée de Max Bense. Les travaux qu'elle traduisait pour lui – notamment au cours des années 1950 – permettaient à Bense de développer ses propres théories et d'étendre sa compréhension d'un problème ou d'un thème particulier par l'entremise de traductions qu'il avait demandées à son assistante Elisabeth.

Max Bense fut un auteur particulièrement prolifique. On dénombre au-delà d'un millier de titres allant de la simple note à de volumineux traités en passant par toute une gamme de formats intermédiaires tels des recensions, des préfaces, des articles de journaux et de revues, des entrées dans des encyclopédies, etc.

Elisabeth Walther se souvient de la manie qui poussait Max Bense à écrire tout le temps et partout. Certes, il ne souffrait pas de graphorrhée mais son esprit sans cesse en activité consignait tout sur papier, Elle dit :

Ich kann nur sagen, er schrieb hier, er schrieb während des Essens, er schrieb im Flugzeug, er schrieb im Zug. Er notierte während der Autofahrten nach Frankreich. Er hatte immer diese kleinen Blöckchen und notierte seine Ideen, kam nach Hause und tippte das auf der Schreibmaschine. Wie er das geschafft hat, ist mir selber oft rätselhaft gewesen. Wir waren unterwegs, und er hatte schon wieder einen Aufsatz konzipiert oder ein Buch oder eine Zeitschrift. Es war wirklich ein Feuerwerk (Walther, 2004c, 69).

Tout ce que je peux dire c'est qu'il écrivait partout, il écrivait pendant les repas, dans l'avion, sur le train. Lors des déplacements en voiture vers la France¹⁹⁰, il prenait toujours des notes. Il possédait un petit bloc-notes dans lequel il consignait ses idées, puis de retour à la maison, il les tapait à la machine. Comment il parvenait à faire cela a toujours été un mystère pour moi. Nous étions sur la route et il avait déjà pondu un essai ou un article, voire même un livre. Il était un véritable feu d'artifice.

Max Bense, philosophe de la technique et de la modernité, avait parfois des comportements dignes du plus obstiné des luddites ou des technophobes. Lui qui affectionnait tant les déplacements en voiture et le mouvement que cela communiquait à ses idées incarnait à la perfection la figure d'une personne ne souffrant pas de cinétose. Ce qui est paradoxal, c'est que Max Bense, le héraut de la technologie, n'avait même pas de permis de conduire. Pire encore, il ne savait même pas comment conduire une automobile.¹⁹¹ Il ignorait entièrement tout de la mécanique et Elisabeth Walther révéla qu'il ne savait même pas où étaient les freins d'une voiture. Elisabeth Walther ajouta, avec une certaine ironie, que son époux était un théoricien pur de la technique dépourvu de toute connaissance pratique dans le domaine.

Dans la citation reproduite ci-dessus, Elisabeth Walther mentionne la machine à écrire de Max Bense. Elle qualifia et précisa le rapport qu'il avait avec sa machine à écrire. Elle mentionne dans son journal que Max Bense posséda de nombreuses années un modèle des années 1950 : une Olivetti Lettera 22.

Max Bense rédigea un court texte dans lequel il mentionna son Olivetti 22 dans une description impressionniste de Rome et Gênes. Ce petit texte fut publié dans la revue *Augenblick* sous le nom suivant : *Rom-Genua* [Rome et Gênes].

Jeder Schritt über die Piazza del Popolo, jedes Lächeln auf der Via Barberini ist schon eine Flucht aus Rom... ein Gang über Genuas Via Venti Settembre, unter den Kolonnaden der kleinen Läden, Schuhe, Süßigkeiten, Dessus, Schuhe, Süßigkeiten, Dessus und dann auf einmal die Fenster, Olivettis, Turins Posaune, die „Lettera 22“,

¹⁹⁰ Max Bense possédait une maison en France, en Provence. Cette dernière était située plus précisément entre les villes de Carpentras et de Beaume-de-Venise, à environ neuf heures de route de Stuttgart (à un peu moins de 1,000km). Voir (Hang, 1984) ; (Walther-Dulk, 2000, 96).

¹⁹¹ Le philosophe allemand Siegfried Maser (1938-), un ancien étudiant puis assistant de Max Bense à Stuttgart, confia lors d'un entretien qu'il conduisit Bense de nombreuses fois à Ulm dans sa Citroën 2CV [Ente, en allemand] (Spitz, 2012, 70).

leuchtend mit der roten Taste rechts, dem Blickfang, dem Handfang, Verlockung für Gedanken, Modell aller Plakate von Toulouse bis Savignac, reinste Präsentation der Maschinenwelt, kleine Type, schlanke Zeile, Reizstelle für Information und Kommunikation... (Bense, 1956c, 27-28)

Chaque enjambée sur la Piazza del Popolo, chaque sourire sur la Via Barberini est déjà une fuite hors de Rome...une promenade sur la Via Venti Settembre à Gênes, sous les péristyles des petites boutiques, souliers, confiseries, lingerie féminine, souliers, confiseries, lingerie féminine et ensuite à l'unique vitrine d'Olivetti, trompette de Turin, la « Lettera 22 », étincelante avec la touche rouge à droite, l'accroche visuelle, la poignée, fascination pour la pensée, le modèle sur toutes les affiches de Toulouse jusqu'à Savignac, la présentation la plus pure du monde des machines, petits caractères, lignes étroites, centre de stimulation de l'information et de la communication...



Figure 20
Machine à écrire portative Olivetti Lettera 22.

Max Bense a dactylographié sur ce type de machine à écrire tous ses manuscrits des années 50, 60 et 70, en utilisant uniquement deux doigts. Elisabeth Walther confia même que Max Bense amenait toujours avec lui son Olivetti partout où il se déplaçait. Sa fidèle machine à écrire l'accompagna lors de ses quatre déplacements au Brésil. Lorsque sa machine à écrire rendit l'âme, il la remplaça par une Olympia. Elisabeth a confié que cette machine à écrire est maintenant remise dans le grenier de la maison où ils habitaient ensemble

Nous avons mentionné que la traduction a joué un rôle important chez Max Bense et Elisabeth Walther. Bense avait le sentiment que par l'entremise de la traduction il était en contact avec le reste du monde et sa dévouée assistante combla à perfection ce désir de connaissance. À ce jour, on dénombre environ soixante-dix traductions réalisées par Elisabeth Walther depuis 1948. Ces traductions furent publiées dans des monographies (souvent dans la collection *rot* qu'elle dirigea avec Max Bense dès 1960), des journaux et des revues (notamment *augenblick* entre 1955 et 1961). La grande majorité de ces traductions ont été réalisées à partir du français vers l'allemand, bien que dans une moindre mesure on retrouve également des traductions faites à partir de l'anglais, de l'italien et du portugais. Règle générale, l'évolution dans le temps du type de traductions réalisées, tel un témoin fidèle, nous renseigne également sur la progression de la pensée de Max Bense en faisant ressortir les thématiques qui préoccupaient le philosophe allemand et son assistante de recherche à des moments précis de leur développement intellectuel. Ainsi, par exemple, les textes qui ont été traduits à partir du portugais – six au total – s'échelonnent entre 1962 (la traduction d'un texte de João Cabral de Melo Neto) jusqu'en 1967. Cette période coïncide avec la consolidation des échanges avec des représentants de la culture d'avant-garde du Brésil (notamment Haroldo de Campos et l'artiste brésilienne Mira Schendel (1919-1988)).

Ci-dessous, nous avons dressé un tableau regroupant toutes les traductions réalisées par Elisabeth Walther depuis le début de sa carrière académique. Nous avons dénombré un total de soixante-et-onze traductions qui furent publiées entre 1948 et 1999. C'est en 1955 qu'elle publia le plus grand nombre de traductions, soit 10 (ce qui équivaut à 14% de sa production totale).

L'examen du tableau de ses traductions nous révèle que les années les plus productives furent celles des années 1950. L'année la plus productive après celle de 1955 fut 1951 avec 9 traductions (12,7% de la production totale) suivie en ordre décroissant : 1952 avec 7 traductions (9.9%) ; 1957 avec 6 traductions (8.45%), 1956 avec 5 traductions (7%) et, finalement, trois traductions pour 1954 (4.2%). Si on ajoute à cela le nombre de traductions pour l'année 1953, soit 2 traductions (2.8%), puis celle de 1950 avec une seule traduction (1.4%) et qu'on tient compte qu'elle ne fit pas paraître de traductions en 1958, alors cela veut dire que la décennie des années 1950 compte pour 60.6% de sa production totale en ce qui concerne ses traductions publiées.

Différents éléments contribuent à expliquer l'importance que joua la traduction dans cette décennie. Mentionnons tout d'abord que c'est en 1955 que Max Bense et Elisabeth Walther lancèrent la revue *augenblick*. Comme ils étaient les maîtres d'œuvre de cette nouvelle revue littéraire, ils eurent la possibilité de faire paraître des textes, souvent étrangers, qui selon eux méritaient d'être connus. À cette époque, Max Bense et Elisabeth Walther étaient particulièrement intéressés par les œuvres des poètes français tels Francis Ponge, Henri Michaux et Jean Genet, Raymond Queneau, entre autres. Par conséquent, ils utilisèrent la revue qu'ils venaient de mettre sur pied comme véhicule pour faire connaître en Allemagne des auteurs inconnus ou du moins peu connus. Outre les auteurs français mentionnés ci-dessus, la revue promut Gertrude Stein (1874-1946) et, par exemple, l'auteur paraguayen Augusto Roa Bastos (1917-2005)¹⁹².

En 2006, dans une entrevue accordée à *Literaturblatt für Bade-Wurtemberg*, Elisabeth Walther se rappelle de l'intense activité de traduction qu'elle fut appelée à jouer dans la revue. Dès les débuts, l'objectif de la revue fut très clair. Bense et Walther se donnèrent comme mission de participer à la création d'une revue qui se démarquait des autres types de revues existantes à l'époque en Allemagne. Ils se réclamèrent de la gauche et ils cherchèrent à publier de nouveaux auteurs, nous pensons ici à Arno Schmidt (10 contributions), Georg Widmaier (4 contributions), Ludwig Harig (15 contributions)¹⁹³, Helmut Heißenbüttel (12 contributions)¹⁹⁴, Martin Walser (2 contributions), entre autres. La ligne politique et éditoriale était claire : aller à l'encontre d'un certain américanisme, promotion de la littérature française, agnosticisme, opposition à la politique du CDU (Union chrétienne-démocrate d'Allemagne),¹⁹⁵ et plus tardivement, comme le nota Elisabeth Walter, en faveur de la poésie concrète brésilienne.

L'assistante et collaboratrice de Max Bense rapporta qu'elle traduisit beaucoup de textes dans les premiers numéros d'*augenblick* :

¹⁹² On retrouve deux traductions de textes d'Augusto Roa Bastos dans *augenblick*. Il y eut tout d'abord « Piruli » dans l'édition de décembre/janvier 1958-59 puis dans celle de juillet-décembre 1961 « Carpinchojäger » [*Carpincheiros*]. C'est Walter Braun qui traduisit les deux textes.

¹⁹³ Harig contribua également à la revue en présentant des traductions du français vers l'allemand de textes de Jean-Paul Sartre, Jean-Joseph Rabéarivelo, David Diop, du Guadeloupéen Willy Alante Lima et Raymond Queneau (3 fois),

¹⁹⁴ Dont la traduction d'un poème du poète belge (flamand) Paul van Ostajien (1896-1928) du néerlandais vers l'allemand.

¹⁹⁵ C'était le parti politique de Konrad Adenauer. Il s'agissait d'un parti conservateur.

In den ersten Jahren habe ich vor allem übersetzt, angefangen mit Francis Ponge, Henri Michaux, Jean Genet. Geschrieben habe ich einige Sachen über die Franzosen, auch über Jean-Paul Sartre und Gertrude Stein, alles Mögliche. (Ferchel, 2006, 5).

J'ai principalement traduit toutes sortes de choses, en commençant par Francis Ponge, Henri Michaux et Jean Genet, dans les premières années de la revue J'ai écrit quelques petits trucs sur les Français, de même que sur Jean-Paul Sartre et Gertrude Stein.

De manière plus précise, elle traduisit dans la revue *augenblick* 6 textes de Francis Ponge, 4 de Jean Genet et 2 d'Henri Michaux. Les autres auteurs français qui furent traduits par Walther étaient Emil Cioran, Raymond Queneau, Jean Tortel, À cela il faut ajouter deux auteurs que l'on pourrait ranger parmi les « classiques » français, soit Racine et Denis Diderot.

Parmi les facteurs qui expliquent l'intensité de l'activité traductologique, notamment en 1951 et 1952, il faut mentionner le fait qu'Elisabeth Walther venait de compléter sa thèse de doctorat (THS, en 1950) sur la logique de Port-Royal, thèse dans laquelle elle avait traduit beaucoup d'auteurs français, et qu'elle publia de nombreux textes portant sur des sujets afférents au cours des années 51 et 52. Max Bense lui commanda également beaucoup de traductions de textes de Diderot en particulier.

Lorsqu'on retourne au tableau ci-dessous (à la page 210), on observe également que la très grande majorité des textes ont été traduits du français vers l'allemand, soit 57 textes, ce qui compte pour 80% de la production totale. La langue qui vient en second lieu est le portugais avec 6 (8,45%), suivi de l'anglais (7%) avec 5 textes et, finalement, 4 textes de l'italien vers l'allemand.

Parmi les traductions du français¹⁹⁶ vers l'allemand, on constate différentes catégories. Un certain nombre d'entre elles ont été réalisées avec Max Bense ou bien commandées par ce dernier. Parmi les traductions réalisées par Elisabeth Walther, principalement au tout début de sa carrière académique à titre d'assistante de Max Bense, on retrouve en grande partie des textes de philosophes français qui appartiennent soit à la tradition du rationalisme classique

¹⁹⁶ Nous en avons dénombré cinquante-neuf.

(Arnaud 1951) ; (Pascal 1949)¹⁹⁷ ou bien qui se rapportent à des philosophes du siècle des lumières, tels Denis Diderot (Diderot 1951a ; 1951b ; 1951c ; 1951d). Parmi les traductions d'Elisabeth Walther qui sont de cet ordre, les passages provenant des textes des logiciens de l'École de Port-Royal qu'elle a traduits dans sa thèse de doctorat renvoient également à des thèmes qui intéressaient Max Bense à cette époque comme, par exemple, une série de textes sur Pascal (Bense 1948a ; 1953b) et Diderot (1948b¹⁹⁸), entre autres

La description plus détaillée de la répartition des traductions est la suivante. L'auteur pour qui il existe le plus grand nombre de traductions est de loin Francis Ponge avec 16 traductions (22.5%). Il est suivi par Henri Michaux avec 7 traductions et de Jean Genet avec 5 traductions. Denis Diderot occupe une place relativement importante avec 5 traductions également.

La présence de Ponge dans ce palmarès n'est pas fortuite. On sait qu'Elisabeth Walther a consacré une étude fouillée à Francis Ponge, en 1965. Dès la première ligne de *Francis Ponge. Eine Ästhetische Analyse* (Walther, 1965), elle déclare ouvertement que « son étude des œuvres de Ponge a débuté par son rôle de traductrice de cet auteur » [*Mein Studium des Werkes von Francis Ponge begann mit meiner Übersetzungstätigkeit für diesen Autor*] (Walther, 1965, 11)

En outre, ce qui est intéressant dans cette monographie consacrée à Ponge c'est qu'elle applique l'approche de l'esthétique de l'information (qu'elle dénomme dans le livre une esthétique appliquée (*angewandte Ästhetik*) de son mentor et collègue Max Bense à l'analyse des textes du poète français.

Angewandte Ästhetik bedeutet Ästhetik, die ihre abstrakten Thesen an einem konkreten Beispiel demonstriert und sich dabei vom Idealtyp einer »perfekten Theorie « (Kailo), die sich durch einen sogenannten » Realgehalt « auszeichnet, leiten läßt. (Walther, 1965, 13)

Esthétique appliquée signifie une esthétique qui établit la vérité de ses thèses abstraites en l'appliquant sur un exemple concret et cette esthétique est guidée par l'idéaltype

¹⁹⁷ Il s'agit d'une des toutes premières commandes de traduction passées à Elisabeth Walther par Max Bense. Voir (Boge, 2009, 132).

¹⁹⁸ Ce texte sur Diderot n'a pas été traduit par Elisabeth Walther mais par Bense lui-même en compagnie d'Ilse Lange.

d'une « théorie parfaite » (*Kailo*) sic¹⁹⁹ qui se caractérise par un soi-disant « contenu réel ».

Haroldo de Campos accueillit favorablement les travaux d'Elisabeth Walther portant sur Francis Ponge. Il faut se rappeler qu'Haroldo de Campos avait publié en 1962, un essai sur la poésie de Francis Ponge et qu'il échangea des idées sur la poésie de ce dernier avec Elisabeth Walther lors de ses voyages au Brésil. L'essai en question s'intitulait « Francis Ponge. A Aranha e sua Tela » [Francis Ponge. L'Araignée et sa toile].

Dans ce texte, Haroldo de Campos commença par rappeler qu'Elisabeth Walther avait été une des premières (et cela non pas exclusivement en Allemagne) à qualifier certains poèmes de Ponge de textes visuels. Un texte visuel désigne « un texte qui se définit de manière bidimensionnelle et dont le flux de signes et d'information doit être perçu comme un événement qui survient sur un plan plutôt que sur une ligne et qui, par conséquent, ont besoin d'être vus, d'être observés s'ils désirent être perçus et compris. » (Haroldo de Campos, 1962, 42).

Dans une entrevue accordée par Elisabeth Walther à Haroldo de Campos, alors que ce dernier était venu, en 1964, à Stuttgart pour y donner des cours sur la littérature et la culture brésilienne, la sémioticienne allemande dit à Haroldo de Campos qu'elle avait commencé à traduire des pièces de poésie de Francis Ponge à partir de 1952. Elle se rendit rapidement compte que les textes de Ponge représentaient un défi traductologique non négligeable. Elle confia au Brésilien que le travail de Ponge « est un travail avec la langue comme *matériel*, afin de construire, à partir d'elle, de nouvelles réalités ou des textes » [*é um trabalho com a língua como material, para, a partir dela, construir realidades novas, ou textos.*] (Haroldo de Campos, 1964, 145).

Puis Haroldo de Campos lui demanda quels étaient les poètes et écrivains français qu'elle appréciait à cette époque (notamment le début des années 1960). Elle nomma, sans surprise d'ailleurs, les noms des auteurs dont elle avait déjà traduit des œuvres, soit Nathalie Sarraute, Jean Genet, Henri Michaux et Raymond Queneau. À ce groupe de poètes sélects, elle ajouta également celui de Pierre Garnier (1928-20014), un représentant de ladite poésie spatiale et dont son épouse Ilse (1927-était également une fière représentante. À notre connaissance, Elisabeth Walther n'a jamais traduit des pièces de Pierre Garnier.

3.3 Les différentes traductions d'Elisabeth Walther

Nous avons reproduit, à la page 210, un tableau regroupant l'ensemble des traductions (publiées) d'Elisabeth Walther-Bense entre 1948 et 2008. Afin de faciliter la compréhension des données (en tentant de leur donner un aspect visuel facilitant l'interprétation des données), nous avons choisi d'utiliser différentes couleurs pour chacune des langues des textes sources : bleu pâle pour le français, couleur chair pour l'anglais, vert pour l'italien et grenat pour le portugais.

Nous aimerions également porter à l'attention des lecteurs qu'Elisabeth Walther-Bense reçut le 14 mars 2001, au Palais Royal, à Paris, un prix venant souligner l'ensemble de ses traductions pour la promotion des relations franco-allemandes [*Übersetzungspreis zur Förderung der deutsch-französischen Beziehungen*]. Parmi les autres traducteurs dont on souligna l'excellence du travail, mentionnons Judith Yacar pour son projet de traduction de l'*opus magnum* de Bense (un projet qui vit finalement le jour en 2007) ainsi que Jadja Wolf pour sa traduction des *Lois de l'imitation* de Gabriel Tarde (1843-1904).

Notons, finalement, que les traductions d'Elisabeth Walther-Bense entre 2001 et 2008 sont des réimpressions de ses traductions réalisées pour la revue *augenblick*, au cours des années 1950. La réimpression de ces traductions se trouve dans une réédition – sous format de volumes – de l'ensemble des numéros d'*augenblick*.

	Auteur	Titre	Support	Langue
1948	Blaise Pascal	<i>Abhandlung über die Leidenschaft</i>	Livre	Français
1950	Henri Michaux	<i>Passages</i>	Livre	Français
1951	Denis Diderot	Extraits de l' <i>Encyclopédie</i>	Journal	Français
1951	Denis Diderot	Extraits de l' <i>Encyclopédie</i>	Revue	Français
1951	Arnaud	<i>La logique ou l'art de penser</i>	Revue	Français
1951	Denis Diderot	Extraits de l' <i>Encyclopédie</i>	Revue	Français
1951	Leopold Infeld	<i>On Einstein's New Theory</i>	Revue	Anglais
1951	Denis Diderot	Extraits de l' <i>Encyclopédie</i>	Revue	Français
1951	Halbwachs	Extrait : <i>De la mémoire collective</i>	Journal	Français
1951	Monnerot	Extrait : <i>Sociologie du communisme</i>	Journal	Français
1951	Julien Benda	<i>Définitions</i>	Partie livre	Français
1952	Monnerot	<i>Sociologie du communisme</i>	Livre	Français
1952	Galilée	Deux sonnets de Galilée	Revue	Italien
1952	Queneau	Poème extrait de <i>Les Ziaux</i> .	Revue	Français
1952	Halbwachs	Extrait : <i>De la mémoire collective</i>	Revue	Français
1952	Cioran	Extrait : <i>Syllogisme de l'amertume</i>	Revue	Français
1952	Galilée	Extrait : <i>Leçons sur l'Enfer de Dante</i>	Revue	Italien
1952	Galilée	Un poème de Galilée	Revue	Italien
1953	Francis Ponge	Extrait : <i>Le parti pris des choses</i>	Journal	Français
1953	Francis Ponge	Extrait : <i>Proèmes</i>	Journal	Français
1954	Francis Ponge	Extrait : <i>Proèmes</i>	Journal	Français
1954	Francis Ponge	Extraits : <i>Parti pris des choses</i>	Journal	Français
1954	Henri Michaux	Divers extraits	Journal	Français
1955	Emil Cioran	Extraits : <i>Syllogismes de l'amertume</i>	Revue	Français
1955	Francis Ponge	Extraits : <i>Parti pris des choses et Proèmes</i>	Supplément revue augenblick	Français
1955	Couffignal	<i>Les machines à penser</i>	Livre	Français
1955	Francis Ponge	Réflexions sur Giacometti	Revue	Français
1955	Francis Ponge	<i>Les plaisirs de la porte</i>	Revue	Français
1955	Galilée	Extraits : <i>Leçons sur l'enfer de Dante</i>	Revue	Français
1955	Henri Michaux	<i>Signes</i>	Journal	Français
1955	Henri Michaux	<i>Signes</i>	Revue	Français

1955	Jean Genet	<i>La mort</i>	Revue	Français
1955	Henri Michaux	<i>Paul Klee</i>	Revue	Français
1956	Francis Ponge	Extrait : <i>Pour un Malherbe</i>	Revue	Français
1956	Emil Cioran	Extrait : <i>Syllogismes de l'amertume</i>	Revue	Français
1956	Francis Ponge	Extrait : <i>le parti pris des choses.</i>	Journal	Français
1956	Henri Michaux	Extraits : <i>Passages</i>	Revue	Français
1956	Queneau	<i>Büchsen</i>	Revue	Français
1957	Francis Ponge	<i>Braque ou l'art moderne</i>	Revue	Français
1957	Jean Genet	<i>Fragments</i>	Revue	Français
1957	Francis Ponge	<i>Proclamation/ Petit four</i>	Revue	Français
1957	Denis Diderot	Extrait : <i>Encyclopédie</i>	Revue	Français
1957	Francis Ponge	<i>L'abricot</i>	Revue	Français
1957	Francis Ponge	Du catalogue exposition Pierre Charbonnier	Catalogue	Français
1959	Jean Genet	<i>L'excuse</i>	Revue	Français
1960	Jean Genet	Fragments	Revue	Français
1960	Jean Genet	<i>Fragments</i>	Livre(rot)	Français
1960	Jean Tortel	Deux poèmes	Revue	Français
1961	Racine	<i>Uzès</i>	Revue	Français
1962	Moles	<i>Manifeste de l'art permutational</i>	Livre (rot)	Français
1962	João Cabral	<i>Mit dem Körper geschrieben</i>	Revue	Portugais
1963	Queneau	Extraits : <i>Les Ziaux</i>	Livre	Français
1964	Francis Ponge	<i>Braque ou l'art moderne</i>	Revue	Français
1964	Haroldo de Campos	Postface	Livre Édition rot	Portugais
1965	C. S. Peirce	<i>Sur les Signes</i>	Livre rot	Anglais
1965	Lispector	Texte sur Brasilia	Partie livre	Portugais
1966	Haroldo de Campos	<i>Dois dedos de prosa sobre a prosa</i>	Livre rot	Portugais
1967	Haroldo de Campos	Texte sur Mira Schendel	Catalogue	Portugais
1967	Haroldo de Campos	Texte sur Mira Schendel	Livre rot	Portugais
1967	Francis Ponge	<i>Extrait: Pour un Malherbe</i>	Livre rot	Français

1968	Birkhoff	<i>Éléments mathématiques de l'art</i>	Livre rot	Français
1970	Sarraute	<i>Tropisme</i>	Partie Livre	Français
1973	Peirce	<i>Lectures on Pragmatism</i>	Livre	Anglais
1973	Peirce	<i>Qu'est-ce qu'un signe?</i>	Livre	Anglais
1974	Birkhoff	<i>Éléments mathématiques de l'art</i>	Revue	Français
1978	René Thom	<i>De l'icone au symbole</i>	Revue	Français
1979	Peirce	<i>Lowell Lectures</i>	Partie Livre	Anglais
1982	Jean Genet	<i>Fragment</i>	Livre rot	Français
1983	Armando Plebe	<i>Il materialismo oggi</i>	Livre	Italien
1988	Francis Ponge	<i>Praxis de la langue</i>	Livre	Français
1999	Henri Michaux	<i>Passages</i>	Livre	Français

Tableau 5 Les traductions d'Elisabeth Walther

3.4 Consécration de la carrière universitaire à Stuttgart

Vers le milieu de l'année 1948, les administrateurs de l'université d'Iéna devaient faire face aux pressions internes exercées par une partie du corps professoral qui voyaient d'un mauvais œil les pratiques éducatives de Bense (lequel, comme nous l'avons mentionné auparavant, pratiquait une forme d'interdisciplinarité avant la lettre). Les pressions les plus insistantes provenaient toutefois du Ministère Thuringeois de l'Éducation populaire (*Thüringischen Ministeriums für Volksbildung*) qui commençait à s'impatienter devant les réticences de Max Bense à se soumettre docilement au programme politique et pédagogique qu'on désirait lui imposer, notamment l'inclusion du matérialisme dialectique dans l'enseignement de ses cours de sciences et de philosophie.

Exaspéré, critiqué de toutes parts, menacé du retrait de certains cours qu'il devait professer à la session d'hiver 1948/49, sommé de soumettre le contenu intégral de ses cours et de ses écrits à un comité de révision idéologique, Bense finit par se sentir trop à l'étroit à Iéna. C'est alors qu'il prit la décision de fuir, en juin 1948, non seulement d'Iéna mais surtout de la zone d'occupation militaire soviétique (*Sowjetischen Besatzungszone (SBZ)*). Ce faisant, il mit également terme à l'angoissante incertitude quant à son avenir professionnel qui le rongait

depuis le mois d'avril 1948. Il quitta Iéna en catastrophe laissant derrière lui son mobilier, ses vêtements, ses souvenirs et une imposante collection de livres.

Pour exorciser l'amertume et le ressentiment qu'il éprouvait, il publia un virulent texte anonyme – lequel agissait vraisemblablement comme une sorte de catharsis – dans lequel il critiquait vertement l'administration universitaire d'Iéna et l'ingérence de l'appareil idéologique soviétique. Ironiquement, le premier texte publié par Elisabeth Walther était également un article de journal où elle réglait ses comptes avec l'Université d'Iéna alors que l'article de Bense était le dernier écrit qui le reliait à Iéna (Bense, 1948d).

En quittant en vitesse Iéna avec sa famille, Max Bense trouva refuge en Allemagne de l'Ouest, dans la petite ville de Boppard, à un peu moins de 300km d'Iéna.²⁰⁰ Ce qui importait alors, c'était d'avoir quitté la zone d'occupation militaire soviétique et ses diverses tracasseries. À Boppard, une petite ville enserrée entre Coblenze et Wiesbaden, aidé vraisemblablement par une connaissance – une francophone nommée Mademoiselle de Vessin (Walther, 2004c, 63) – Bense occupa brièvement le poste de vice-président de *l'Institut culturel rhénan* de Coblenze (*Rheinischen Kulturinstituts in Koblenz*) (Walther, 2004c, 63).

L'Institut culturel rhénan de Coblenze, implanté en 1946 par l'entremise du programme culturel des troupes d'occupation française de concert avec le tout nouveau Ministère de la culture de la Rhénanie-Palatinat (*rheinland-pfälzischen Kultusministeriums*) – dans un désir patent de « rééduquer », c'est-à-dire de dénazifier la vie culturelle rhénane en lui insufflant de nouveaux objectifs et en lui assignant une nouvelle mission –, fut confié au poète et traducteur Jakob Kneip (1881-1958) qui en fut le premier président. À l'occasion de sa nomination à cette nouvelle fonction, Kneip délivra un vibrant discours intitulé *Botschaft an die Jugend* [Message à la jeunesse] (Kneip, 1946). Il occupa cette fonction jusqu'en 1949/50.

Outre son implication à *l'Institut culturel rhénan*, Bense demeura actif en donnant des conférences en Rhénanie et en travaillant comme journaliste pour un petit journal régional, le *Mainzer Allgemeinen Zeitung*. Il collabora également au tout nouveau réseau de radiodiffuseurs à Cologne et à Mayence. Il ne faut pas oublier qu'il avait acquis une expertise dans ce domaine avant la Seconde Guerre mondiale, en particulier à Cologne.

²⁰⁰ Petite ville située à environ 360 km d'Iéna. Boppard am Rhein est uniquement à une vingtaine de kilomètres au sud de Coblenze.

Cependant, dans l'espoir d'obtenir un poste dans une université, il contacta le professeur de droit constitutionnel Carlo Schmid (1896-1979), qu'il avait connu avant la guerre, en lui demandant si l'Université de Tübingen (*Eberhard Karls Universität Tübingen*) cherchait des professeurs. Après la Seconde Guerre mondiale, Carlo Schmid avait joué un rôle actif dans la réouverture de l'Université de Tübingen, par conséquent il était le destinataire idéal à qui Bense pouvait adresser une telle demande. À l'Université de Tübingen, Schmid occupa le poste de professeur de droit de 1946 à 1953. C'est lui qui fut responsable de la venue à l'Université de Tübingen de professeurs renommés et très respectés tels le théologien italien Romano Guardini (1885-1968) ; le philosophe Wilhelm Weischedel (1905-1975)²⁰¹ ; le philosophe et psychologue Eduard Spranger (1882-1963) et le biochimiste Adolf Butenndt (1903-1995).

Soucieux d'aider son ami Bense, Schmid se tourna vers une de ses connaissances, le philologue Fritz Martini (1909-1991), en lui demandant si la THS avait une place de disponible pour un homme de la qualité de Max Bense.

Martini parut intéressé par la candidature de Bense car il demanda à ce dernier qu'il lui fasse parvenir une communication. Fort du support de Schmid, de Martini et de la maison d'édition *Deutsche Verlags-Anstalt* – une maison d'édition munichoise avec laquelle il était en pourparlers pour y publier *Technische Existenz* –, il fut rapidement convoqué à une entrevue d'embauche. La communication qu'il avait préparée était la suivante : *Die Haupttendenzen der modernen Naturphilosophie* [*Les tendances principales de la philosophie de la Nature moderne*]

Il dut affronter deux autres candidats de qualité. Le premier était nul autre que Pascual Jordan (1902-1980), un éminent spécialiste de la physique théorique, considéré comme un des fondateurs de la physique quantique et qui avait collaboré avec Werner Heisenberg et Niels Bohr. En 1949, Jordan occupait déjà un poste à l'Université Humboldt de Berlin. Le second candidat était Carl Friedrich von Weizsäcker (1912-2007). Issu d'une famille influente et respectée, ce physicien participa au programme nazi de construction de la bombe atomique. À l'instar de Jordan, Weizsäcker occupait déjà un poste universitaire à l'Institut Max Planck de

²⁰¹ Observons toutefois qu'avant la Seconde Guerre mondiale Weischedel travailla comme employé à la bibliothèque de musique. Il obtint finalement un poste de professeur en 1946. En 1953, Il quitta Tübingen pour l'Université de Berlin (*Freie Universität Berlin*) où il termina sa carrière.

Göttingen. Parmi les trois candidats, Bense était le seul à ne pas détenir un poste universitaire au moment des entrevues d'emploi.

Elisabeth Walther rapporta que la candidature de Pascual Jordan ne fut pas retenue en raison du fait que ce dernier présentait un problème de langage²⁰² et qu'on avait jugé que l'attitude de Weizsäcker était trop rigide. Walther semble toutefois oublier un élément important dans le choix final d'un candidat. Elle mentionne bien que le THS avait exigé parmi ses critères d'embauche les trois conditions suivantes :

- 1) Le candidat devait être d'origine souabe.
- 2) Être de religion protestante
- 3) Ne pas avoir un passé de nazi.

Or, il semble que Pascual Jordan avait un passé trouble ponctué d'épisodes où il avait démontré des comportements qui ne laissaient planer aucuns doutes sur son allégeance envers le régime nazi (Hoffman 2012, 134). Nous aimerions savoir dans quelle mesure cet élément joua un rôle déterminant dans le rejet de la candidature de Jordan. Une chose demeure toutefois certaine ; il aboutit finalement à l'Université de Hambourg, en 1947, où il completa sa carrière universitaire en 1970. Les positions politiques de Weizsäcker étaient plus ambiguës. Des documents historiques prouvent qu'il mit tout en œuvre pour que l'Allemagne du Troisième Reich ne développe pas un armement atomique. Aux yeux des historiens, cet épisode dans la vie du physicien allemand demeure cependant encore très nébuleux et sujet à controverse.

Quant à lui, Bense remplissait au moins deux des trois conditions requises. Il n'avait jamais été un nazi. Même si plus tard, au cours des années 1950 et 1960, il se révéla être un farouche partisan de l'athéisme et un antipapiste, il n'en demeure pas moins que sur son certificat de baptême il était fait mention qu'il était de confession protestante. Cependant, en raison du fait qu'il était natif de l'Alsace, il ne satisfaisait donc pas l'exigence d'être de nationalité souabe. Pour contourner ce léger problème, le professeur de physique théorique

²⁰² Pascual Jordan était bègue (Hoffmann, 2012, 134) ; (Berz, 2001, 422).

Ulrich Dehlinger (1901-1983) trancha en faveur de Max Bense en présentant l'argument suivant : « Strasbourg a déjà appartenu au Duché de Souabe, donc il est souabe » (Walther, 2004c, 63). Suite à des délibérations, dont nous ne connaissons malheureusement pas la teneur, c'est la candidature de Max Bense qui fut retenue. Certaines sources mentionnent qu'il fut engagé comme professeur invité à la session d'été 1949 (Walter, 1994,2) (Pritschow, 2000, 11) alors que d'autres soutiennent qu'il commença à professer uniquement lors de la session d'hiver 1949-1950 (Boatin, 2014,91). S'il existe un flou en ce qui concerne le moment précis où il a commencé à enseigner à la THS, il y a au moins une chose qui demeure certaine, c'est qu'il a enseigné le cours *Philosophie und Wissenschaftstheorie* [Philosophie et Épistémologie] au Département des Sciences Naturelles et des Sciences de l'Éducation de l'Université de Stuttgart. Pour le reste de sa vie, le philosophe allemand demeura fidèle à l'Université qui l'avait accueilli en 1949.

À l'origine, rien ne laissait vraiment présager que Max Bense choisisse Stuttgart comme lieu pour poursuivre sa carrière universitaire. À cette époque, Stuttgart n'avait rien d'un foyer spirituel (*geistige Heimat*) ni d'une terre d'adoption (*Wahlheimat*). Selon Harry Walter (Walter, 1994, 2), Bense aurait bien pu se retrouver à l'Université de Tübingen, car Schmid avait la possibilité d'utiliser son influence pour l'attirer à son université. Mais, finalement, Bense opta pour Stuttgart et il justifia son choix, plus tard, en disant que Tübingen lui semblait être une petite ville pleine de recoins (*verwinkelte*) et dont la riche tradition en sciences humaines – qui était orientée vers l'étude de l'histoire – aurait fini par nuire au développement de sa philosophie qui, déjà à cette époque, était davantage axée vers la « philosophie de l'existence technique » ainsi que vers la recherche d'un discours interdisciplinaire dominé par la notion de créativité. Par conséquent, la pensée en vigueur à Stuttgart semblait plus propice au développement des sciences basées sur la technique et sur l'esthétique de l'information qui germait déjà dans son esprit.

Bense reçut sa titularisation le 1^{er} octobre 1950. Ses collègues de l'époque étaient, entre autres, le philologue, germaniste et angliciste Fritz Martini – celui-là même qui l'avait appuyé dans sa candidature et avec qui il contribua à mettre sur pied le *Studium Generale* – qui publia, en 1949, un livre sur l'histoire de la littérature allemande, *Deutschen Literaturgeschichte von den Anfängen bis zu Gegenwart*. Le livre de Martini fut bien accueilli par les spécialistes et il connut même plusieurs rééditions, dont une dernière, la dix-neuvième,

en 1991. L'autre collègue de renom à Stuttgart était la germaniste et professeur de littérature comparée Käte Hamburger (1896-1992). Son ouvrage le plus connu est *Die Logik der Dichtung* (1957) [*La logique de la poésie*].

Seinen Lehrstuhl für Philosophie und Wissenschaftstheorie interpretierte er zu keiner Zeit als ein bequemes Sitzmöbel, sondern als eine Möglichkeit, nachhaltig in die geistige Debatte seiner Zeit einzugreifen und etwas in Gang zu bringen, was man heute fast schon weder beschönigend eine « Streitkultur » nennen würde. (Walter, 1994, 1)

En aucun moment, il n'interpréta sa chaire de philosophie et de philosophie des sciences comme une position confortable. Au contraire, il la perçu plutôt comme une opportunité d'intervenir de manière soutenue dans les débats intellectuels de son époque et de commencer quelque chose qu'aujourd'hui on appellerait presque de manière euphémistique une « culture de la confrontation ».

En effet, si Bense multiplia visiblement les efforts pour arrimer la culture allemande des années 1950 aux courants d'avant-garde qui se développaient librement un peu partout autour du globe, cela se fit bien entendu en prenant ouvertement position contre des tendances qui entravaient la marche en avant de l'Allemagne. Il fut notamment un farouche adversaire des politiques conservatrices du gouvernement de Konrad Adenauer (1876-1967). À l'instar de nombreux intellectuels de son époque, Bense critiqua ouvertement la politique de restauration politique et économique de l'Allemagne d'après-guerre car cela se manifestait notamment par l'absence d'un renouveau intellectuel et moral.

Parmi les aspects positifs de l'enseignement à la THS, il convient de mentionner que tous les efforts avaient été concentrés sur la mise en place de nouveaux fondements théoriques pour, à l'instar de l'esthétique de Hegel, faire de l'esthétique une science objective, c'est-à-dire qui reposait davantage sur la raison que sur l'expression subjective des sentiments. Le caractère inédit de l'approche de Bense fut de formuler cette théorie dans un langage mathématique et logique reposant sur une philosophie rationaliste. Outre les travaux novateurs de Norbert Wiener et de Claude Shannon (1916-2001), Bense s'inspira également d'importantes avancées en cybernétique en France, menées plus particulièrement par Louis Couffignal et Abraham Moles. Cette ouverture envers la France fit dire à Helmut Kreuzer

(1927-2004) que Max Bense était vraisemblablement le plus français des philosophes allemands.

L'année 1952 constitue une date importante à la THS. Secondé par son assistante Elisabeth Walther, Max Bense mit sur pied un cercle d'études étudiant nommé « *Geistiges Frankreich* » [La France intellectuelle]. La mission principale de cercle d'études était justement d'inviter à la THS des conférenciers français de renom afin que des liens puissent se tisser entre les Allemands et leur voisin français. C'est également l'année où Max Bense prit la relève de Franz Martini comme président du *Studium Generale (Zentrum für Lehre und Weiterbildung, 2013, 7)* C'est d'ailleurs dans le cadre de cette fonction que Max Bense invita Martin Heidegger et Norbert Wiener, entre autres, à respectivement prononcer une conférence à la THS.

Max Bense, dans les séminaires du groupe de recherche *Geistiges Frankreich* [La France intellectuelle], s'efforça d'analyser des œuvres de la littérature française – que ce soit des romans ou des poèmes – en appliquant la théorie de l'esthétique de l'information qu'il commençait à échafauder à la THS. Ainsi, par exemple, il passa au crible *À la recherche du temps perdu de Marcel Proust* au grand plaisir de ses étudiants. Le cercle de recherche fut également le lieu où on présenta des conférences sur la nouvelle musique (stochastique) française dont le fer de lance était Iannis Xenakis.

Ce qui caractérise véritablement la production philosophique de Max Bense à cette époque c'est l'importance qu'occupèrent graduellement la littérature et les arts dans son discours. En d'autres termes, Max Bense prit une part active au développement de la culture allemande en multipliant, par l'entremise de la traduction et de la communication interculturelle, les contacts avec d'autres cultures, d'autres approches théoriques ainsi que d'autres pratiques. Dans la foulée du cercle de recherche *Geistiges Frankreich*, à partir de 1952, Bense et les divers intellectuels qui gravitaient autour de lui s'ouvrirent à la culture brésilienne.

Max Bense et Reinhard Döhl, un complice de longue date de Max Bense, expliquèrent dans un texte intitulé *Zur Lage* [État de chose] comment l'intense activité philosophique (notamment propulsée par l'application de l'esthétique de l'information de Bense à la poésie et à la littérature) qui avait cours dans la capitale souabe contribua à redéfinir le rôle de la

poésie dans la société d'après-guerre, en faisant notamment disparaître une frontière disciplinaire étanche entre les disciplines scientifiques et les arts.

Die Poesie hat heute den Unterhaltungsstil und die Gattungskriterien einer konventionellen (sogenannten) Literatur hinter sich gelassen. Selbst die Grenzen zu anderen Kunstgattungen (zur Malerei, zur Musik) verwischen sich immer mehr. Das Feld der Poesie ist weiter geworden in dem Maße, wie unsere Augen und Ohren empfindlicher wurden für mikroästhetische Strukturen und Differenzierungen.

De nos jours, la poésie a cessé d'être un divertissement et a laissé derrière elle les critères de genre d'une (soi-disant) littérature conventionnelle. Même les frontières avec d'autres formes d'art (la peinture, la musique) s'estompent toujours davantage. Le domaine de la poésie s'est élargi dans la mesure où les yeux et les oreilles sont devenus sensibles aux structures et aux différenciations micro-esthétiques.

S'il fallait retenir une leçon de l'influence de Max Bense sur Haroldo de Campos (et, par extension, les concrétistes de São Paulo), alors nous ne pourrions passer sous silence que cette dernière s'est principalement manifestée dans la manière de concevoir la poésie et de (re)définir le rôle que la poésie doit jouer dans une société moderne dominée par la technique et encore marquée par les abominations et l'inhumanité sans bornes de la Seconde Guerre mondiale. En ce sens, au Brésil, il n'est pas fortuit qu'un véhicule de diffusion de la poésie concrète fut à un certain moment, principalement à partir du milieu des années 1960, le mouvement *Tropicalista*. Caetano Veloso et Gilberto Gil, entre autres, se sont fait les hérauts de cette poésie qui reposait sur l'importance non seulement de la texture, de la matérialité des mots, mais également sur leur aspect sonore et visuel. Le concept de *Gesamtkunstwerk* cher aux concrétistes venait de se réaliser.

Outre la musique des tropicalistes, le design et les arts plastiques des années 1960 devinrent de puissants symboles de l'expression de la poésie concrète dans la société brésilienne. Lors des célébrations du 400^e centenaire de la fondation de la ville de Rio de Janeiro, en 1964, l'artiste plastique Aloisio Magalhães – rattaché aux concrétistes – dessina le logo de l'événement dans un style concrétiste. Même si une frange de la population voua aux gémonies l'affiche conçue par Magalhães, l'ensemble des Brésiliens accueillit très favorablement l'audace démontrée par Magalhães dans la conception graphique de l'emblème des célébrations. L'abolition de structures rigides entre les disciplines, entre art populaire et art

élitiste, a été un facteur déterminant dans l'attitude de dénigrement, voire de mépris, de bon nombre d'intellectuels brésiliens – notamment l'intelligentsia universitaire – dans la réception de la poésie concrète. Il demeure indubitable toutefois que la présence du concrétisme se fait encore sentir au Brésil que ce soit par la mention régulière du nom d'Haroldo de Campos dans différentes études nationales et internationales ou encore par la présence d'artefacts – peintures, sculptures, architecture – qui enjolivent les places publiques des grandes villes brésiliennes. Bruno Giorgi (1905-1993), un sculpteur qu'affectionnait particulièrement Max Bense, demeure jusqu'à ce jour l'exemple paradigmatique d'un artiste brésilien concrétiste qui fit don de ses œuvres à des villes brésiliennes comme Rio, Brasília et São Paulo, entre autres.

Dans la culture allemande de l'après-guerre, le rôle de Max Bense fut également important. Cet esprit curieux, toujours à la recherche de nouveauté, prêt à débattre mais également soucieux de chercher la conciliation et la collaboration, se fit rapidement connaître à Stuttgart par sa pugnacité, sa verve et ses talents de rassembleur. De la même manière que ses cours avaient été prisés par ses étudiants à Iéna, ses séminaires à Stuttgart étaient régulièrement pris d'assaut par une horde d'étudiants, mais également par des collègues, des auditeurs libres et des artistes qui venaient assister en grand nombre à ses fameuses séances du lundi soir (Döbele, 2015).

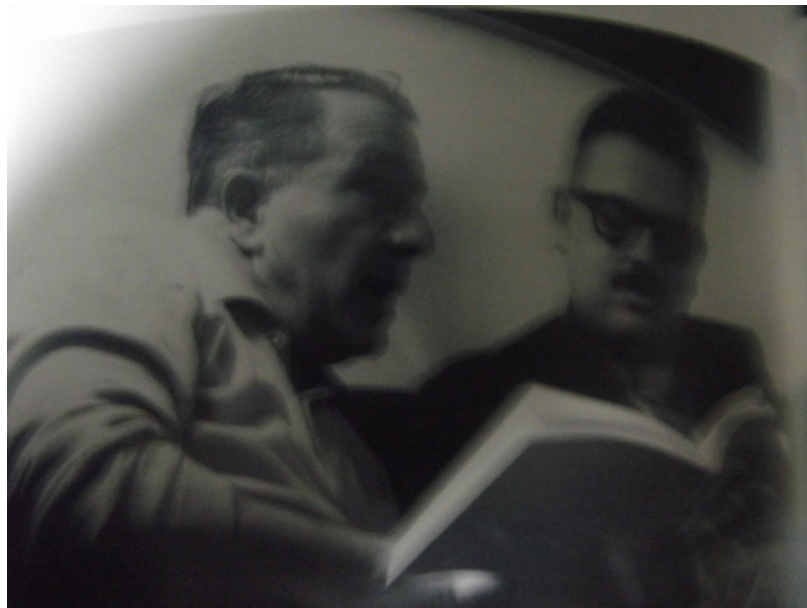


Figure 21
*Max Bense (à gauche) et Haroldo de Campos (à droite)
à Stuttgart en 1964.*

Les salles de classes de Max Bense à Stuttgart étaient de véritables lieux de rassemblement où se pressaient des auditeurs provenant d'un ensemble hétéroclite de disciplines scientifiques et artistiques. Entre 1950 et le moment où il prit sa retraite (le 7 février 1978), il enseigna dans différents locaux dont, entre autres, au 10 de la rue *Keplerstraße*, puis pendant de longues années au 16 *Huberstraße*. Cependant, dès 1965, c'est dans la salle de classe d'un building, le *Hahn-Hochhaus*, situé au 6 de la rue *Shellingstraße*, que Max Bense y établit son *Institut für Philosophie und Wissenschaftstheorie* (Harry Walther 1994).



Figure 22
Le Hahn-Hochhaus à Stuttgart

Ce sont ces qualités dignes d'un penseur représentatif du Siècle des Lumières, d'un *Aufklärer*, qui firent de Max Bense, notamment à partir de 1959, un des acteurs les plus importants dans la diffusion de la poésie concrète brésilienne en Allemagne. Sous l'impulsion de Max Bense, la ville de Stuttgart devint un lieu internationalement connu de rencontre pour la poésie concrète. C'est à cet endroit que les concrétistes brésiliens se firent connaître du public allemand car Max Bense organisa plusieurs expositions à la *Student Galerie* [Galerie étudiante].

Parmi les retombés du voyage d'Haroldo de Campos à Stuttgart en 1959, il faut compter sur l'effort déployé par Max Bense – de concert avec les participants du groupe de travail *Geistiges Frankreich* – pour organiser lors du semestre d'hiver 1959/60 un séminaire de même qu'une exposition d'œuvres et de pièces produites par les membres du groupe *Noigrandes*.

Il faut également louer l'initiative du philosophe stuttgartois d'avoir venir à Stuttgart les représentants les plus en vue de la culture d'avant-garde brésilienne. Outre Haroldo de Campos qui fut convié en 1964 à professer une série de cinq cours sur les développements récents de la littérature brésilienne, Bense organisa au cours des années 1960 de nombreuses expositions où les poètes concrets – que ce soit les concrétistes orthodoxes de São Paulo ou bien les néoconcrétistes alignés un moment derrière Ferreira Gullar – et différents artistes de renommé international tels Hélio Oiticaca, Mira Schendel ou Lygia Clark purent exposer leurs œuvres au *Studium Generale* du THS (qui devint plus tard dans les années 1960 l'Université de Stuttgart telle que nous la connaissons aujourd'hui).

Sans le rôle de médiateur interculturel et de facilitateur joué par Max Bense et son assistante Elisabeth Walther, il est fort probable que les théories du concrétisme brésil n'auraient pas connu la fortune qui caractérise au niveau mondial ce courant artistique d'avant-garde.

Conclusion

Dans un article fouillé investiguant la dimension ontologique des traductions de même que le statut actantiel des traducteurs, Márcio Seligmann-Silva (1964–), professeur en théories littéraires à l’université de Campinas (UNICAMP), au Brésil, rompt une lance avec la traductrice littéraire Claude Demanueli²⁰³ qui écrit ceci :

Un traducteur n’est qu’un écrivain en second, en italiques, entre parenthèses. Il n’existe que dans les notes de bas de page, sous la forme d’abréviations [...] Un traducteur est un écrivain de l’ombre. Il ne prendra jamais la place d’un écrivain. (Demanueli, apud. Seligmann-Silva, 2011)

Dans sa réponse, le Brésilien passa en revue différentes théories traditionnelles de la traduction qui font de son principal agent, nommément le traducteur, une figure secondaire, « un auteur mineur, un simple technicien de la transposition des langues » [« um artífice menor, um simples técnico da transposição das línguas] (Seligmann-Silva, 2011, 12). Le soi-disant rôle ancillaire du traducteur est magnifié par une kyrielle de conceptions populaires – et souvent bien ancrées dans l’imaginaire collectif – dans lesquelles se cristallisent des jugements péremptaires, souvent négatifs ou dévalorisants, sur la traduction et ses agents.

A secundidade dessa posição é enfatizada pela ideia que ele seria um “escritor de empréstimo” ou por termos como sombra. O tradutor seria a sombra, ou seja, uma imagem plana e sem detalhes, escura, do “original”. (Seligmann-Silva, ibid.)

La secondéité de cette position est exacerbée par l’idée qu’il [i.e., le traducteur R.D.] serait un « auteur d’emprunt » ou caractérisée par l’utilisation de termes comme « ombre ». Le traducteur serait une ombre, c’est-à-dire une image aplanie et désincarnée, falote, de « l’original ».

²⁰³ Traductrice en français, entre autres, de Virginia Woolf, Zadie Smith, Henry James, John Updike, Arundhati Roy et Nadeem Aslam. Elle travaille souvent « à quatre mains » avec son époux, Jean Demanueli. Elle provient du milieu de la théorie de la traduction.

L'objectif poursuivi par Seligmann-Silva visait à présenter, entre autres, les théories de Walter Benjamin et de Vilém Flusser sur la traduction comme des moyens d'exorciser la conception traditionnelle mentionnée ci-dessus. Ainsi, loin de capituler face aux notions populaires sur la traduction et son principal vecteur, le traducteur, Seligmann-Silva argua que le soi-disant statut ontologique du traducteur – un écrivain de l'ombre – peut nous révéler un grand nombre d'informations sur la nature de la traduction elle-même de même que sur son principal agent, le traducteur. Cependant avant de commenter la métaphore introduite par Seligmann-Silva, il convient de « faire la lumière » sur le concept d'ombre.



Figure 23
Márcio Seligmann-Silva

S'inspirant notamment de travaux de pionniers tels Alexius Meinong (1904) et W. V. O. Quine (Quine, 1948/1953), l'épistémologie contemporaine (Casati, 2008) et la philosophie de la perception (Sorensen, 2007) se sont d'ailleurs récemment penchées sur le rôle heuristique que peuvent jouer les « entités négatives » – c'est-à-dire les « cose che non ci sono » [choses qui n'existent pas]²⁰⁴ – telles des ombres et les trous dans la compréhension de

²⁰⁴ Ce qui équivaut *grosso modo* à la notion de *Nichtsein* (absistence) d'Alexius Meinong.

l'univers.²⁰⁵ En ce qui concerne exclusivement à la dimension noétique et ontologique de l'ombre, le philosophe italien Roberto Casati (1961-) fut un des premiers penseurs de la tradition analytique qui mit la notion d'ombre sous les projecteurs des épistémologues, en soulignant que l'ombre d'un objet donné peut souvent révéler la véritable nature de celui-ci au lieu de simplement l'occulter. Tout réside dans ce jeu entre l'ombre et la lumière. De fait, comme l'affirma Casati, « ...les ombres sont de précieux instruments de connaissance. Au lieu de dissimuler, ceux-ci révèlent » [... le ombre sono preziosi strumenti di conoscenza. Invece di nascondere, rivelano] (Casati, 2008, 5). De fait, la lumière constitue la cause principale de l'ombre car sans la présence d'une source lumineuse, il n'y aurait tout simplement pas d'ombre. Ainsi, la première idée qu'évoque immédiatement le terme « ombre » est celle d'une perte significative, nommément celle d'une perte de luminosité, et corolairement la privation de la perception directe de l'objet qui est reflété sur une autre surface en raison du fait qu'un objet intermédiaire et opaque fait écran entre l'objet originel et son reflet ombragé sur une surface réceptrice. Dans la conception traditionnelle de la traduction, le traducteur est l'obstacle entre l'illumination que représente la pensée originelle et créatrice de l'auteur et la projection de son image affadie dans un texte cible, dans un autre univers linguistique.

Le caractère particulier – et foncièrement énigmatique – de l'ombre dérive du fait qu'elle signale, qu'elle pointe, de manière concomitante, tant vers l'inscription (ou pour utiliser une notion conforme à la terminologie peircienne : l'indice) de la présence d'un objet qu'elle suggère en même temps son absence.

De quelle manière ce modèle métaphorique s'applique-t-il à la traduction ? Citons tout d'abord un long extrait du texte de Seligmann-Silva :

A tradução para ser encarada como uma sombra precisa ser entendida como o resultado último de um processo que se inicia com o original, que, por sua vez, seria compreendido, por assim dizer, como a sua luz originária. Para fazer uma transposição exata do dispositivo da sombra, que acabamos de ver, para o da tradução, precisamos pensar esta como uma sequência de emanações do original, que seriam filtradas por um obstáculo para, finalmente, chegarmos ao resultado “sombrio”, ou seja, àquilo que denominamos de tradução. A emanação original pode ser pensada como a “obra original” (que é tomada aqui como entidade estanque e perfeitamente identificável), o obstáculo seria a diferença de línguas e, por fim, a tradução seria a sombra. Como se pode observar, a transposição não é total (ou seja,

²⁰⁵ Voir en particulier (Casati et Varzi, 1996).

não existe uma tradução perfeita) entre esses dois dispositivos, o da sombra e o da tradução. O problema nesse esquema é que não acontece na tradução, como no jogo luz/ sombra, um decalque perfeito do obstáculo, mas sim o próprio original de onde emana a luz seria filtrado e empalidecido pela operação tradutória. (Seligmann-Silva, 2011, 13)

Pour que l'on puisse considérer la traduction comme une ombre, elle doit être comprise comme le résultat final d'un processus qui commence avec l'original, lequel, à son tour, sera compris, pour ainsi dire, comme sa lumière originale. Afin de réaliser une transposition exacte du dispositif de l'ombre, tel que nous venons de l'exposer, par ou de la traduction, nous devons penser ce dispositif comme une séquence d'émanations de l'original qui sont filtrées par un obstacle, pour finalement, atteindre le résultat « ombreux » c'est-à-dire ce que nous appelons une traduction. L'émanation originale peut être pensée comme l'« œuvre originale » (qui est considérée ici comme une entité étanche et parfaitement identifiable), l'obstacle serait la différence entre les langues et, finalement, la traduction serait l'ombre. Comme on peut l'observer, la transposition n'est pas totale (en d'autres termes, il n'existe pas une traduction parfaite) entre ces deux dispositifs, celui de l'ombre et celui de la traduction. Le problème avec ce système c'est qu'il ne se produit pas dans la traduction, comme dans le jeu entre l'ombre et la lumière, un décalque parfait de l'obstacle, mais l'original lui-même d'où émane la lumière est filtré et affadi par l'opération traductrice.

À partir de la métaphore introduite par Seligmann-Silva nous allons nous demander dans quelle mesure Max Bense et Albrecht Fabri ont-ils bien été représentés par Haroldo de Campos. En épistémologie, il existe un problème sérieux qui concerne le passage de termes théoriques d'une théorie scientifique à une autre. Il s'agit du problème de l'incommensurabilité des termes théoriques. Les termes théoriques sont toujours enchâssés dans un réseau intriqué de concepts qui se recourent les uns les autres. Traduire un terme d'une théorie scientifique et le faire passer dans un autre système – par exemple le passage de la théorie du phlogiston à celle de l'oxygène – implique le passage d'une certaine vision du monde à une autre qui est radicalement différente de la première. En apparence deux théories peuvent sembler expliquer la même chose, mais en réalité elles reposent sur des présupposées radicalement différents et qui ne peuvent être comparés. Et si le nom des poètes ou des auteurs de textes créatifs étaient comme les termes de théories scientifiques ? Que se passe-t-il lorsqu'on traduit d'une langue à l'autre des auteurs ou des poètes qui vivent, qui se nourrissent littéralement de la langue de leur culture ? Serait-il possible qu'il y ait également un problème d'incommensurabilité ici ? Lire et citer Heine, par exemple, a-t-il la même résonance chez un

germanophone que chez un francophone ? Si ce n'est pas le cas, alors que se passe-t-il vraiment lorsqu'un traducteur traduit un texte dans lequel un auteur étranger y occupe une place importante, voire centrale, et y joue un rôle qui transcende la simple fonction communicative du langage ?

Dans cette conclusion nous allons nous demander dans quelle mesure la traduction d'essais – qui comme nous l'avons mentionné auparavant sont des textes expérimentaux pour Max Bense – doit se conformer à un type de traduction qui privilégie la transmission d'un message au détriment d'un contenu, d'une forme artistique donnée ?

Haroldo de Campos – tout particulièrement celui de la période concrétiste – a soutenu que la traduction doit chercher à privilégier la forme, la matérialité des mots, la structure interne, le contenu verbivocovisuel d'un poème ou d'un texte créatif (pour utiliser ici l'expression de son frère Augusto). Si les essais sont des textes créatifs – et non pas discursifs tout court – alors de quelle manière faut-il les traduire ?

Cette problématique nous est apparue en lisant plus particulièrement les essais sur la traduction d'Haroldo de Campos, c'est-à-dire ceux des années 1950 et du début des années 1960.

Nous avons tout d'abord éprouvé un certain agacement à lire l'essai *Da tradução como criação e como crítica* – un texte dit « classique », incontournable et programmatique d'Haroldo de Campos – dans différentes versions traduites ou encore commenté dans des études traductologiques surtout lorsqu'il était fait mention de Max Bense et/ou d'Albrecht Fabri. En quoi le passage d'un nom propre d'une langue à l'autre transporte-t-il avec lui tout le bagage (cognitif et émotif), toute la signification qu'il a dans la langue d'origine. Prenez le nom d'Albrecht Fabri, notamment dans le passage où il est cité dans l'essai d'Haroldo de Campos mentionné ci-dessus. Les commentateurs, les critiques, les lecteurs, les traducteurs (dans l'ensemble) vont utiliser, c'est-à-dire citer, ce nom propre sans se questionner sur la connotation de celui-ci. Les noms propres qui apparaissent dans (certains) textes critiques ou dans des traductions évoquent uniquement des ombres et non pas un individu précis appartenant en propre à une culture donnée. Comme le laisse entendre Guilherme de Almeida dans son poème intitulé « *Alguém passou* » [Quelqu'un est passé], on peut bien tenter de s'approprier d'une ombre mais, en fin de compte, son propriétaire finira toujours par revenir chercher celle-ci.

Alguém passou²⁰⁶

*Alguém passou. E a sua sombra,
como um manto que tomba
de um geste lânguido ficou no meu caminho.*

*Ora, o sol já se foi e a noite vem devagarinho.
E no entanto
a sombra continua
nítida e nua,
atirada na terra como um manto.*

*Faz frio
Corre pelo meu corpo um áspero arrepio...
E um desejo me vem, tímido e louco
De agasalhar-me um pouco
nesse manto de sombra morna...*

Mas alguém

*volta na noite pálida:
volta para buscar sua sombra esquecida.*

*É dia. E, pela estrada melancólica e árida,
Vai tremendo de frio a minha vida... (Almeida, 2002, 147)*

Quel qu'un est passé

*Quelqu'un est passé. Et son ombre,
Tel un manteau qui tombe
d'un geste languissant gisait sur mon chemin*

*Maintenant, le soleil s'est couché et la nuit tombe lentement.
Et entretemps
l'ombre continue
nette et nue
jetée sur le sol tel un manteau.*

*Il fait froid
Un frisson cinglant me traverse le corps
Et un désir me vient, timide et insensé*

²⁰⁶ Tiré du recueil *Acaso* (1924).

*De m'envelopper un peu
Dans ce manteau d'ombre embrasée...*

Mais quelqu'un

*Est revenu dans la nuit décolorée :
son ombre oubliée récupérer*

*Il fait jour. Et sur la route mélancolique et aride,
ma vie poursuit son chemin transie et livide*

Dans un des textes théoriques les plus connus et peut-être même le plus cité parmi tous les essais d'Haroldo de Campos, *Da tradução como criação e como crítica*²⁰⁷ (Campos, 1967/2010⁴) [De la traduction comme création et comme critique (Campos, 1973)], l'auteur mentionne dès la première phrase le nom d'Albrecht Fabri²⁰⁸ puis il enchaîne rapidement avec un résumé des propos théoriques tenus par l'essayiste allemand, en s'appuyant sur des citations tirées d'un texte intitulé *Präliminarien zu einer Theorie der Literatur* [Préliminaires à une théorie de la littérature] (Fabri, 1958 ; Fabri, 2000 ; Fabri 2006). La mention du nom d'Albrecht Fabri nous interpelle vivement. Quelle était véritablement l'intention d'Haroldo de Campos lorsqu'il a inséré le nom d'Albrecht Fabri dans son texte ? Désirait-il utiliser le nom de Fabri pour donner du poids à sa citation en lui conférant la valeur d'argument d'autorité ?

²⁰⁷ Comme le note Haroldo de Campos, ce texte a été présenté initialement au *III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*, à l'Université de Paraíba sise dans la ville de João Pessoa, du 4 au 8 décembre 1962. Ajoutons, à titre informatif, que deux thèmes prédominaient lors de ce symposium. Tout d'abord, des séances consacrées à l'analyse de l'œuvre de l'auteur régionaliste, un enfant du pays, José Lins do Rego (3 juin 1901 [Pilar, Paraíba] – 12 septembre 1957 [Rio de Janeiro]) et des conférences tournant autour du thème de la critique dans la littérature brésilienne. Observons également qu'un compagnon de longue date d'Haroldo de Campos – feu Décio Pignatari (1927-2012), un des membres du triumvirat fondateur de la poésie concrète brésilienne –, y présenta une importante conférence intitulée « A poesia em ação ». C'est dans cette conférence que Pignatari, suivant les brisées de Maïakovski, prôna le slogan du poète russe « forma revolucionária para poesia revolucionária » [une forme révolutionnaire pour une poésie révolutionnaire]. Un peu plus tard, Pignatari a affirmé que la thèse présentée à João Pessoa avait été écrite en deux jours et, avec le recul du temps, il la qualifiait de « tese-destampatório » [thèse-boutade]. En revanche, l'allocution d'Haroldo de Campos fut publiée dans la revue *Tempo Brasileiro* [no. 4/5, juin et septembre 1963] alors que la conférence de Décio Pignatari – bien qu'elle avait été sollicitée pour dans la même revue – fut finalement laissée de côté. Voir (Pignatari, 1971, 2004³, 22-23) (Nous citons à partir de l'édition de 2004).

²⁰⁸ Notons que dans la version portugaise de 2010 du texte de 1962, le prénom de Fabri est mal orthographié. On y lit « Albercht » au lieu de « Albrecht » (Campos 1962 ; 2010⁴, 31). Observons toutefois que dans les autres versions brésiliennes, la traduction anglaise réalisée conjointement par Diana Gibson et Haroldo de Campos, de même que dans celle d'Oseki-Dépré le prénom de Fabri est orthographié correctement. Voir (Campos 2007, 3 12 ; Campos 1973,71)

Si ce n'est pas le cas, quel était alors le véritable motif sous-tendant la citation d'Haroldo de Campos ? Bien malin celui qui pourrait interpréter ou prétendre connaître l'intention derrière le recours à un auteur allemand plus ou moins obscur²⁰⁹ – connu uniquement par une poignée de spécialistes – pour asseoir un des arguments qui servent de clé de voûte théorique à l'argument que défend Haroldo de Campos dans son texte de 1962. En effet, Albrecht Fabri et par la suite Max Bense sont invoqués par Haroldo de Campos comme des auteurs importants, voire essentiels, dans la thèse de l'intraduisibilité de la traduction (notamment en ce qui concerne la famille des textes dits créatifs) qu'il présente dans l'article qui nous concerne.

*Realmente, o problema da intraduzibilidade da “sentença” absoluta de Fabri ou da “informação estética” de Bense se põe mais agudamente quando estamos diante de poesia, embora a dicotomia sartriana se mostre artificial e insubsistente (pelo menos como critério absoluto), quando se consideram obras de arte em prosa que conferem primacial importância ao tratamento da palavra como **objeto**²¹⁰, ficando nesse sentido, ao lado da poesia. (Campos, 1962/2010⁴, 34)*

En réalité le problème de l'intraductibilité²¹¹ de la « phrase absolue » de Fabri ou de « l'information esthétique de Bense » se pose de façon plus aiguë quand on est devant la poésie, bien que la dichotomie sartrienne se montre artificielle et inconsistante (au moins comme critère absolu) quand on considère des œuvres en prose qui attribuent la plus grande importance au traitement du mot comme objet et restent dans ce sens du côté de la poésie.

Notre propos vise tout particulièrement à exposer (ou à « projeter » pour faire allusion aux ombres chinoises) l'apport théorique de Max Bense de même que celui d'Albrecht Fabri dans la constitution du discours théorique d'Haroldo de Campos.

²⁰⁹ Uniquement connu par un groupe restreint de spécialistes en Allemagne, il s'est notamment distingué, à partir des années 1950, pour son style incisif dans lequel prédominent des aphorismes et le recours à un style qui relève de l'essai. C'est d'ailleurs à ce titre, qu'il a attiré l'attention de Theodor Adorno qui l'avait invité à rejoindre l'École de Francfort, offre que Fabri déclina. On assiste depuis peu en Allemagne à un timide regain d'intérêt envers Fabri. Le principal artisan derrière ce mouvement de réappropriation de l'œuvre de l'essayiste allemand est Jürgen Egyptien, professeur de littérature allemand à l'Université d'Aachen.

²¹⁰ En italique dans la version originale portugaise.

²¹¹ Oseki-Depré choisit de traduire « intraduzibilidade » par « intraductabilité » (Oseki-Depré, 1974, p. 73). Observons, qu'en traductologie on utilise davantage « intraduisibilité ». Observons également que dans la troisième impression de la quatrième édition, celle de 2010, écrit « introduzabilidade » au lieu de celui d'« intraduzabilidade ».

À notre avis, l'apport conjoint²¹² de Fabri et Bense mérite un examen plus approfondi. Le caractère novateur de notre propos réside principalement dans l'intérêt que nous portons à l'importance de l'influence de Bense – et, dans une moindre mesure, d'Albrecht Fabri – dans la formation théorique d'Haroldo de Campos. Tout comme Haroldo de Campos (de même que son frère Augusto et Décio Pignatari) se sont fréquemment prononcés en faveur de la création d'un *paideuma* – pour utiliser un terme introduit par Frobenius mais popularisé par Ezra Pound²¹³ – dont le but était la mise en exergue de poètes connus et moins connus²¹⁴ qu'ils jugeaient essentiels à leur projet critico-poétologique, nous estimons qu'il existe également un *paideuma* de théoriciens qui ont influencé de manière décisive l'articulation théorique des membres de *Noigrandes* et des concrétistes. Malheureusement, si les concrétistes nomment directement, voire encensent même, les poètes qui les stimulèrent, le rapport aux théoriciens, sans être absolument occulté, est davantage discret et timoré. Mais, de fait, existe-t-il un *paideuma* de théoriciens ? Une telle chose est-elle pensable ou même souhaitable ?

En effet, tant les membres fondateurs du groupe *Noigrandes* que les concrétistes au sens large ont réitéré sans relâche que les poètes dignes de figurer dans ledit *paideuma* étaient principalement Mallarmé, Joyce, Pound et Cummings (Haroldo de Campos, 1955 ; 1956a ; 1956b).

PAIDEUMA

elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico = evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas:

POUND – método ideogrâmico

léxico de essências e medulas (definição-precisa)

JOYCE – método de palimpsesto atomização da linguagem (palavra-metáfora)

²¹² Comme nous le verrons ci-dessous, Fabri et Bense se connaissaient intimement depuis le début des années 1930 alors qu'ils participaient au *Rheinischen Gruppe*. En outre, c'est par l'entremise de Bense que Fabri enseigna un atelier de création littéraire à la *HfG* à Ulm, atelier dans lequel il appliquait d'ailleurs les théories de l'esthétique de l'information de Bense.

²¹³ « I shall use Paideuma for the gristly roots of ideas that are in action... ». (Pound, 1938, 1970¹¹, 58)

²¹⁴ Le *paideuma* des concrétistes a ceci de particulier qu'il vise, par l'entremise d'une approche historico-critique, à redéfinir les canons littéraires mondiaux, en sacrifiant au besoin des auteurs jugés intouchables pour les remplacer par des auteurs de génie mais méconnus. Il suffit de penser, par exemple, au travail de mise en valeur du poète Sousândrade entrepris au début des années 1960 par les frères de Campos. Voir (Haroldo de Campos et Augusto de Campos, 1964, 2002³).

*CUMMINGS – método de pulverização fonética
(sintaxe espacial axiada no fonema)*

MALLARMÉ – método prismográfico (sintaxe espacial axiada nas « subdivisões prismáticas da idéia ») (Haroldo de Campos, 1956b, p. 74-75).

PAIDEUMA

*liste d’auteurs actifs dans la morphologie de la culture dans le moment historique =
évolution qualitative de l’expression poétique et de ses tactiques :*

*POUND : méthode idéographique
lexique des essences et des parties essentielles (définition précise)*

JOYCE : méthode du palimpseste atomisation du langage (mot-métaphore)

*CUMMINGS : méthode de la fragmentation phonétique
(syntaxe spatiale fondée sur le phonème)*

*MALLARMÉ : méthode prismographique
(syntaxe spatiale fondée sur les « subdivisions prismatiques de l’idée).*

Ce quatuor – Pound, Joyce, Cummings et Mallarmé – constitue le noyau de ce *paideuma* des concrétistes. À l’occasion, il arrive qu’Haroldo de Campos ajoute un nom ou plusieurs autres, mais dans l’ensemble on observe une constance dans la mention des noms des poètes qui figurent parmi les auteurs du *paideuma* des poètes concrets.

Com os poetas concretos de São Paulo, Mallarmé, considerado “O Dante da idade industrial” passou a ser o nome-chave (ao lado de Joyce, Pound)

Cependant, on note chez les membres de *Noigrandes* ou encore parmi les membres du groupe élargi des concrétistes l’absence d’un désir tangible de constituer un *paideuma* qui ne serait plus uniquement formées de poètes mais également de théoriciens²¹⁵ dont l’influence

²¹⁵ On observe à l’occasion la mention de propos (vaguement) théoriques d’Ezra Pound ou de poètes tels T. S. Eliot. Toutefois, notamment en ce qui concerne Ezra Pound, nous pouvons difficilement lui attribuer le titre de « théoricien » de la traduction. À cet effet nous partageons la vision critique de Marjorie Perloff quant à la justesse théorique de certaines explications théoriques d’Ezra Pound notamment par rapport aux idéogrammes chinois, sans pour autant minimiser sa stature de poète, *il miglior fabbro* comme l’avait qualifié T. S. Eliot. Voir (Perloff, 2012, 42).

aurait été fondamentale dans la constitution théorique des idées maîtresses des poètes de l'avant-garde brésilienne des années 1950 et 1960.

Comment qualifier l'inclusion de Max Bense parmi les théoriciens qui pourraient potentiellement constituer un *paideuma* de théoriciens ? Mais au fait peut-il exister un *paideuma* de théoriciens à l'instar de celui des poètes ou des littéraires ?

Il est d'autant plus difficile de répondre à cette question qu'il est difficile de définir avec précision ce que signifie véritablement le terme *paideuma*. Il s'agit d'ailleurs de l'une des faiblesses des explications « théoriques » d'Haroldo de Campos sur la traduction. Des termes se présentant sous l'allure de concepts sont souvent évoqués mais on peine à y trouver un contenu notionnel susceptible de guider un chercheur désireux d'approfondir ses connaissances sur la traduction de textes ou sur une analyse sérieuse de ceux-ci. Dans le discours des concrétistes, les termes d'allure théorique sont souvent des ombres sans substance, sans contenu réel ; tel est du moins le sort du terme *paideuma*.

Lorsque nous avons exposé les éléments de la querelle entre les concrétistes et les néoconcrétistes, nous avons abordé la question du statut de Gomringer dans le « *paideuma* » des concrétistes. Les néoconcrétistes avaient tenté de minimiser l'importance du poète suisse-bolivien en arguant que les concrétistes ne l'avait pas inclus dans la liste des auteurs dignes de figurer dans ce qu'ils nommaient leur *paideuma*. De fait, les néoconcrétistes avaient même émis l'hypothèse que les concrétistes de São Paulo avaient tenté de « museler » (en lui refusant le droit de figurer dans le *paideuma*) Gomringer après l'avoir fait connaître au lectorat brésilien. Pour « défendre » les concrétistes contre cette accusation de lèse-majesté portée par les néoconcrétistes, nous avons examiné l'idée qu'en l'absence d'une définition claire et précise de la notion de *paideuma* nous pourrions tout au moins tenter d'identifier certains éléments qui expliqueraient l'absence de l'inclusion de Gomringer dans le *paideuma*. Nous avons alors avancé – uniquement comme hypothèse – que la proximité temporelle (la contemporanéité) être un élément qui exclurait l'inclusion de certains individus de ce qui pourrait former un *paideuma*. Par conséquent, à l'instar de Gomringer, Bense serait trop près – dans un sens temporel – pour légitimement être considéré comme un candidat susceptible de figurer dans un *paideuma* de théoriciens. Cette remarque pourrait également s'appliquer à Jakobson qui était un contemporain d'Haroldo de Campos.

Ferreira Gullar – qui signa ses textes sous le pseudonyme de *Tabela* après son renvoi du *Jornal do Brasil* – a critiqué la récupération faite par les concrétistes des thèses de Max Bense. Même si Gullar n’avait pas une très haute estime de Bense – car il trouvait que les théories de ce dernier étaient oiseuses et qu’elles accordaient trop d’importance à la recherche d’une dimension objective et mathématique en poésie, alors qu’il défendait lui-même le retour en force de la subjectivité et la reconnaissance du rôle de l’intuition dans le travail des poètes. Gullar jugeait que les concrétistes paulistes – avec Haroldo de Campos comme cible principale – ne pouvaient se réclamer de l’approche bensienne car leur discours théorique ne respectait pas les critères de rigueur et de scientificité exigés par Max Bense (Gullar [Tabela], *Jornal do Brasil*, 5 avril 1959 et 19 avril 1959). On doit également ajouter à la critique de Gullar que les concrétistes ont éventuellement délaissé les bases sur lesquelles ils avaient érigé la poésie concrète. Après l’âge d’or de la poésie concrète – mouvement qui s’essouffla de lui-même après une décennie – les concrétistes qui avaient développé des vues particulières sur la traduction (notamment le respect de la dimension formelle, objective, géométrisante, mathématique) sont retournés à l’écriture poétique (ou à la traduction de poésie) où les rimes et une certaine subjectivité étaient présentes. Les concrétistes avaient-ils entrevu l’inanité de leur approche artistique ? Comment se fait-il que les concrétistes de la première heure, à São Paulo, ont renié cette période de leur développement artistique²¹⁶ alors qu’Eugen Gomringer est demeuré depuis le début, soit en 1953, fidèle à ses convictions artistiques et théoriques ?

Au terme de notre enquête sur les rapports entre Haroldo de Campos et Max Bense, nous avons émis le triste constat que nous ne possédions pas assez de renseignements – glanés principalement dans les écrits d’Haroldo de Campos – pour affirmer avec certitude quand et comment s’est produite la découverte (la lecture et la compréhension) de Max Bense. Comme nous l’avons fréquemment indiqué dans la présente thèse, seule l’abondante correspondance épistolaire entre, d’une part, Décio Pignatari et, d’autre part, Max Bense et Haroldo de Campos pourra apporter des éléments de réponse à cette question.

De tels renseignements supplémentaires sont essentiels pour compléter l’appréciation globale que nous pouvons avoir du rapport entre Max Bense et Haroldo de Campos. Il est indéniable, d’une part, qu’Haroldo de Campos a popularisé de nombreuses thèses de Max

²¹⁶ Cette observation nous a été communiquée par Simone de Homem de Mello.

Bense. Nous pensons notamment à l'utilisation et à la description qu'il fait de la théorie de l'esthétique de l'information du philosophe stuttgartois. Comme nous avons eu la chance de le mentionner auparavant, Haroldo de Campos a écrit une excellente introduction sur l'esthétique de l'information de Max Bense, « Umbral para Max Bense » dans la traduction portugaise de la *Kleine Ästhetik* (Haroldo de Campos, 1971, 11-39).

Haroldo de Campos n'a pas participé comme tel à la traduction de cet ouvrage théorique de Max Bense. Cette tâche a été réalisée par une équipe composée de Jaco Guinsburg, Gita K. Ghinzberg et Dorothea Gropp. Haroldo de Campos fut responsable de la traduction d'une dizaine de textes de Max Bense et qui avait été précédemment publiés dans divers quotidiens ou catalogues d'expositions brésiliens.

Les textes de Max Bense traduits par Haroldo de Campos étaient les suivants :

- 1) *Montagem : Max Bense* (p. 155-169) : une série de textes ou d'extraits de textes de max Bense publié dans le *Correio Paulistano*, le 6 avril 1960.
- 2) *Teoria do texto (Texttheorie)* (171-173) : traduction brésilienne das le *Correio Paulistano*, 27 mars 1960).
- 3) *Textos Visuais (Visuelle Texte)* (175-179) : traduction d'un segment de *Programierung des Schönen (Ästhetica IV)* dans le *Jornal do Brasil*, 26 janvier 1961.
- 4) *Poesia natural e poesia artificial (Über natürliche und künstliche Poesie)* (181-187). Traduction d'un extrait de *Theorie der Texte (1962)* dans *O Estado de S. Paulo*, 10 octobre 1964.
- 5) *Poesia Concreta (Konkrete Poesie)* (189-200). Extrait de *Sprache in Technischen Zeitalter* (1965). Traduit dans la revue *Invenção* ano 2, n° 3, juin 1963.
- 6) *Fotoestética (Fotoästhetik)* (201-207). Extrait de *Das Kunstwerk* (1958), traduit dans le *Correio Paulistano*, 28 février 1960.
- 7) *Brasília* (209-218). Extrait de *Entwurf einer Rheinlandschaft* (1962). Traduit dans la revue *Invenção* ano 1, n° 2, 1962.
- 8) *Lygia Clark: objetos variáveis* (219-221). Catalogue d'exposition, Stuttgart, Traduit dans le *Correio da Manhã*, 19 mars 1964

9) *Mira Schendel : reduções gráficas* (223-225). Traduit dans le cahier 29 de la série *rot*. Mira Schendel, *grafische reduktionen*.

10) *A fantasia racional* (entrevue accordée par Max Bense à Haroldo de Campos). *Correio da Manhã*, 9 mai 1964.

Notre propos dans la présente thèse n'est pas d'examiner dans le détail les traductions des textes de Max Bense réalisées par Haroldo de Campos. Nous aimerions quand même pointer vers certaines particularités que l'on retrouve dans certains passages de ces traductions.

Dans l'introduction à la traduction portugaise de la *Kleine Ästhetik*, Haroldo de Campos cite un passage d'un poème de João Cabral de Melo Neto

Enquanto com Max Bense eu ia como que sua filosofia numeral, tôda em esquadrias do metal-luz dos meios-dias, arquitetura se fazia...

Tandis qu'avec Max Bense je voulais que sa philosophie numérale, toute en encadrements du métal-lumière des midis, soit architecture.

Cette citation provient du poème de Melo Neto intitulé : « *Acompanhando Max Bense em sua visita à Brasília, 1961* » et elle est extraite de son recueil *Museu de tudo*. Or si nous nous rapportons au poème de Melo Neto, tel qu'il fut publié dans les anthologies brésiliennes et dans les différentes éditions de son œuvre, on lit ceci : *como que sua filosofia mineral, toda esquadrias do metal-luz* alors qu'Haroldo de Campos gauchit cette citation (volontairement ou accidentellement, nul ne le saura jamais) et écrit plutôt ceci : *como que sua filosofia numeral, tôda em esquadrias do metal-luz...*

Comment expliquer ce changement, la substitution de *mineral* par *numeral* ? Il est certes tentant de voir ici une manipulation directe de la part d'Haroldo de Campos dans l'intention de rendre plus « bensiennne » la citation de João de Cabral de Melo Neto. Remplacer le « *mineral* » de l'original par « *numeral* » est sûrement une intervention directe d'Haroldo de Campos dans la strophe du poète Melo Neto. Malheureusement, il est impossible

de prouver que le geste d'Haroldo de Campos était intentionnel. La transcréation (c'est-à-dire le nécessité de recréer le texte d'origine en le traduisant), duquel il se réclamait, lui donnerait-il le droit de même pervertir des citations ? La question demeure ouverte...et nous interpelle quand même quant à la neutralité d'Haroldo de Campos. Notons, pour terminer sur cette observation, que personne au Brésil n'avait relevé cette particularité dans la citation de Melo Neto²¹⁷.

Un autre aspect qui nous tracasse quant à la démarche traductive menée par Haroldo de Campos lors de la période concrétiste c'est que d'une part il vante les mérites de l'approche reposant sur l'esthétique de l'information développée par Max Bense et, d'autre part, il préconise – dans un esprit clairement poundien – de revivifier une attitude critique dans les traductions. Il mentionne notamment Albrecht Fabri pour convaincre le lecteur du bien fondé de recourir à la critique (qui est un moment indispensable de toute activité traduisante). Cependant, on peut se demander en toute légitimité qui connaissait véritablement Albrecht Fabri au Brésil, au tout début des années 1960 ? Poussons l'audace encore plus loin en demandant qui le connaît véritablement aujourd'hui, en dehors peut-être de quelques spécialistes de la culture et de la littérature allemande ? Cet état de fait nous incite à interroger l'attitude – malheureusement trop répandue – du lecteur ordinaire²¹⁸ qui se contente habituellement de répéter ce qu'il lit (ou ce qu'on lui dit) sans véritablement s'interroger sur la teneur de ce qu'il lit, voit ou entend.

D'entrée de jeu, soulignons que le lecteur non avisé risque de ne pas percevoir d'importants éléments tant historiques que théoriques dans ce rapide exposé. En effet, Haroldo de Campos a omis²¹⁹ de mentionner des faits importants dans son résumé succinct sur l'apport de Fabri à la thèse qu'il désire lui-même présenter et défendre. Comme notre intention vise à exposer et démontrer (l'existence ou l'insuffisance de) l'influence de Max Bense dans la formation théorique d'Haroldo de Campos, nous jugeons qu'il importe, dans un premier temps, de situer Fabri par rapport à Max Bense et, dans un second temps, de montrer que Fabri était un quelque sorte un porte-parole, un propagateur, un héraut, dont la mission a été un bref

²¹⁷ C'est du moins ce que nous a confirmé Marcelo Tápia lors d'un échange quand nous lui avons présenté cette anomalie dans la citation « perversie » par Haroldo de Campos.

²¹⁸ Par opposition ici à « lecteur spécialisé ».

²¹⁹ Il ne s'agit vraisemblablement pas d'un geste délibéré de l'auteur mais, à notre avis, cela reposerait davantage sur un choix simplement rédactionnel.

moment l'application directe de la théorie de l'information esthétique de Max Bense. En d'autres termes, lorsqu'Haroldo de Campos mentionne et utilise²²⁰ Albrecht Fabri (dans son argumentation c'est ni plus ni moins des thèses à teneur bensienne qui circulent, qui sont à l'œuvre, qui sont hypostasiées dans son texte.)

Cependant avant de démontrer que les propositions théoriques exposées dans le texte de Fabri cité par Haroldo de Campos sont directement conditionnées par la théorie bensienne de l'information esthétique, il convient de dire quels sont les éléments importants qui ont été omis par Haroldo de Campos (et, cela dit, l'ensemble de ceux qui ont mentionné ce texte sans chercher à comprendre ce qui était véritablement véhiculé par l'usage de citations provenant du texte de Fabri).

Tout d'abord, il faut révéler au lecteur la nature même du texte de Fabri qui est cité par Haroldo de Campos. *Präliminarien zu einer Theorie der Literatur* n'était pas un texte théorique de facture traditionnelle, c'est-à-dire respectant une forme discursive et argumentative conventionnelle, c'est-à-dire constituée par une concaténation de propositions reliées entre elles par des connecteurs logiques suivant un ordre donné, mais qu'il s'agissait plutôt d'une série de trente-cinq propositions – bien souvent concises et dépassant rarement une ou deux lignes – imitant vaguement la structure du *Tractatus-logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein (Wittgenstein 1921-22), mais sans l'architecture mathématique ordonnant le développement argumentatif des propositions principales et de leurs *scholia* qui mimait la structure du *Tractatus* de Baruch Spinoza.²²¹ Le fait que les extraits du texte de Fabri cités et forcément traduits en portugais (vraisemblablement par Haroldo de Campos lui-même) pointent irrémédiablement vers un paradoxe inhérent à la traduction de textes théoriques. Ce qui prime dans la traduction de textes théoriques c'est principalement le contenu informatif, notionnel, conceptuel. Cela ne veut pas dire pour autant que l'écriture

²²⁰ Il s'agit en quelque sorte d'une application du problème soulevé en philosophie analytique par la distinction entre usage et mention. Nous sommes d'avis que de Campos utilise bien les termes théoriques énoncés par Fabri et qu'il n'en fait pas uniquement un usage accessoire, synonymique, voire bêtement analytique, sans un engagement ontologique sur la nature de ce qu'il énonce (c'est-à-dire qu'il ne fait pas uniquement mentionner des termes théoriques mais qu'il affirme plutôt quelque chose de précis sur la nature de ces termes théoriques).

²²¹ Il faut également souligner que le style aphoristique de Fabri, contrairement à celui de Wittgenstein dans le *Tractatus*, ne comporte pas de symboles logiques ni mathématiques. Fabri, en écrivant ses thèses sous la forme d'aphorismes, honore du même coup un style littéraire fortement implanté en Allemagne depuis Novalis, Friedrich von Schlegel, Lichtenberg et dont les continuateurs ont été, entre autres, Ludwig Feuerbach, Friedrich Nietzsche, Theodor Adorno, Ernst Bloch et Walter Benjamin.

philosophique soit dépourvue de « style ». Il suffit de lire certains des textes d'auteurs évoluant dans le domaine de la philosophie analytique la plus stricte, tels Donald Davidson ou Willard van Orman Quine, pour se convaincre du contraire (même si le positivisme le plus rigoureux d'où émergent la majorité des philosophes analytiques repose sur le crédo du caractère purement informatif et analytique des textes théoriques).

Deuxièmement, toujours à la première page de l'essai de 1962, Haroldo de Campos mentionne avec justesse qu'Albrecht Fabri avait été pendant un certain temps, un professeur à la *Hochschule für Gestaltung* à Ulm. Le fait qui est omis dans cette information c'est ce que Fabri avait enseigné à Ulm, à la demande de Max Bense. Invité en tant que *Gastdozent* en 1956, Fabri n'a enseigné qu'une seule année à Ulm un atelier d'écriture dont l'objectif avoué était de mettre en application les principes théoriques exprimés par Bense dans son esthétique de l'information. Parmi les autres professeurs invités par Bense, on peut citer les noms suivants : Käte Hamburger (sa collègue à Stuttgart), Elisabeth Walther, l'écrivain et journaliste Gert Kalow (1921-1991), l'écrivain Martin Walzer (1927-) de même que le poète, écrivain et traducteur Hans Magnus Enzenberger (1929-).

Considérant que notre propos vise principalement à souligner l'influence de Max Bense sur Haroldo de Campos, il importe que nous insistions davantage sur l'importance de la mention du nom d'Albrecht Fabri au tout début de ce texte fondamental dans l'articulation théorique du théoricien brésilien.,

Albrecht Fabri est né à Cologne le 20 février 1911. Dès son adolescence, il se passionne pour l'art de Franz Wilhelm Seiwert (1894-1933), un artiste d'avant-garde colonois appartenant au groupe des *Kölner Progressiven*. Les membres de ce groupement artistique étaient outre Seiwert, le peintre Heinrich Hoerle (1895-1936) de même que le photographe August Sandler.

Il existait d'importants liens (tant personnels que professionnels) entre Albrecht Fabri (1911-1998) et Max Bense. Tout d'abord, les deux étaient rhénans et fiers de cette origine. Fabri est né à Cologne le 20 février 1911 et il y est mort le 11 février 1998. C'est également dans cette ville que sont conservées ses archives, plus précisément à cet endroit : *Das Historische Archiv der Stadt Köln*, et il est considéré par les spécialistes comme digne de figurer parmi les colonois importants [*Kölner Prominente*] dans l'histoire de la littérature rhénane (et colonoise), à l'instar de Goswin Peter Gath, Henrich Böll et Peter Fuchs. On

connaît également l'attachement qu'éprouvait Max Bense à l'endroit de la Rhénanie. Bense était originaire de Strasbourg, ville qui en 1910 était sous la domination allemande et il a toujours clamé haut et fort avoir un lien affectif particulier avec cette région de l'Allemagne, en allant même à s'autoproclamer un véritable *Rheinländer*. En 1940, il écrivit même un hommage vibrant à sa ville natale dans le quotidien *Kölnische Zeitung* (Bense, 1940). Bien que sa mère, Minna Lisa Roth, était originaire de Thuringe, elle avait toutefois grandi avec sa famille à Cologne. Les lieux d'enfance de Bense sont baignés par le doux souvenir du Rhin (fleuve, qui rappelons-le coule à proximité de Strasbourg, Bonn et Cologne et qui sont tous des lieux très significatifs pour le Max Bense d'avant la Seconde Guerre mondiale). Il n'est guère étonnant d'ailleurs que parmi les textes les plus audacieux de Bense, l'un d'eux s'intitule *Entwurf einer Rheinlandschaft* (1962) [Ébauche d'un paysage rhénan], texte éminemment créatif qui se distingue radicalement des textes qu'il avait écrits au cours des années trente sur la Thuringe, c'est-à-dire des récits de voyage ou des descriptions « classiques » de paysages, parus dans le supplément *Die Reise* (le voyage) du *Kölnischer Zeitung*. (Brenner 1997).

Outre l'évocation du lieu d'origine géographique de Bense et Fabri, ce qui les relie – toujours sous l'invocation de la Rhénanie – c'est qu'ils ont appartenu l'un et l'autre à un groupement artistique dénommé *Die rheinische Gruppe* [Le Groupe rhénan] et dont la cheville-ouvrière était l'écrivain Goswin Peter Gath (1898-1959). Gath était un poète lyrique qui se distingua principalement comme un conteur qui se plaisait à populariser des légendes et des histoires caractéristiques de la région rhénane (Gath 1943 ; 1947) et surtout du milieu urbain colonois (Gath 1939 ; 1957a ; 1957b). Gath a souvent utilisé des pseudonymes dont, *Schang vum Vulgelsang* et *Georg Gardner*.

En 1930, les journaux colonois rapportaient souvent les activités reliées au *Rheinische Gruppe*. Ainsi, par exemple, en 1930, on dénombre 10 articles faisant mention du *Rheinische Gruppe*, dont neuf provenaient de la *Kölnische Zeitung* (principalement des articles sur Max Bense) et un du *Kölner Stadteinzeiger*.

L'association du nom de Fabri n'est pas anecdotique si on considère plusieurs éléments qui attestent l'existence d'une profonde affinité théorique entre les deux Allemands.

Il est important de noter qu'Haroldo de Campos utilisa des segments du texte de Fabri pour « composer » une sorte d'argument théorique visant à défendre l'importance de la

critique dans le rôle du traducteur. Or, comme Haroldo de Campos – à l’époque de la poésie concrète, c’est-à-dire au moment même où il désire introduire Bense et Fabri comme modèles à émuler – cite Albrecht Fabri en ne respectant pas la forme même du texte dans lequel Fabri a présenté son texte, on pourrait soutenir qu’Haroldo va contre les principes traductifs qu’il énonce.

Comme nous l’avons mentionné précédemment, le texte de Fabri sur lequel se basa Haroldo de Campos dans son essai critique de 1962 et dont il cita des extraits, était constitué d’une suite de propositions atomiques qui étaient du même ordre que celles qui formaient la suite logique des propositions du *Tractatus* de Wittgenstein. En traduisant des passages du texte de Fabri sans mentionner la nature aphoristique de ces phrases (et en ne révélant pas au lecteur qu’ils formaient une concaténation d’arguments logiques), Haroldo de Campos finit par dénaturer la pensée même de Fabri.

Nous nous sommes efforcés de trouver des éléments théoriques qui seraient en mesure de justifier ou d’expliquer comment est apparue la relation entre Max Bense et Haroldo de Campos. Malheureusement, comme c’est d’ailleurs bien souvent le cas lorsqu’on désire faire une reconstruction rationnelle de l’histoire des idées, nous n’avons pas trouvé de preuves directes de la manière dont s’est opérée la genèse de ladite relation. Le seul argument direct que nous possédons demeure l’influence exercée par Albrecht Fabri sur Haroldo de Campos. Bien qu’Albrecht Fabri ait véhiculé des idées directement inspirées de Max Bense, le lien entre Fabri demeure malheureusement une preuve indirecte de l’influence de Bense sur Fabri.

La prochaine étape de notre réflexion sur les rapports entre Haroldo de Campos et Max Bense doit absolument prendre en compte toute la correspondance des concrétistes car c’est dans ce matériel inédit et encore non-interprété que risquent de se trouver les réponses aux questions que nous avons soulevées dans la présente thèse. Nous avons soulevé le couvercle de la marmite, il reste à nous mettre le nez dedans pour voir ce qu’elle sent.

Bibliographie

- AARSETH, Espen (1997). *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- ACCAME, Vincenzo (1981). *Il segno poetico : materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*. Milano: Spirali [l'Alingua].
- ADORNO, Theodor (1958). « Der Essay als Form ». Theodor ADORNO, *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp : p. 9-49.
- AHMANN, Heiko (2012). *Das Trügerisch am Berufsbild des Übersetzers*. Berlin: Logos Verlag.
- ALMEDA, Guilherme de (2002). *Encantamento, Acaso, Você*. Suzi FRANKL-SPERBER, présentation, édition et notes. Campinas: Editora Unicamp.
- ALVES, José Francisco (2005). *Amilcar de Castro. Uma retrospectiva*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul.
- AMARAL, Beatriz Helena Ramos (2013): *A Transmutação metalinguística na poética de Edgard Braga*. São Paulo : Ateliê Editorial [Coleção Estudos Literários].
- ANCESCHI, Luciano (1953). *Poetica americana e altri studi di poetica*. Milan: Nistri- Lichi [Volume 4 de *Saggi di varia umanità*].
- ANDRADE, Carlos Drummond de (1984). *Corpo : novos poemas*. Rio de Janeiro: Record.
- APEL, Karl-Otto (1976). *Sprachpragmatik und Philosophie*. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp [Theorie-Diskussion].
- APPIAH, Anthony Kwame (2000). « Thick Translation ». Lawrence VENUTI, dir. *The Translation Studies Reader*. Oxfor/New York: Routledge: p. 417-429.
- AQUINO, Flávio D' (1953). « Max Bill critica a nossa moderna arquitetura – entrevista com Max Bill ». *Revista Manchete*, n° 60, Rio de Janeiro, 13 de junho de 1953, p. 38-39.
- ARISTOTE (2003). *Topiques, tome I : Livres I-IV*. Traduction et notes de Jean BRUNSCHWIG. Paris : Les Belles Lettres [Collection des universités de France. Série grecque].

- ARNAUD, Antoine (1951). « Soll man vom sich selbst sprechen? ». Extrait de *La logique ou l'art de penser* (1662). Traduit du français par Elizabeth WALTHER. *Aufklärung* Jg. 1, H. 3, mai 1951, p. 59.
- ARNOLD, Hans Ludwig (2001). « Was einleuchtet, ist verdächtigt. Meister der kleinen Form: Albrecht Fabris gesammelte Schriften ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n° 138, 18 juin, 2001, p. 50.
- ARNOLD, Matthew (1861). *On Translating Homer*. Londres: Longman, Green, Longman and Roberts.
- ARP, Hans (1961). « Der Dichter Kandinsky ». H.M. WINGLER, dir. *Wie sie einander sahen. Moderne Maler im Urteil ihrer Gefährten*. München: List 1961 (List-Bücher, 181: p. 89 ff.
- ASTRADA, Carlos (1933). «Fenomenología de la radio». Carlos ASTRADA, dir. *El juego existencial*. Buenos Aires: Babel: p. 125-31.
- AUSTIN, John Langshaw (1962). *How to Do Things with Words*. Gloucestershire : Clarendon Press. Traduction française de Gilles LANE. Paris: Éditions du Seuil [L'ordre philosophique].
- AZEVEDO, Reinaldo (2007). « Mário Faustino – De volta ao eterno ». Blog de Reinaldo Azevedo.
<http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/avesso-do-avesso/mario-faustino-de-volta-ao-eterno/> (Consulté le 04 août 2012).
- BACHELARD, Gaston (1938). *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard.
- BANDEIRA, Manuel (1957). « *Suplementos* ». *Jornal do Brasil*, mercredi 9 janvier 1957, p. 5.
- BARROS, Lenora de et MATTOLI, Paula (1991). *Poesia concreta in Brasile : Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari*. Milano : Archivio di nuova scrittura [Quaderno / [Archivio di Nuova Scrittura, 3].
- BASTOS, Oliveira (1966). « Cantam, mas não iluminam ». *Correio da Manhã*, dimanche, 11 décembre, 1966, p. 50.
- BASTOS, Oliviera et GULLAR, Ferreira (1956). « Inaugurou-se em São Paulo (MAM) a Exposição Concretista ». *SDJB*, 16 décembre 1956, p. 29.

- BECCARIA, Cesare (1738; 1910). « *Pensieri diversi* ». Eugenio Landry, dir. *Cesare Beccaria. Scritti e lettere inediti*. Milan : Hoepli : p. 71-73.
- BENN, Gottfried (1950). *Frühe Prosa und Reden. Eingeleitet von Max Bense*. Wiesbaden: Limes Verlag.
- BENN, Gottfried (1951). « *Probleme der Lyrik* ». *Gottfried Benn, Gesammelte Werke. Band 4, Reden und Vorträge*. Wiesbaden: Limes-Verlag.
- BENSE, Max (1930). « *Kierkegaard in Frankreich* ». *Kölnische Zeitung*, n° 551, p. 2.
- BENSE, Max (1934). « *Die Archaischen Krustenverhältnisse und der Ursprung der Kontinente. - Zur kosmogonischen Anthropologie* ». *Zeitschrift für Welteislehre: Organ der Gesellschaft zur Förderung der Welteislehre e.V. Berlin und der Kosmotechnischen Gesellschaft in Österreich*, Wien, 2. Jahrgang 1934, Heft 1-12.
- BENSE, Max (1937a). *Kierkegaard-Brevier*. Sous la direction de Peter SCHÄFER et Max BENSE. Traduit du danois par Peter SCHÄFER, Introduction de Max BENSE, Leipzig : Insel : p. 1-12 [Inselbücherei n° 519].
- BENSE, Max (1937b). « *Definitionen Sören Kierkegaards* ». Sélection d'extraits de 1937. *Kölnische Zeitung* Nr. 552, *Geist der Gegenwart*, no 44, 31 octobre 1937.
- BENSE, Max (1937c). « *Die Idee der Naturerkenntnis bei Nietzsche und Kierkegaard* ». *Unsere Welt als Geschichte*, Godesberg/Bonn: Detmold, vol. 29, 1937, p. 33-36
- BENSE, Max (1938a). *Quantenmechanik und Daseinrelativität. Eine Untersuchung über die Prinzipien der Quantenmechanik und ihre Beziehung zu Schellers Lehre von der Daseinrelativität der Gegenstandsarten*. Cologne: Welzel Verlag.
- BENSE, Max (1938b). « *Was ich will, Sören Kierkegaard?* ». *Kölnische Zeitung* n° 233, Abendblatt, Randnoten, 10. mai 1938, p. 2.
- BENSE, Max (1939a). « *Einleitung: Über Leben und Wirken Sören Kierkegaards* ». Sören KIERKEGAARD, *Entweder - Oder*, traduction du danois de Christoph SCHREMPF, Fritz DROOP, dir. Leipzig: Dieterichsche Verlagsbuchhandlung: p. VII-XXXIX.
- BENSE, Max (1939b). *Geist der Mathematik. Abschnitte aus der Philosophie der Arithmetik und Geometrie*. Munich et Berlin: Verlag R. Oldenbourg.
- BENSE, Max (1939c). « *Kierkegaard in angelsächsischen Ländern* ». *Kölnische Zeitung* n° 164, Abendblatt, Randnoten, 30. März 1939, p. 2.

- BENSE, Max (1940). « O straßbrug, o Straßurg ». *Kölnische Zeitung* Nr. 321, Abendblatt, 26 juin 1940, p. 6.
- BENSE, Max (1942a). « Pascal und Kierkegaard ». *Europäische Revue*, Stuttgart, Jg. 18, H. 2, Februar 1942, p. 88-9.
- BENSE, Max (1942b). « Rembrandt und Kierkegaard. Eine Betrachtung ». *Kölnische Zeitung*, Nr. 89, Morgenblatt, 18. Februar 1942, p. 2.
- BENSE, Max (1942c). « Sören Kierkegaard in Frankreich ». *Kölnische Zeitung* Nr. 184, Abendblatt, Geist der Gegenwart, 11. April 1942.
- BENSE, Max (1942d). *Sören Kierkegaard - Leben im Geist. Mit einem Nachwort des Hg. A. E. B.[rinckmann]*. Hambourg: Hoffmann und Campe, [Reihe: Geistiges Europa. Bücher über geistige Beziehungen europäischer Nationen. Begr. und Hg. A. E. B.[rinckmann]].
- BENSE, Max (1943). « Vorbemerkung zu: Briefe Kierkegaards an Emil Boesen ». Tiré du manuscrit Ms : *Kierkegaard-Briefe* [détruit lors de la guerre, Oldenbourg, München], traduit du danois par Dr. Hertha A. KUHLMANN. *Kölnische Zeitung* Nr. 380, Unterhaltungsblatt, 22. August 1943.
- BENSE, Max (1946a). *Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik I*. Hambourg: Claasens & Goverts.
- BENSE, Max (1946b). *Über Leibniz*. Jena et Leipzig: Karl Rauch Verlag. [*Zeugnisse europäischen Geistes*].
- BENSE, Max (1947). « Über den Essay und seine Prosa ». *Merkur* 1, (1947), n° 3, p. 414-424.
- BENSE, Max (1948a). « Neue Pascal-Forschung » *Rheinische Zeitung*, Cologne, Nr. 65, *Kultur und Leben*, 14 août 1948.
- BENSE, Max (1948b). « Denis Diderot: Gedanken über Philosophie und Natur. » Traduit du français par Ilse LANGE et Max BENSE. *Werden und Wirken*, Weimar, 1948.
- BENSE, Max (1948c). *Hegel und Kierkegaard - Eine prinzipielle Untersuchung*. Köln/Krefeld: Staufien.
- BENSE, Max (1948d). «Ich war Professor in Jena» *Allgemeine Zeitung*, Mainz: Hauptausgabe mit Wissenschaftsblatt, Feuilleton, 11./12. September 1948, p. 5-6 [Porte la mention « Anonym »].

- BENSE, Max (1948e). « Über Philosophiekritik ». *Universitas. Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur*. Stuttgart, Jg. 3, H. 11, p. 1287-1294.
- BENSE, Max (1949a). « Aesthetiker und Neurotiker? », Recension de Walter Rehm: *Kierkegaard und der Verführer*, 1949. *Allgemeine Zeitung Mainz*, Literaturblatt, 23./24. Juli 1949.
- BENSE, Max (1949b). *Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik II*, Hambourg: Claasens & Goverts.
- BENSE, Max (1949b). *Technische Existenz*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- BENSE, Max [Karl Zink pseudonyme] (1950). *Was ist Elektrizität?* Kevelaer: Butzon & Bercker [Bercker Kleine Volksbibliothek, Blaue Reihe Nr. 1026].
- BENSE, Max (1951a). « Kybernetik oder die Metatechnik einer Maschine ». *Merkur* no 5, mars 1951. Reproduit dans Barbara BÜSCHER, Hans-Christian von HERRMANN et Christoph HOFFMANN, dir. *Ästhetik als Programm. Max Bense. Daten und Streuungen*. Berlin: Vice Versa: p. 51-61 [Kaleidoskopien, 5].
- BENSE, Max (1951b). *Kierkegaard-Brevier*. Sous la direction de Peter SCHÄFER et Max BENSE Version allemande de Peter SCHÄFER, traduction de M. BENSE. Frankfurt am Main: Insel, 2^e édition. 1951, p. 3-12.
- BENSE, Max (1952). « Axiomata Søren Kierkegaards ». Extraits de *Kierkegaard-Brevier*, Inselbücherei N. 519. *Die Literatur*, Stuttgart, Jg. 1, N. 2, April 1952, p. 5.
- BENSE, Max (1953a). *Das technische Bewußtsein des modernen Menschen*. Keulen: Deutsche Industrieverlag.
- BENSE, Max (1953b). « Die Methoden Pascals ». *St. Galler Tagblatt* No. 282/A, 19 juin 1953.
- BENSE, Max (1954). *Aesthetica - Metaphysische Beobachtungen am Schönen*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- BENSE, Max (1955a). *Denkmaschinen*. Préface de Louis Couffignal (1952). Traduction allemande d'Elisabeth WALTHER. Stuttgart: Kilpper,
- BENSE, Max (1955b). *Descartes und die Folgen*. Baden-Baden: Agis Verlag.
- BENSE, Max (1955c). *Kierkegaard-Brevier*. Sous la direction de Peter SCHÄFER et Max BENSE, version allemande de Peter SCHÄFER Introduction de Max BENSE, Frankfurt am Main: Insel, 3^e édition.

- BENSE, Max (1956a). *Aesthetica (II). Aesthetische Information*. Baden-Baden: Agis Verlag.
- BENSE, Max (1956b). *Rationalismus und Sensibilität*. Krefeld/Baden-Baden: Agis Verlag.
- BENSE, Max (1956c). « Rom-Genua »: *augenblick*. 2, 1956, Heft 1, p. 5-10.
- BENSE, Max (1958). *Aesthetica (III). Ästhetik und Zivilisation. Theorie der ästhetischen Zivilisation*. Krefeld/Baden-Baden: Agis Verlag.
- BENSE, Max (1959a). *Kierkegaard-Brevier*. Peter SCHÄFER et Max BENSE, dir. Traduit du danois par Peter SCHÄFER, Introduction de Max BENSE, Frankfurt am Main: Insel, p. 67-75. 4^e édition.
- BENSE, Max (1959b). Max BENSE, dir. *Sören Kierkegaard – Breviario*. Traduction italienne de Domenico TARIZZO et Pucci PANZIERI, introduction de Max BENSE, Milan : Il Saggiatore.
- BENSE, Max (1960a). *Aesthetica: allgemeine Texttheorie und Textästhetik. Programmierung des Schönen*. Baden-Baden: Agis Verlag.
- BENSE, Max (1960b). *Ein Geräusch in der Straße*. Baden-Baden: Agis Verlag.
- BENSE, Max (1960c). *Grignan-Serie. Beschreibung einer Landschaft*. Siegen/Stuttgart : Edition Rot [Text 1].
- BENSE, Max (1960d). *Movens. Experimentelle Literature*. [Rencension] http://www.stuttgarter-schule.de/bense_movens.htm (Consulté le 5 avril 2015).
- BENSE, Max (1960e) : *Studium Generale – Konkrete Texte* (catalogue de l'exposition organisée par Max Bense à la Technische Hochschule). Stuttgart : Edition Rot, n° 7.
- BENSE, Max (1961). *Bestandteile des vorüber – Dünnschliffe, Mischtexte, Montagen*. Cologne/Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
- BENSE, Max (1962a). *Entwurf einer Rheinlandschaft*. Cologne: Kiepenheuer & Witsch.
- BENSE, Max (1962b). *Theorie der Texte: Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden*. Cologne: Kiepenheuer & Witsch.
- BENSE, Max (1964). *Die Präzisen Vergnügen. Versuche und Modelle*. Wiesbaden: Limes Verlag.
- BENSE, Max (1965). *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik*. Baden-Baden: Agis Verlag.
- BENSE, Max (1965b). *Ungehorsam der Ideen - Abschließender Traktat über Intelligenz und technische Welt*. Cologne: Kiepenheuer & Witsch.

- BENSE, Max (1965c). *Tallose Berge*. Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer [Futura 3].
- BENSE, Max (1968). « Mavignier von Hegel aus ». *Katalog Almir Mavignier*. Hanovre: Kestner Gesellschaft.
- BENSE, Max (1969). «Hegel y Kierkegaard - Una investigación de principio». Version espagnole de Guillermo Floris MARGADANT de BENSE (1948c), Mexico: Instituto de investigaciones filosóficas, Universidad nacional autonoma de México.
- BENSE, Max (1970a). « Auto und Information. Das Ich, das Auto und die Technik ». *DU*. Zürich. N° 30, octobre 1970. Texte repris dans Elisabeth WALTHER (1980), dir. *Ausgewählte Schriften. Band 4. Poetische Texte*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag: p. 291-293.
- BENSE, Max (1970b). *Artistik und Engagement. Präsentation ästhetischer Objekte*, Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
- BENSE, Max (1971). « Über die Realität der Literatur. Vorwort ». Max Bense, dir. *Die Realität der Literatur. Autoren und ihre Texte*. Köln: Kiepenheuer & Witsch: p. 7-10.
- BENSE, Max (1976). *Vermittlung der Realitäten: Semiotisch Erkenntnistheorie*. Baden-Baden: Agis Verlag.
- BENSE, Max (2000). « Eine Dame mit Hut im Paris. Max Bense besichtigt Gertrude Stein. » Caroline WALTHER et Elisabeth WALTHER, dir. *Max Bense: Radiotexte*. Heidelberg: Winter Verlag: p. 87-108 [Reihe Siegen, Band 11].
- BENSE, Max (2007). *Aesthetica. Introduction à la nouvelle esthétique*. Traduction de l'allemand par Judith YACAR. Paris : Les Éditions du Cerf.
- BENSE, Max et DÖHL, Reinhard (1964). *Zur Lage*. http://www.stuttgarter-schule.de/zur_lage.htm (Consulté le 13 mars 2014).
- BERNHARD, Thomas (1971). *Gehen*. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp [suhrkamp taschenbuch 5].
- BERTIN, Pierre (1954). *Carnet de Voyage : Brésil, Uruguay, Argentine, Chili*. Paris : Julliard [Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault. Volume 1].
- BERZ, Peter (2001). «Mach 1». Christoph Hoffmann et Peter Berz (dir.). *Über Schall. Ernst Machs und Peter Salchers Geschoßfotografien*. Göttingen: Wallstein Verlag, p. 381-453.

- BETTS, Paul (2004). *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design*. Berkeley/Los Angeles: The University of California Press.
- BEZERRA, Márcio (2000). *A Unique Brazilian Composer. A Study of the Music of Gilberto Mendes through Selected Piano Pieces*. Bruxelles: Alain van Kerchoven Éditeur.
- BISCHOFF, Sascha (2004). *Gerechtigkeit – Verantwortung – Gastfreundschaft. Ethik-Ansätze nach Jacques Derrida*. Fribourg: Academic Press Fribourg [Studien zur Theologischen Ethik].
- BLESGEN, Detlef J. (2000) *Erich Preiser: Wirken und wirtschaftspolitische Wirkungen eines deutschen Nationalökonomens (1900-1967). Vol. II*. Berlin et Heidelberg: Springer Verlag.
- BOATIN, Janet (2014). *Dichtungsmaschine aus Bestandteilen. Konrad Bayers Werk in einer Kulturgeschichte der frühen Informationsästhetik*. Bielefeld: Transcript-Verlag.
- BOER, Theo de (1997). *Pleidooi voor interpretatie*. Rotterdam: Lemniscaat.
- BOGE, Birgit (2009). *Die Anfänge von Kiepenheuer & Witsch. Josef Kaspar Witsch und die Etablierung des Verlags (1948-1959)*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- BÖHME, Gernot; BÖHME, Hartmut (1985). *Das Andere der Vernunft – Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 542].
- BONET, Eugeni (2002). «Background/Foreground. Un trayecto por la obra de Muntadas». Rodrigo Alonso, dir. *Muntadas Con/textos*. Buenos Aires: Ediciones Simurg/Cátedra La Ferla (UBA): p. 14.
- BRASCHI, Cecilia (2012). «La participation française à la Première Biennale de Sao Paulo. Une page d’histoire et d’historiographie de l’art, entre l’Amérique Latine et l’Europe », Sous la direction de Marie GISPERT et Maureen MURPHY. *Voir, ne pas voir, actes des journées d’étude, Paris, 4-5 juin 2012*. <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Braschi.pdf> (Consulté le 13 octobre 2014).
- BRENNER, Peter J. (1997). *Reise Kultur in Deutschland: von der Weimarer Republik zum » Dritten Reich »*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- BUCHER, Annemarie (1990). *spirale – Eine Kunstzeitschrift 1953 –1964*. Baden: Verlag Lars Müller.

- BUNGE, Mario (1977). *Treatise on Basic Philosophy: Ontology I: The Furniture of the World. Volume 3*. Dordrecht/Boston: D. Reidel.
- BÜSCHER, Barbara; HERRMANN, Hans-Christian von; HOFFMANN, Christoph (2004). *Ästhetik als Programm. Max Bense. Daten und Streeungen*. Berlin: Vice Versa [Kaledioskopien, 5].
- CALVET, Louis-Jean (1973). *Roland Barthes : un regard politique sur le signe*. Paris : Payot.
- CAMPOS, Augusto de (1957a). « Boulez – Bilis – Bento ». *SDJB*. 10 mars 1957, p. 1
- CAMPOS, Augusto de (1957b). « Homenagem a Webern ». *SDJB*, 17 mars 1957, p. 26.
- CAMPOS, Augusto de (1957b). « e. e. cummings: ôlho e fôlego ». *SDJB*, 5 mai 1957, p. 7.
- CAMPOS, Augusto de (1957b). « James Joyce em Finneganscópico ». *SDJB*, 29 décembre 1957, p. 76-77.
- CAMPOS, Augusto de (1957c). « Concretos e anônimos ». *SDJB*, dimanche 30 décembre 1957, p. 19.
- CAMPOS, Augusto de (1998). *Música de invenção*. São Paulo, Editora Perspectiva [Coleção Signos/música, vol. 5].
- CAMPOS, Augusto de (2011) : *Poètemoins. Anthologie*. Préface et traductions Jacques DONGUY. Dijon : Les Presses du Réel.
- CAMPOS, Augusto de (2012). « Para Augusto de Campos, inovações de Décio Pignatari fazem falta à poesia de agora ». *Folha de São Paulo*, mardi 4 décembre 2012. Cahier Illustrada E9.
- CAMPOS, Augusto de (2013). « Um poema de Décio Pignatari traduzido para o inglês por Augusto de Campos ». *Zunái. Revista de poesia & debates*. Ano IX, Edição XXVI, mars 2013.
http://www.revistazunai.com/materias_especiais/decio_pignatari/poematradozido.htm
 (Consulté le 2 juillet 2014)
- CAMPOS, Augusto de (2015a). « Aos 84 anos, Augusto de Campos lança livro inédito e fala sobre trajetória da poesia concreta ». *O Globo*, 18 juillet 2015.
<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/aos-84-anos-augusto-de-campos-lanca-livro-inedito-fala-sobre-trajetoria-da-poesia-concreta-16807757> (Consulté le 19 juillet 2015)
- CAMPOS, Augusto de (2015b). «Aos 84 anos, Augusto de Campos lança novo livro de poemas ». *O estado de S. Paulo*. 1 août 2015.
<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,aos-84-anos--augusto-de-campos-lanca-novo-livro-de-poemas-,1736062> (Consulté le 1 août 2015)

- CAMPOS, Augusto de *et al.* (1965). « plano-piloto para poesia concreta ». *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editora: p. 215-18.
- CAMPOS, Haroldo de (1955). « a obra de arte aberta », *Diário de S. Paulo*, 3 juillet 1955. Repris dans Augusto de CAMPOS *et al.* (1965, 2006⁴) *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial: p. 49-53.
- CAMPOS, Haroldo de (1956a). « arte concreta: objeto e objetivo ». *ad – arquitetura e decoração*, no 20, São Paulo, novembre/décembre 1956. Repris dans Augusto de CAMPOS *et al.* (1965, 2006⁴) *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial: p. 63-65.
- CAMPOS, Haroldo de (1956b). « Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto ». *SDJB*, 4 novembre 1954, p. 27.
- CAMPOS, Haroldo de (1956c). « olho por olho o olho nu (manifesto) ». *ad – arquitetura e decoração*, no. 20, São Paulo, novembre/décembre 1956. Repris dans Augusto de CAMPOS *et al.* (1965, 2006⁴) *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial: p. 63-65.
- CAMPOS, Haroldo de (1957a). « evolução de formas; poesia concreta ». *SDJB*, dimanche 13 janvier 1957. Repris dans Augusto de CAMPOS *et al.* (1965, 2006⁴) *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial: p. 77-87.
- CAMPOS, Haroldo de (1957b). « Pound Paideuma ». *SDJB*, Rio de Janeiro, dimanche 17 mars 1957.
- CAMPOS, Haroldo de (1957c). « da fenomenologia da composição à matemática da composição ». *SDJB*, 23 juin 1957. Repris dans Augusto de CAMPOS *et al.* (1965, 2006⁴) *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial: p. 133-36.
- CAMPOS, Haroldo de (1957d). « fernando guedes: um inventor na jovem poesia portuguesa ». *SDJB*, 18 août 1957, p. 15.
- CAMPOS, Haroldo de (1960a). « a temperatura informacional do texto ». *Revista do Livro*, ano V, no 18, Rio de Janeiro, INL, juin 1960. Repris dans de Campos *et al.* (1965,

- 2006⁴). *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950 1960*. São Paulo: Ateliê Editorial: p.189-204.
- CAMPOS, Haroldo de (1960b). « contexto de uma vanguarda ». Repris dans Augusto de CAMPOS *et al.* (1965, 2006⁴). *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950 1960*. São Paulo: Ateliê Editorial: p.209-214.
- CAMPOS, Haroldo de (1962a). « Francis Ponge: A Aranha e sua Tela », *O Estado de S. Paulo*. 7 juillet 1962, p. 42.
- CAMPOS, Haroldo de (1962b). « Phantasus: a revolução da lirica ». *O Estado de São Paulo*, 10 mars 1962, Suplementario Literario, p. 11.
- CAMPOS, Haroldo de (1964). « Elisabeth Walther fala a Invenção ». *Invenção*, 3, no. 4, décembre 1964, 144-145.
- CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS Augusto de (1964; 2002³). *Re Visão de Sousândrade / textos críticos, anthologie, glossaire, bio-bibliografia Augusto et Haroldo de CAMPOS ; avec la collaboration spéciale d'Erthos A. de SOUZA et Luiz COSTA LIMA*. Troisième édition en 2002. *Revisão de Sousândrade / textos críticos, anthologie, glossaire, bibliographie, Augusto et Haroldo de CAMPOS ; avec la coloboration spéciale de Diléia ZANOTTO MANFIG, Erthos A. de SOUZA, Luiz COSTA LIMA et Robert E. BROWN*. São Paulo: Edições Invenção [Signos 34].
- CAMPOS, Haroldo de (1967, 2010⁴). « Da tradução como criação e como crítica ». *Metalinguagem & outras metas. Ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva [Debates 247].
- CAMPOS, Haroldo de/ CAMPOS, Augusto de (1968). *Traduzir & trovar*. (Poetas dos séculos XII a XVII). São Paulo: Papyrus.
- CAMPOS, Haroldo de (1969a). *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva [Coleção Debates 16].
- CAMPOS, Haroldo de (1969b). « Francis Ponge: Retórica da Aranha ». *O estado de S. Paulo*, 12 juillet 1969, p. 52.
- CAMPOS, Haroldo de (1971). « Umbral para Max Bense ». Introduction du recueil de Max Bense, *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva, p. 11-39 [Debates 30].

- CAMPOS, Haroldo de (1973). « De la traduction comme création et comme critique » Traduction du portugais de Haroldo de Campos (1962 ; 2010⁴) par Inês OSEKI-DEPRÉ. *Change*, 14, p. 71-84.
- CAMPOS, Haroldo de (1976). *A Operação do texto*. São Paulo: Perspectiva [Coleção Debates 134].
- CAMPOS, Haroldo de (1985). *A educação dos cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Brasiliense.
- CAMPOS, Haroldo de (1989). *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: O caso de Gregório de Matos*. Bahia: Fundação Casa de Jorge Amado.
- CAMPOS, Haroldo de (1990). *Finis mundo. A última viagem*. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto.
- CAMPOS, Haroldo de (1991). « Meninos eu vi ». *Folha de São Paulo*, samedi 2 mars 1991. Cahier *Letras*, Sixième partie, p. 3.
- CAMPOS, Haroldo de (1997). *Sobre Finis mundo. A última viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras.
- CAMPOS, Haroldo de (1998). « Mallarmé continua a influenciar poetas brasileiros ». *Estado de São Paulo*, Caderno 2, São Paulo, samedi 26 septembre 1998, page D9.
- CAMPOS, Haroldo de (2002). « Da Poesia Concreta a *Galáxias* e *Finis mundo* ». Haroldo de CAMPOS éd. *Depoimento de oficina*. São Paulo: Unimarco Editora: p. 1-60.
- CAMPOS, Haroldo de (2005). « The Ex-centric's Viewpoint: Tradition, Transcreation, Transculturation: Second thoughts: the dialectics of *subaltern* and *overaltern* literary modes! » K. David Jackson, dir., *Haroldo de Campos: A Dialogue with the Brazilian Poet* Oxford: Center for Brazilian Studies, Oxford University Press.
- CAMPOS, Haroldo de (2007). « Translation as Creation and Critic ». Sous la direction d'Antonio Sergio BESSA et Odile CISNEROS. *Novas: Selected Writing of Haroldo de Campos*. Traduction en anglais de Diana GIBSON et Haroldo de CAMPOS. Evanston, Illinois: Northwestern University Press: p. 312-326.
- CAMPOS, Haroldo de (2010). *O segundo arco-íris banco*. São Paulo: Iluminuras.
- CAMPOS, Haroldo de (2011). *Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Fale/UFMG [Viva Voz].

- CAMPOS, Haroldo de (2013). « Tradução e Reconfiguração: o tradutor como transfigidor ». Sous la direction de Marcelo TÁPIA et Thelma MÉDICI NÓBREGA. *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva [Estudos 315].
- CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio (1960). *Cantares de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação-MEC.
- CARNIELLI, Walter (2000). « Possible-translations semantics for paraconsistent logics ». Sous la direction de D. BATENS *et al.* *Frontiers in Paraconsistent Logic: Proceedings of the I World Congress on Paraconsistency, Ghent, 1998*. Londres : Kings College Publications : p. 159–72.
- CASATI, Roberto (2008). *La scoperta dell'ombra. Da Platone a Galileo la storia di un enigma che ha affascinato le grandi menti dell'umanità*. Rome/Bari : Editori Laterza.
- CASATI, Roberto; VARZI, Achille C. (1996). *Holes and Other Superficialities*. Cambridge: MIT Press.
- CASTRO, Amilcar de (2007). « A notícia e o diagrama: Entrevista inedita com Amilcar de Castro »: *Novos Estudos - CEBRAP*, (78), p. 131-143.
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000200012&script=sci_arttext
 (Consulté le 14 juin 2012).
- CHLOVSKI, Victor (1917). *L'art comme procédé*. Traduction du russe et annotation par Régis Gayraud. Paris : Éditions Allia.
- CLÜVER, Claus (2007). « The Noigrandes Poets and Concrete Art ». Conférence prononcée le 3 novembre 2006 à l'Université Yale.
- COADY, C. A. J. (1992). *Testimony: A Philosophical Study*. Oxford : Clarendon Press.
- CONDORCET, Nicolas de (1794/1794). *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Texte revu et présenté par O. H. PRIOR. Nouvelle édition présentée par Yvon BELAVAL. Paris : Librairie philosophique Vrin [Bibliothèques des textes philosophiques].
- CONFÉRENCIAS DE PIERRE BOULEZ (1954). *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 1 juin 1954, p. 9 [Texte non signé].
- CONTRERAS, Adriana/BONALDI, Bruno (2004). « Entrevista a Haroldo de Campos ». Sous la direction de Lisa Bolck de Behar. *Haroldo de Campos, Don de poesia. Ensayos*

- críticos sobre su obra y una entrevista*. Lima: Fondo Editorial UCSS y Embajada De Brasil En Lima : p. 271-292.
- COSTA, Lúcio (1953). « Max Bill e a arquitetura brasileira vistos por Lucio Costa: oportunidade perdida ». *Arquitetura e Engenharia*. Belo Horizonte, vol. 5, n° 26 (Mai.-Jun. 1953), p. 20-21.
- COUFFIGNAL, Louis (1952). *Les Machines à penser*. Paris : les Éditions de Minuit. *Denkmaschinen* (1955), traduction allemande par Elisabeth WALTHER avec l'aide de Max BENSE et une préface de Max BENSE. Stuttgart: Kilpper.
- CUBE, Felix von (1976). *Was ist Kybernetik?* Munich: dtv.
- CUBE, Felix von (1982). *Kybernetische Grundlagen des Lernens und Lehrens*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- DAHMS, Hans-Joachim (1985). *Philosophie, Wissenschaft, Aufklärung. Beiträge zur Geschichte un Wirkung des Wiener Kreis*. Berlin : Walter de Gruyter.
- DAVIDSON, Donald (1973). « Radical Interpretation ». *Dialectica*, 27, p. 314-28.
- DELISLE, Jean (2005). « Les théories de la traduction : une complexité à apprivoiser ». Sous la direction de G. Abou FADEL et H. AWAISS. *Pour dissiper le flou. Réflexion plurielle*. Beyrouth : École de Traducteurs et d'Interprètes de Beyrouth : p. 69-73 [Coll. « Sources-Cibles »].
- DERRIDA, Jacques (1996). *Apories*. Paris : Galilée.
- DESCARTES, René (1628/29 ; 1997). *Règles pour la direction de l'Esprit*. Paris: Vrin [Bibliothèques des Textes Philosophiques].
- DESCHNER, Karlheinz (1972). *Kitsch, Konvention und Kunst. Eine literarische Streitschrift*. Munich : List Verlag.
- DÉTIENNE, M. et VERNANT, J.-P. (1974). *Les ruses de l'intelligence : La mètis des Grecs*. Paris: Flammarion. [Champs philosophiques, 36].
- DIAS-PINO, Wladimir (1978). « O Poema Processo e as Lingagens Experimentais ». *Revista de Cultura Vozes* 1,
- DICK, André (2008). « Augusto de Campos: em busca da “alma” e da “forma” » [Entretien entre André Dick et Augusto de Campos]. *IHU. On-Line. Revista do Instituto Humanitas Unisinos*. N° 276, Ano VIII, 6 octobre 2008.

- http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=212&secao=276 (Consulté le 05 février 2012).
- DICK, André (2010). André Dick, dir. *Paideuma*. São Paulo: Risco Editorial.
- DICK, André (2012). « Pignatari: temperamental e múltiplo ». *Blogdoims*. Blogue d'André Dick, 7 décembre 2012.
www.blogdoims.com.br/ims/pignatari-temperamental-e-multiplo-por-andre-dick
(Consulté le 5 février 2014)
- DIDEROT, Denis (1951a). « Aktuelle Philosophie. Auszug aus dem Artikel "Encyclopédie" (Encyclopédie, 1751) ». *St. Galler Tagblatt*, 29. März 1951, p. 2
- DIDEROT, Denis (1796). « Jacques le Fataliste et son Maître ». *Œuvres de Denis Diderot. Romans et contes. Tome II*. Paris: J. L. J. Brière.
- DIDEROT, Denis (1951b). « Der Mensch in der Mitte. Auszug aus dem Artikel "Enzyklopädie" (Encyclopédie 1751). » *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. No. 129, jeudi le 7 juin 1951, p. 4.
- DIDEROT, Denis (1951c). « Der Mensch in der Mitte. Auszug aus dem Artikel "Enzyklopädie" (Encyclopédie 1751). » *Die Tat*, Zürich, Jg. 16, No. 86, 31 mars 1951, p. 11.
- DIDEROT, Denis (1951d). « Denis Diderot (1713-1778). Aus dem Artikel "Enzyklopädie". Aufklärung Jg 1, H.5, Juillet 1951, p. 108-110.
- DIEDERIK, Grit (1997). « De vertaling van realia ». *Filter. Tijdschrift over vertalen*. 4, 4, 1994, p. 42-48.
- DÖBELE, Jonnie (2015). *Max Bense 6.12.76, 18.15 – 19.20h. Aufnahmen vom Hörsaalsitz*. Cologne: Walther König.
- DÖHL, Reinhard (s.d.). *Stuttgarter Gruppe oder Einkreisung einer Legende*.
www.stuttgarter-schule.de/stuschul.htm (Consulté le 10 septembre 2011).
- DONGUY, Jacques (2007). *Poésies expérimentales. Zones numériques (1953-2007)*. Dijon : Les presses du réel [L'écart absolu].
- DUVAL, Roch (2015). « Guilherme de Almeida's Translations of Baudelaire : Poetry Translation as « Transfusion » ». Raluca Cernahoschi et Claudia Aburto Guzman (org.). *Poetry Translation as Cross-Cultural Communication*. Soumis pour évaluation chez John Benjamins.

- EBERLEIN, Gerald et VETTER, Hermann (1958/59). « Philosophie in freiwilliger Quarantäne ». *Augenblick*, 3. Jahrgang, 6. Heft, Dezember-Januar 1958/1959, p. 56-62.
- EBERLEIN, Gerald (1961). « Ansätze zu einer allgemeinen Zeichen- und Kommunikationstheorie bei Francis Bacon ». *Grundlagenstudien aus Kybernetik und Geisteswissenschaft* (GrKG) 2/1, 1961, p. – 6.
- ECKHARDT, Michael (2002a). « Philosophie und Philosophen in Jena: Max Bense und Georg Klaus. » Sous la direction de M. Weißbecker. *Gewalten, Gestalten, Erinnerungen. Beiträge zur Geschichte der FSU Jena in den ersten Jahren nach 1945*. Jena: Thüringer Forum für Bildung und Wissenschaft: p. 51–69.
- ECKHARDT, Michael (2002b). « Angewandte Wissenschaftsrevision – Überschneidungen und Parallelen im Schaffen von Max Bense und Georg Klaus. ». *Grundlagenstudien aus Kybernetik und Geisteswissenschaft / Humankybernetik*, 43 (2002) 4, p. 143–152.
- ECKHARDT, Michael (2006a). « Benses Kierkegaard in Jena ». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31 janvier, 2006, p. 8
- ECKHARDT, Michael (2006b). « Max Bense in Jena. ». *Palbaum. Literarische Journal aus Thüringen*, vol. 14, no. 1. p. 104-111.
- ECKHARDT, Michael (2007a): « Das wissenschaftliche Publikationswesen der Universität Jena. Eine Fallstudie zur „Wissenschaftlichen Zeitschrift“ in den Jahren 1951 bis 1990 ». Sous la direction d'Uwe HÖBFELD, Tobias KAISER et Heinz MESTRUP. *Hochschule. Studien zur Geschichte der Friedrich-Schiller-Universität Jena (1945-1990) Band I*. Cologne/Weimar/Vienne: Böhlau: p. 710-743.
- ECKHARDT, Michael (2007b). « „...sich in die wissenschaftliche Welt allerbestens einführen können.“ Max Bense, Walter Wolf und Georg Klaus zwischen Kooperation und Konflikt an der Universität Jena in den Jahren 1945–1949 ». Sous la direction d' Uwe HÖBFELD, Tobias KAISER et Heinz MESTRUP. *Hochschule im Sozialismus. Studien zur Friedrich-Schiller-Universität Jena (1945–1990). Band II*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau: p. 1929–1970.
- ECKHARDT, Michael (2010). « In Jena für Stuttgart. Max Bense akademische Anfangsjahre an der Universität Jena und deren Folgen ». *Max Bense zum 100. Geburtstag* [Manuscrit].

- ECO, Umberto (2003). « Haroldo de Campos visto a partir da Itália ». *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2/Cultura, dimanche 7 septembre 2003, p. 4.
- EGYPTIEN, Jürgen (2007). *Das Komma als Hebel der Welt*. Leonberg: Verlag Ulrich Keicher.
- EGYPTIEN, Jürgen (2009). *Gespräche mit Albrecht Fabri*. Leonberg: Verlag Ulrich Keicher.
- EGYPTIEN, Jürgen (2011). *Albrecht Fabri als Essayist. Eine Tautologie*. Leonberg: Verlag Ulrich Keicher.
- EKNER, Reidar (1962). *Hans L arsson om poesi: en analys av hans estetik*. Stockholm: P. A. Nordstedt.
- EMTER, Elisabeth (1995). « Literatur und Quantentheorie. Die Rezeption der modernen Physik ». *Schriften zur Literatur und Philosophie deutschsprachiger Autoren (1925-1970)*. Berlin: Walter de Gruyter: p. 271-306.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (2002). *Museum der modernen Poesie*. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp [Suhrkamp Taschenbuch].
- ENZWEILER, Jo (2003). *Interview 12. Eugen Gomringer im Gespräch mit Monika Bugs*. Saarbrücken: St. Johann.
- FABRI, Albrecht (1953). « Ludwig Wittgenstein ». *Merkur*, n° 7, p. 1193-96.
- FABRI, Albrecht (1958). « Präliminarien zu einer Theorie der Literatur ». *Augenblick*. Jg. 3, H. 1, mars 1958, p. 2-4.
- FABRI, Albrecht (2000). *Der schmutzige Daumen. Gesammelte Schriften*. Ingeborg FABRI et Martin WEINMANN, dir. Frankfurt am Main: Zweitausendeins: p. 436-8.
- FABRI, Albrecht (2006). « Präliminarien zu einer Theorie der Literature ». Anja Ohmer, dir. *Augenblick, 3. Jahrgang: Neudruck der Ausgabe von 1958*. Berlin: Weidler Buchverlag: p. 20-23.
- FABRI, Albrecht (2014). « Kritik und Kritiker ». Jürgen Egyptien dir. *Albrecht Fabri Lesebuch. Zusammengestellt und mit einem Nachwort von Jürgen Egyptien*. Cologne: Edition Virgines [Nylands Kleine Rheinische Bibliothek 7].
- FABRICIUS, Hans (1932). *Schiller als Kampfgenosse Hitlers. Nationalsozialismus in Schillers Dramen*. Bayreuth: N.S. Kultur-Verlag.

- FAHLSTRÖM, Öyvind (1954). « Håtíla ragulpr på fátkskliaben ». *Odyssé*, no. 3-4, 1954.
Repris dans *Ord & Bild* 1998: 1-2 +CD, Hädanefter FM.
- FAHLSTRÖM, Öyvind (2002). *Öyvind Fahlström. Essais choisis*. Traduction du suédois par Cécilia MONTEUX, Gunila de RIBAUCCOURT, Jacques ROBNARD. Dijon: Les presses du réel.
- FAUSTINO, Mário (1957). « A Poesia “Concreta” e O Momento Poético Brasileiro ». *SDJB*. 10 février 1957, cahier, p. 5.
- FELDMAN, Matthew (2013). *Ezra Pound’s Fascist Propaganda, 1935-45*. Palgrave/Pivot: Londres/ New York.
- FERCHL, Irene (2006) PEDROSA, Mário (1957). « A Poesia “Concreta” e o Momento Poético Brasileiro ». *SDJB*, 10 février 1957: « „Was jetzt im Augenblick geschieht ...“. Interview für Elisabeth Walther ». *Litteraturblatt für Baden-Württemberg*, 2/2006, p. 4-7.
- FERREIRA, Camila Diniz (2007). « Oitentas anos de Décio Pignatari ». *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Agosto 2007, p. 2.
- FEYERABEND, Paul K. (1955). « Wittgenstein’s philosophical investigations ». *Philosophical Review* 64, n° 3, p. 449-483.
- FEYERABEND, Paul K. (1969). « Outline of a Pluralistic Theory of Knowledge and Action ». Stanford ANDERSON, dir. *Planning for Diversity and Choice*. Cambridge: MIT Press: p. 275-84.
- FEYERABEND, Paul K. (1978). *Science in a Free Society*. Londres: New Left Books.
- FEYERABEND, Paul K. (1981). *Realism, Rationalism and Scientific Method: Philosophical papers, Volume I* (1981). Cambridge: Cambridge University Press.
- FILHO, António Gonçalves (2009). « Manifesto sobre arte neoconcreta faz meio século ». *O Estado de S. Paulo*. 17 janvier 2009, Cahier Cultura D8, p. 149.
- FISCHER, Michael (1984). « Redefining Philosophy as Literature: Richard Rorty’s “Defense” of Literary Culture ». *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol 67, n° 3 (Fall 1984), p. 312-324.
- FLUSSER, Vilém (1992). *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie*. Bensheim et Düsseldorf: Bollmann Verlag.

- FLUSSER, Vilém (2011). *Natural-mente. Vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Annablume. [Coleção Comunicações]
- FOLHA DE S. PAULO (1996). « A Certeza da influência. Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de campos avaliam os quarentos anos do movimento ». *Folha de S. Paulo*, dimanche 8 décembre 1986, p. 5.
- FOLHA de S. Paulo (2007). « “Vanguarda majoritária não existe”, diz o poeta ». *Folha de S. Paulo*, samedi le 4 août 2007, Cahier Illustrada, p. 2-3.
- FRANCISCO, Severino (2013). « Tradutor fala sobre conexão poética entre Brasil e Japão ». *Correio Braziliense*, Brasília, 17 de novembro de 2014.
- FRIZZONI, Brigitte et TOMKOWIAK, Ingrid (2006). *Unterhaltung: Konzepte – Formen – Wirkungen*. Zürich: Chronos.
- FURETIÈRE, Antoine (1727). *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts. Tome quatrième. Q – Z*. La Haye : A. et R. Leers.
- GADAMER, Hans-Georg (2002). *Les chemins de Heidegger*. Traduction de Jean GRONDIN. Paris: Vrin [Bibliothèques des Textes Philosophiques].
- GATH, Goswin Peter (1939). *Kölner Sagen Legenden und Geschichten*. Cologne: Staufener Verlag.
- GATH, Goswin Peter (1943). *Rheinische Sagen – Von der Quelle bis zur Mündung*. Cologne: Staufener Verlag.
- GATH, Goswin Peter (1947). *Rheinische Legenden*. Cologne-Lindenthal: Drei-Königen Verlag.
- GATH, Goswin Peter (1957a). *Kölner Legenden*. Cologne: Greve.
- GATH, Goswin Peter (1957b). *Kölner Anekdoten*. Cologne: Greve.
- GAUDET, Ève (2005). « L’indétermination de la traduction chez Quine : contenu et arguments ». *Philosophiques*. Vol. 32, no 2, automne 2005, p. 369-382.
- GAÚNA, Regiane (2003). *Rogério Duprat: Sonoridades Múltiplas*. São Paulo: UNESP.
- GEACH, Peter (1969). *God and the Soul. Studies in Ethics and the Philosophy of Religion*. Londres: Routledge; Kegan & Paul.
- GERHARDT, Rainer M. (1953). *Wie Lesen*. Traduction de Rainer maria Gerhardt. Karlsruhe: Verl. d. Fragmente.

- GLEIZE, Jean-Marie (2004). *Ponge, résolument*. Lyon : ENS Éditions.
- GLOCK, Hans-Johann (2008). *What is Analytic Philosophy?* Cambridge: Cambridge University Press.
- GÖDEL, Kurt (1930). « Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme, I. ». *Monatshefte für Mathematik und Physik*, 38 (reçu le 17 novembre 1930, mais publié en 1931), p. 173-198.
- GOLDMAN, Alvin (2001). « Experts: Which One Should You Trust? ». *Philosophy and Phenomenological Research* 63, n° 1, p. 85-110.
- GOLDSMITH, Kenneth (2011). *Uncreative writing*. New York: Columbia University Press.
- GOMIDE, Bruno Barretto (2012). «Boris Schnaiderman: questões de tradução nas páginas de jornal ». *Estudos Avançados*. vol. 26 no.76 São Paulo Sept./Dec. 2012, p. 39-45.
- GOMRINGER, Eugen (1954). « vom vers zur konstellation. zweck und form einer neuer dichtung ». *Neuen Zürcher Zeitung*, 1 août 1954.
- GOMRINGER, Eugen (1955). « vom vers zu konstellation. zweck und form einer neuer dichtung ». *Augenblick. Aesthetica, philosophica, polemica*, Jahrgang 1, Heft 2, p. 14-17.
- GOMRINGER, Eugen (1957). « Do verso à constelação. Função e forma de uma nova poesia ». *SDJB*. 3 mars 1957, p. 22.
- GOMRINGER, Eugen (1960). *ideogramme = idéogrammes = ideograms = ideogramas*. Frauenfeld: Eugen Gomringer Press [Reihe "konkrete poesie - poesia concreta 3"]
- GOMRINGER, Eugen (1968a). *Josef Albers. Sein Werk als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert*. München: Josef Keller Verlag.
- GOMRINGER, Eugen (1968b). *Worte sind Schatten: konstellationen 1951-1968*. Berlin: Rowohlt.
- GOMRINGER, Eugen (1997). « weshalb wir unsere dichtung «konkrete dichtung » nennen ». *Eugen Gomringer: theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954-1997, Bd II*. Wien: Edition Splitter: p. 32-38.
- GOMRINGER, Eugen (2006). *Kommandier(t) die Poesie! Biografische Berichte*. Dozwil: Edition Signathur.
- GRADISCHNIG, Tanja (2014). *To trust or not to trust: Vertrauen in multilingualen Gesprächssituationen*. Thèse Université de Graz, 2014.

- GRAND-CLÉMENT, Adeline (2013). « La mer pourpre : façons grecques de voir en couleurs. Représentations littéraires du chromatisme marin à l'époque archaïque ». *Regard et représentation de la réalité. Pallas. Revue d'Études antiques*, 92, p. 143-161.
- GREISCH, Jean (1987). *La Parole Heureuse. Martin Heidegger entre les Choses et les mots*. Paris : Beauchesne Éditeur.
- GRÜNEWALD, José Lino (1957a). « Noigrandes 3. Poesia Concreta ». *SDJB*, 7 avril 1957, Cahier 2, p. 6.
- GRÜNEWALD, José Lino (1957b). « Spanudis Catarata ». *SDJB*, 22 septembre 1957, p. 22.
- GRÜNEWALD, José Lino (1957c). « Spanudis Catarata – 2. » *SDJB*. 27 octobre 1957, p. 23.
- GULDIN, Rainer (2015). « Between São Paulo and Stuttgart: Multilingualism, Translation, and Interculturality in Haroldo de Campos's and Vilém Flusser's Work ». Sous la direction d'Anke Finger, Gabi Kathöfer et Christopher Larkosh. *KulturConfusão – On German-Brazilian Interculturalities*. Berlin: Walter de Gruyter, p. 301-318.
- GULLAR, Ferreira (1951). « Pintura Concreta de Almir Mavignier ». *SDJB*
- GULLAR, Ferreira (1957a). « I Exposição de Arte Concreta. 1- O Grupo de São Paulo ». *SDJB*, 17 février 1957, Cahier 2, p. 9.
- GULLAR, Ferreira (1957b). « O poema concreto ». *SDJB*. 17 mars, 1957, p. 2.
- GULLAR, Ferreira (1957c). « Um poeta anticoncreto ». *SDJB*. 24 novembre 1957, p. 89.
- GULLAR, Ferreira (1959). « Max Bense convida neoconcretos a expor em Stuttgart ». *Jornal do Brasil*, samedi le 14 novembre 1959, p. 22 [Traduction d'une lettre de Max Bense à Ferreira Gullar].
- GULLAR, Ferreira (1996). *Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Relume-Dumara.
- GULLAR, Ferreira (2005). « Ouvir vozes ». *Folha de São Paulo*. Dimanche, 13 novembre 2005.
- GULLAR, Ferreira (2007). *Experiência Neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify.
- GULLAR, Ferreira; BASTOS, Oliveira; JARDIM, Reynaldo (1957). « Poesia Concreta: Experiência Intuitiva ». *SDJB*, 23 juin 1957, p. 17.
- HACKH, Brigitte (1985). « Gespräch mit Max Bense und Elisabeth Walther ». *Bargfelder Bote: Materialien zum Werk Arno Schmidts*. Vol. 88/90, avril 1985, p. 3-11.

- HALBWACHS, Maurice (1951). Die soziale Teilung der Zeit. Extrait de *La mémoire collective*. Paris, 1950. Traduction française par Elisabeth Walther. *St. Galler Tagblatt*, 3. octobre 1951.
- HALBWACHS, Maurice (1952). « Das kollektive Gedächtnis. » *Aufklärung* Jg 2. H. 1, 31 mai 1952, p. 41-49.
- HAMILTON, James (1995). « The Role of the University Curator ». *Museum Management and Curatorship*. Band 14, N° 1, (1995), p. 73-79.
- HAMMAN, Gilbert (1965). « The Inference to the Best Explanation ». *Philosophical Review*, 74, p. 88-95.
- HANG, Ludwig (1984). « Der Forscher in der Stille ». *Die Zeit*, 21 octobre 1984.
- HANSON, Norwood Russell (1958). *Patterns of Discovery: An Inquiry into the Conceptual Foundations of Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HARIG, Ludwig (1995). « Offenheitsprinzip ». *Die Zeit*. 14 avril 1995.
- HARTMANN, Martin (2011). *Die Praxis des Vertrauens*. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp [Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1994].
- HASLER, Layla (2013). «El boliviano que inventó la poesía concreta». *Página siete*, La Paz, dimanche 15 décembre 2013.
<http://www.paginasiete.bo/revmiradas/2013/12/15/boliviano-invento-poesia-concreta-8524.html> (Consulté le 23 décembre 2013).
- HAYEK, F.A. (1951). *John Stuart Mill and Harriet Taylor. Their Friendship and Subsequent Marriage*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HAYEZ-MELCKENBEECK, Cécile (2000). *Prose sur le nom de Ponge*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- HEIDEGGER, Martin (1974). « Der Fehl heiligen Namen » *Martin Heidegger Gesamtausgabe 1, Abt. Bd. 13. Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976)*. Frankfurt-am-Main: Vittorio Klostermann.
- HENNECKE, Hans (1955). *Gedichte von Shakespeare bis Ezra Pound*. München: Limes Verlag.
- HERRMANN, H.-C.-v., & HOFFMANN, C. (2004). « Die Technik geistig in der Hand halten. Der Roman eines Labors: Max Bense entwickelte aus seinen praktischen

- Erfahrungen als Physiker im Zweiten Weltkrieg die Basis für die von ihm angestrebte höhere Art der Aufklärung. » *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 39.
- HILL, Anthony (1953). « Max Bill, the Search of the Unity of the Plastic Arts in Contemporary Life. » *Typographica* 7, Londres, Lund Humphries, 1953, p. 21-28.
- HOFFMAN, Dieter (2012). «Pascual Jordan (1920-1980): Der gute Nazi». Gisela Boeck et Hans-Uwe Lammel (dir.). Die Universität Rostock in den Jahren 1933-1945. Referate der interdisziplinären Ringvorlesung des Arbeitskreises „Rostocker Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte“ im Sommersemester 2011, p. 131-161 [Rostocker Studien zur Universitätsgeschichte Band 21].
- HOFFMANN, Tobias et SCHMIDT, Frank (2002). « *interview mit almir mavignier, hamburg, dezember 2002* ». http://www.mavignier.com/hfg_int.htm (Consulté le 6 octobre 2013).
- HOLTON, Gerard (1973). *Thematic Origins of Scientific Thought: Kepler to Einstein*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- HOMEM de Mello, Simone (2002). « Elisabeth Walther-Bense recorda os primórdios da era concretista ». *Trópico*, (11/06/2002) www.revistatropico.com.br/html/textos/1277,1.shl (Consulté le 10 novembre 2013).
- HÖNIG, Hans G. (2011). « Einige späte Einsichten und ein Ausblick ». Hans G. Höning, *Übersetzen lernt man nicht durch Übersetzen: translationswissenschaftliche Aufsätze*. Berlin: Saxa-Verlag, p. 11-19 [Translationswissenschaftliche Bibliothekvol. 3].
- HORKHEIMER, Max (1974). *Notizen 1950 bis 1969 und Dämmerung. Notizen in Deutschland*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- HORT, Paul (1871). *Vom Weine beim Homer. Ein kleiner Beitrag zur Geschichte des Weines überhaupt und der Kulturzustände des heroischen Zeitalters im Besonderen*. Straubing: Verlag Mautner.
- HOUAISS, Antônio (1957). « Sobre Poesia Concreta ». *SDJB*, 19 mai 1957, p. 10-11.
- HUGONIN, L'Abbé Flavie-Antoine-Abel (1856). *Ontologie ou Étude des lois de la pensée*. Tome Second. Paris : Librairie Classique d'Eugène Belin.
- IANELLI, Mariana (2010). « O Projeto Poesia-Experiência de Mário Faustino ». *Olhó d'água*, São José do Rio Preto, 2 (1), p. 74-80.

- INGOLD, Felix Philipp (2000). « Schreibearbeit als Exerzitium. Albrecht Fabris strenge Lektionen ». *Neue Zürcher Zeitung*, 28 juin 2000, p. 63.
- JACKSON, Kenneth David (2005). *Haroldo de Campos: A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet*. Yale : Centre For Brazilian Studies.
- JAKOBSON, Roman (1970 ; 2004²). *Linguística. Poética. Cinema*. Traduction d'Haroldo de Campos *et alii*. São Paulo : Editora Perspectiva [Debates 22].
- JAKOBSON, Roman (2007). *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichte Analysen*. Berlin: Walter de Gruyter
- JESKOW, Jan (2007). « Die Entnazifizierung des Lehrkörpers an der Universität Jena von 1945 bis 1948 ». Sous la direction d'Uwe HÖBFELD, Tobias KAISER et Heinz MESTRUP. *Hochschule im Sozialismus. Studien zur Geschichte der Friedrich-Schiller-Universität Jena*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau: p. 71-95.
- JOHN, Jürgen; WAHL, Volker; ARNOLD, Leni. Sous la direction de) (1998). *Die Wiedereröffnung der Friedrich-Schiller-Universität Jena 1945: Dokumente und Festschrift (Quellen und Beiträge zur Geschichte der Universität Jena)*, Meisenheim am Glan: Anton Hain Verlag.
- JOHN, Jürgen; STUTZ, Rüdiger (2009). « „Die Friedrich-Schiller Universität“ der NS Zeit ». Sous la direction du Senatskommission zur Aufarbeitung der Jenaer Universitätsgeschichte im 20. Jahrhundert. *Traditionen - Brüche - Wandlungen. Die Universität Jena 1850-1995*. Wien: Böhlau Verlag.
- JONAS-EDEL, Andrea (1996). *Kunst im Anschlag: Plakate aus der Sammlung des Museums für Angewandte Kunst Köln*. Cologne: König Verlag.
- JOSTEN, Jennifer (2010). «Goeritz y la Poesia Concreta». *Arte Correo*, no. 6. *Poesia Concreta*. p. 1-6.
- JUGEL, Bernhard (2011). «Max Bense: Doppelagent zwischen Kunst und Wissenschaft». *Radio Bayern 2*. Émission du 05 septembre 2011 [Conversation avec Harry Walter]. <http://www.br.de/radio/bayern2/import/audiovideo/bense-kunst-wissenschaft100.html> (Écouté le 4 avril 2012).
- KÄMMERLING, Richard (1999). « Warum ist das Wort "Rhein" so schön? ». *Die Zeit*. 30 décembre 1999, p. 45.

- KANE, Carolyn L. (2014). *Chromatic Algorithms : Synthetic Color, Computer Art, and Aesthetics after Code*. Chicago : The University of Chicago Press.
- KANGER, Stig (1957). « The Morning Star Paradox ». *Theoria*, Vol. 23. N° 1, April 1957, p. 1-11.
- KANT, Immanuel (1843). *Métaphysique de Kant*. Traduit de l'allemand par J. TISSOT. Paris : Librairie Philosophique de Ladrangue.
- KEMPSKI, Jürgen von (1952). « Max Bense als Philosoph ». *Archiv für Philosophie* 4, n° 3, p. 270-280.
- KENNER, Hugh (1951). *The Poetry of Ezra Pound*. London : Faber & Faber.
- KING, Edward (2015). *Virtual Orientalism in Brazilian Culture*. London/New York: Palgrave Macmillan.
- KLANFER, Jules (1955a). « Antologia da poesia alemã ». *O Estado de São Paulo*. 22 mai 1955, p. 88.
- KLANFER, Jules (1955b). « Um novo movimento literario e filosofico ». *O Estado de S. Paulo*, 14 août 1955, p. 77.
- KLANFER, Jules (1955c). « O teatro na Alemanha ». *O Estado de S. Paulo*. 11 septembre 1955, p. 60.
- KLANFER, Jules (1957). « Uma tentativa expressionista nas letras da Alemanha atual ». *O Estado de S. Paulo*. 16 mars 1957, p. 55.
- KLANFER, Jules (1958). « Caminhos da poesia alemã ». *O Estado de S. Paulo*. 6 mars 1958, p. 92.
- KLESSMANN, Christoph (1985). « Ein stolzes Schiff und krächzende Möwen. Die Geschichte der Bundesrepublik und ihre Kritiker ». *Geschichte und Gesellschaft* 11 (1985), p. 476-494.
- KNEIP, Jakob (1946). *Botschaft an die Jugend*. Düsseldorf: Schwann.
- KNORR-CETINA, Karin (2008). « Die eine Vernunft und die vielen Rationalitäten – der gemeinsame Boden der Wissenschaften? ». Gottfried Magerl et Heinrich Schmidinger (Dir.). *Einheit und Freiheit der Wissenschaft – Idee und Wirklichkeit*. Vienne: Böhlau: p. 47-62 [Wissenschaft. Bildung. Politik. Band 11].
- KOHTES, Michael (2000). « Elefanten baden, Fische nicht. ». *Der Freitag*. 22 septembre 200, Cahier *Kultur*, p. 34.

- KORTIAN, Garbis (1979). *Métacritique*. Paris : Éditions de Minuit.
- KORTIAN, Garbis (1980). *Metacritique. The Philosophical Argument of Jürgen Habermas*. Traduit du français par John Raffian. Introduction de Charles Taylor et Alan Montefiore. Cambridge: Cambridge University Press.
- KREISER, Lothar (2007). « Zur Logik an der Universität Jena (1946-1990). » Uwe HÖBFELD, Tobias KAISER et Heinz MESTRUP dir. *Hochschule im Sozialismus. Studien zur Geschichte der Friedrich-Schiller-Universität Jena*. Köln/Weimar/Wien: p. 1627-1641.
- KROUTCHENYKH, Alexeï [Крученых А.]. Декларация слова как такового. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М, 1999. С. 44.
- KRÜGER, Reinhard (2004). « Die *poesia concreta* und das Internet: Metamorphosen des Mediums ». *PhiN-Beiheft*, n° 2, 1984, p. 83-101.
- KUHN, Thomas (1962). *The Structure of Scientific Revolution*. Chicago: Chicago University Press.
- KUNISCH, Hans-Peter (2000). « „Der schmutzige Daumen“: Man kann nur als Tobsüchtiger anfangen ». *Der Tagesspiegel*. Berlin, N° 17251, 3 décembre 2000.
- LAGERSPETZ, Olli (1998). *Trust: The Tacit Demand*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- LANGE, John (2014). *The Philosophy of Historiography*. New York: Open Road Media.
- LARSSON, Hans (1922, 1966²). *Poesins logik*. Stockholm: Bonniers [Albusbok 163].
- LEFEVERE, Andre (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.
- LEHTI, Raimo (1989). *Tanssi auringon ympäri: Kopernikus, Kepler ja aurinkokeskisen tähtitieteen synty*. Prometheus: Oulu.
- LEHTI, Raimo (1996). *Tähtia ja ihmisiä*. Ursan julkaisuja 58, Helsinki: Tähtitieteellinen yhdistys Ursa.
- LEIBNIZ, Gottfried-Wilhelm (1765; 1993). *Nouveaux Essais sur l'Entendement Humain*. Paris: Garnier Flammarion.
- LEMINSKI, Paulo (1975, 2010³). *Catatau*. São Paulo: Iluminuras.
- LEWIS, David; LEWIS, Stephanie (1970). « Holes », *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 48, no. 2, p. 206-12.

- LIESSMANN, Konrad Paul (2010). *Das Universum der Dinge: Zur Ästhetik des Alltäglichen*. Berlin: Paul Zolnay Verlag.
- LINDSAY, Vachel (1947). *Manhattan und Illinois: Amerikanische Lyrik von Walt Whitman u. Vachel Lindsay / Eingel. u. übertr. von Max Geilinger*. Herrliberg/Zürich: Buhl-Verlag-Blätter; Nr. 14
- LITTROW, Joseph Johann von (1834). *Die Wunder des Himmels, oder gemeinfaßliche Darstellung des Weltsystems. Bd. 1*. Stuttgart: Hoffmann Verlag.
- LOCKE, John (1690; 1975). Paul NIDDITCH, dir. *An Essay Concerning Human Understanding*. Oxford: Oxford University Press.
- LOUZEIRO, José (1965). « Poetas de vanguard tomam posição ». *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 mars 1965.
- LUKÁCS, Georg (1911). « Über Wesen und Form des Essays: Ein brief an Leo Popper ». Georg Lukács, dir. *Die Seele und die Formen*. Berlin: Egon Fleischel & co.: p. 1-41.
- LYNGSØ, Niels (1996). *Stof*. Valby: Borgen.
- LYNGSØ, Niels (1999). *Force majeure*. Valby: Borgen.
- LYNGSØ, Niels (2004). *Morfeus*. Copenhagen: Gyldendal.
- MAÏKOVSKI, Vladimir (1967). *Poemas*. Présentation, résumé biographique et notes de Boris SCHNAIDERMAN. Traduction d'Augusto et Haroldo de CAMPOS avec révision de Boris SCHNAIDERMAN. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro [Coleção Tempoesia].
- MALDONADO, Tomás (1957). « Max Bill ». *SDJB*, 5 mai 1957, Cahier 2, p. 9.
- MARTINS, Heitor (1957). Recension de Max Bense, *Estética*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión. *SDJB*, 17 novembre 1957, p. 2.
- MARTINS, Heitor (1983). *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- MASTERS, Edgar Lee (1924). *Die Toten von Spoon River*. Traduction anglaise de Rudolf Rieder. München. Deutschland Verlag.
- MAURÍCIO, Jayme (1956). A educação em face da segunda revolução industrial. Conferência de Tomás Maldonado no Museu de Arte Moderna do Rio ». *Correio da Manhã*, vendredi 3 août 1956, p. 12.
- MAURÍCIO, Jayme (1963). « Mavignier explica sua exposição no MAM ». *Correio da Manhã*, samedi, 6 juillet, 1963, Second Cahier, p. 2

- MAURÍCIO, Jayme (1964). « Murilo Mendes explica a seleção brasileira ». *Correio da Manhã*, samedi, 4 juillet, 1964, Cahier 2, p. 3.
- MAURÍCIO, Jayme (1969). « Mulato carioca representa a Alemanha no Bienal ». *Correio da Manhã*. Deuxième cahier, 30 mai 1969, p. 11.
- MAVIGNIER, Almir (1969). « neue tendenzen I – ein überraschender Zufall » Sous la direction de Boris KELEMEN et Radoslav PUTAR. *Tendecije 4. Kat. Galerije Suvremene Umjetnosti Zagreb*, 1970, s.p.
- MAVIGNIER, Almir (1996). « Wenn ich nicht Maler wäre, hätte ich wahrscheinlich ganz andere Plakate gemacht ». Andrea JONAS-EDEL. *Kunst im Anschlag: Plakate aus der Sammlung des Museums für Angewandte Kunst Köln*. Cologne: König Verlag: p. 50-57.
- MAVIGNIER, Almir (1998). « erinnerungen an das seminar von bense in der hochschule für gestaltung ». *Semiosis. International Zeitschrift für Semiotik und Ästhetik*. 23. Jahrgang, Heft 3/4, 1998, p. 10-11.
- MAZON, Paul (1937-38). *L'Iliade*. Texte établi et traduit par Paul MAZON, avec la collaboration de Pierre CHANTRAINE, Paul COLLART et René LANGUMIER. Tome I : chants I-VI ; tome II, chants VII-XII. Paris : Collection des Universités de France publiée sous le patronage de V Association Guillaume Budé.
- MEDAGLIA, Júlio (1988, 2003²). *Música Impopular*. São Paulo : Global Editora [Coleção Navio pirata].
- MEINONG, Alexius (1904). *Untersuchung zur Gegenstandstheorie und Psychologie*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth Verlag.
- MELLO, Luíz Carlos (2009). *Nise da Silveira. Caminhos de uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Editora Museu Oscar Niemeyer.
- MENEZES, Philadelpho (1988). « O poeta da simplicidade volta para casa ». *O Estado de S. Paulo*, 13 août 1988, p. 56.
- MENEZES, Roniere (2009). « Viagens à terra estrangeira: diplomacia e transdisciplinaridade em João Cabral e Guimarães Rosa ». *O exio e a roda*, vol. 18, n° 2, 2009, p. 35-53.
- MENZLER-TROTT, Eckart (2001). *Gentzen's Problem. Mathematische Logik im nationalsozialistischen Deutschland*. Bâle: Birkhausen Verlag.

- MERKLINGER, Martina (2013). *Die Biennale São Paulo. Kulturaustausch zwischen Brasilien und der jungen Bundesrepublik Deutschland*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- MERKLINGER, Martina; PAIVA, Rodrigo (2002). « Ein Brasilianer schreibt deutsche Kunstgeschichte. Ein Gespräch zum 77. Geburtstag von Almir Mavignier ». *Tópicos – Deutsche-Brasilianische Hefte*, 41. Jahrgang, 2 /2002 (Bonn), p. 34-37.
- METZLER, Helmut (2011). « Logik and der FSU in den 1950er jahren ». *Tabula Rasa. Jenenser Zeitschrift für kritisches Denken*. Ausgabe 44. August 2011. <http://www.tabvlarasa.de/44/Metzler.php> (Consulté le 19 juillet 2012).
- MONNEROT, Jules (1952). *Soziologie des Kommunismus*, traduction de *Sociologie du communisme* par Max BENSE, Hans NAUMANN et Elisabeth WALTHER. Cologne et Berlin : Kiepenheuer.
- MONTANDON, Alain (2000). *Sociopoétique de la promenade*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal [Collection Littératures]
- MOTTA, Giovana Caires : DANTAS, Marta (2008). « Simplicidade e singularidade: arte “virgem” na concepção de Mário Pedrosa ». *Semina: Ciências Sociais e Humanas*, Londrina, vol. 29, nº 1, p. 75-100, Jan /Jun 2008.
- MURANYI, Heike (2013). *Brasilien als insularer Raum. Literarische Bewegungsfiguren im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin: Edition Tranvía: Verlag Walter Frey [Postdamer inter- und transkulturelle Texte (POINTE) Band 5].
- NADER, Wladyr (1973). « Entre poesia e prosa ». *Folha de São Paulo*, 1^{er} décembre 1973, p. 40.
- NETO, Al (1950). « Os Bastidores do Mundo. O Homem mecânico ». *O Jornal do Brasil*, dimanche, 24 septembre 1950, p. 5.
- NETO, Al (1955). « Pequenas notas estrangeiras ». *O Jornal do Brasil*, dimanche 18 septembre 1955, p. 6.
- NAME, Daniela (2013). *Almir Mavignier*. Rio de Janeiro: Memória Visual.
- NOGUEIRA, Goulart (1966). « Uma nova geração ». *Commedia. Folha de poesia e crítica*, no. 1, p. 4.
- NUNOLD, Beatrice (2003). *Her-vor—bringungen. Ästhetische Erfahrungen zwischen Bense und Heidegger*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag [Bild wissenschaft].

- ONETTO MUÑOZ, Breno (2004). « Una mirada escéptica a la poesía concreta. Eugen Gomringer: ¿publicista o poeta? ». *Estudios filológicos*, no 39, septembre 2004, p. 191-202.
- ORILIA, Francesco (2011). « Relational Order and Onto-thematic Roles ». *Metaphysica*, 12: 1-18.
- PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva (2011a). *Escultura: Unidade Tripartida*. Berlin: Verlag 13. Maerz
- PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva (2011b). *Max Bill no Brasil*. Berlin: Verlag 13 Maerz [Volume 500].
- PARADA, Mauricio B. A. (1993). *A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite cariocae as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50*. Rio de Janeiro, PUC [Thèse de doctorat].
- PASCAL, Blaise (1949). *Abhandlung über die Leidenschaften der Liebe et Gebet zu Gott um den heilsamen Gebrauch der Krankheiten*. Traduction de *Discours sur les passions de l'amour* par Elisabeth WALTHER et Alois MOTAN. Cologne: Hagen/Kiepenheuer.
- PAZ, Octavio (1969). «El desconocido de si mesmo». Octavio Paz, dir. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz: p. 131-163.
- PAZ, Octavio (1986). *Transblanco*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- PEDROSA, Mário (1957). « Arte concreta, ou a ausência de íconos ». *SDJB*, 24 février 1957, Cahier 2, p. 8.
- PEDROSA, Vera (1968). « Mavignier ». *Correio da Manhã*, 5 décembre 1968. Cahier deux, p. 2.
- PEREDA FAILACHE, Carlos (2009). *Sobre la confianza*. Mexico: Herder Editorial.
- PERLOFF, Marjorie (2010). *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: Chicago University Press.
- PERLOFF, Marjorie (2012). « Refiguring the Poundian Ideogram: From BLANCO/BRANCO to the GALAXIAS ». *Modernist Cultures, Special Issue: Transnational Hispanic Modernities*, 7, 1 (2012), p. 40-55.
- PERRONE, Charles A. (2008-09). « Versatile Vanguard Vectors. From Visible Voices to Virtual Vortices in the Vamps, Versions, and Voyages of Brazilian Concrete Poetry ». *Graphos*. João Pessoa, Vol. 10, nº 2, Dez/2008. Vol 11, nº 1, Jun/2009, p: 69-87.

- PETERFY, Margit (1999). *William Carlos Williams in deutscher Sprache: Aspekte der übersetzerischen Vermittlung 1951-1970*. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann.
- PIGNATARI, Décio (1956a). « arte concreta: objeto e objetivo ». *ad – arquitetura e decoração*, nº 20, São Paulo, novembro/dezembro 1956. Repris dans Augusto de CAMPOS *et. al.* (1965; 2006⁴): *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-60*. São Paulo: Ateliê Editorial: p. 63-65.
- PIGNATARI, Décio (1956b). « nova poesia: concreta (manifesto) ». *ad – arquitetura e decoração*, nº 20, São Paulo, novembro/dezembro 1956. Repris dans Augusto de CAMPOS *et. al.* (1965; 2006⁴): *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-60*. São Paulo: Ateliê Editorial: p. 67-65.
- PIGNATARI, Décio (1957a). « Décio Pignatari depõe: A Exposição de Arte Concreta e a Volpi ». *SDJB*, 13 janvier 1957, p. 31.
- PIGNATARI, Décio (1957b). « Poesia Concreta: pequena marcação histórico-formal ». *ad-arquitetura e decoraço*, ano IV, no 2. Mars-avril 1957, São Paulo Repris dans Augusto de CAMPOS *et al.* (1965, 2006⁴): *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950 1960*, São Paulo: Ateliê Editorial: p. 95-104.
- PIGNATARI, Décio (1957c). « poesia concreta: organização ». *O Estado de S. Paulo*, 1 juin 1957. Repris dans de CAMPOS *et al.* (1965, 2006⁴): *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950 1960*, São Paulo: Ateliê Editorial: p.125-132.
- PIGNATARI, Décio (1971, 2004³). *Contracomunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva (Ateliê Editorial pour la troisième édition).
- PIGNATARI, Décio (1974). « Semiótica. Os fundadores e os fundamentos ». *Jornal do Brasil*. 4 mai 1974, p. 40.
- PIGNATARI, Décio (1995). « Previsto & imprevisto. Décio Pignatari conta seus encontros com Pierre Boulez ». *Folha de São Paulo*, 12 mars 1995, p. 7.
- PIGNATARI, Décio (2004). *Pois é poesia. 1950 – 2000*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- PIMENTA, Emanuel Dimas de Melo (1985). *Tapas: a Impermanência das Coisas e das Idéias*. São Paulo: Projeto.
- PIMENTA, Emanuel Dimas de Melo (2012). *John Cage – O silêncio da Música / 100 anos*. São Paulo: EUA.

- PLESSIS, Hester; SEHUME, Jeffrey; MARTIN, Leonard (2014). *The Concept and Application of Transdisciplinarity in Intellectual Discourses and Research*. Johannesburg: Mapungubwe Institute for Strategy Reflection (MISTRA).
- PLOENUS, Michael (2007). « "...so wichtig wie das tägliche Brot". *Das Jenaer Institut für Marxismus-Leninismus 1945-1990*. » Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.
- PONGE, Francis (1955). *Texte sur l'électricité*. Nouvelle NRF, Paris, No. 33, septembre 1955, p. 1-29. Texte repris dans *Lyres* (1980) : Paris : Gallimard, [Collection Poésie 135]
- POPPER, Karl (1972). *Objective Knowledge*. Oxford: Clarendon Press.
- POULAIN, Jacques (1973). *Logique et religion. L'atomisme logique de Wittgenstein et la possibilité des propositions religieuses*. La Haye, Paris : Mouton.
- POULAIN, Jacques (1982). « Richard Rorty ou la boîte blanche de la communication ». *Critique*, vol. 34, no 416 (janvier 1982), p. 132-151.
- POULAIN, Jacques (2001). *De l'homme. Éléments d'anthropobiologie philosophique du langage*. Paris : Les Éditions du Cerf [Collection Passages].
- POUND, Ezra (1938, 1970¹¹). « Zweck or the Aim ». Ezra Pound, dir. *Guide to Kulchur*. New York: Penguin Books.
- POUND, Ezra (1950, 1993¹³). *The Cantos of Ezra Pound*. New York. New Directions Books.
- POUND, Ezra (1975). *Selected Prose, 1909-1965*. New York: Penguin Books.
- POUND, Ezra (1954). *Literary Essays of Ezra Pound*. London: Faber & Faber.
- PRAZERES, Armando Sergio; MACHADO, Irene; FECHINE Yvana (2001). « Entrevista: Haroldo de Campos. Semiótica como prática, e não como escolástica ». *Galaxia*, Vol. 1. n° 1, p. 29-47.
- PRITSCHOW, Günter (2000). « Grußworte ». *Zum Gedenken an Max Bense. Reden und Texte an seinem 90. Geburtstag*. Stuttgart: Universität Stuttgart [Reden und Aufsätze 64].
- QUESADA, Francisco Miró (1980). *Filosofía de las matemáticas*. Lima: Ignacio Prado Pastor.
- QUINE, Willard van Orman (1948/49). « On What There Is? ». *Review of Metaphysics*, 2, p. 21-38. Texte repris dans QUINE (1953): *From a Logical Point of View*. Cambridge: Harvard University Press: p. 1-19.
- QUINE, Willard Van Ormand (1960). *Word & Object*. Cambridge: MIT Press.

- RABENIUS, Olof (1944). *Hans Larsson, en svensk diktarfilosof*. Stockholm: Fritzes Bokförlag.
- RANTALA, Veikko (1977). *Aspects of Definability*, Acta Philosophica Fennica, vol. 29, Amsterdam: North-Holland.
- RANTALA, Veikko (2002). *Explanatory Translation. Beyond the Kuhnian Model of Conceptual Change*. Dordrecht: Kluwer Academic Press [Synthese Library Vol. 312]
- REICHENBACH, Hans (1938). *Experience and Prediction. An analysis of the Foundations and the Structure of Knowledge*. Chicago: Chicago University Press.
- REICHMAYR, Johannes, MÜHLEITNER, Elke (2003). « Psychoanalysis in Austria after 1933-34 ». *International Forum of Psychoanalysis*, Vol. 12, no. 2-3, p. 118-129.
- RESCHER, Nicholas (1976). *Plausible Reasoning. An Introduction to the Theory and Practice of Plausibilistic Inference*. Assen/Amsterdam: Van Gorcum.
- RESCHER, Nicholas (2014). *Metaphilosophy: Philosophy in Philosophical Perspective*. Londres: Lexington Books.
- RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX (1993). *Poésure et peinture, « d'un art à l'autre »*. Musées de Marseille : Réunion des musé nationaux.
- RICHTER-IBÁÑEZ, Christina (2014). « Moment II : Juli 1954. Zweites Zusammentreffen mit Pierre Boulez in Buenos Aires » dans Christina Richter-Ibáñez *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957). Kulturpolitik, Künstlernetzwerk, Kompositionen*. Bielefeld: Transcript Verlag, p. 155-162. [Musik und Klangkultur]
- ROBERTS, Robert C.; WOOD, W. Jay (2007). *Intellectual Virtues. An Essay in Regulative Epistemology*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- ROBINSON, Douglas (2001). *Who Translates? Translator Subjectivities Beyond Reason*. Albany: State University of New York.
- RORTY, Richard (1979). *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press.
- RORTY, Richard (1989). *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROSENSTEIN, Doris; KREUTZ, Anja (1997). *Begegnungen: Facetten eines Jahrhunderts. Helmut Kreutzer zum 70. Geburtstag*. Siegen: Carl Bösch.

- ROTERMUND, Hermann (2001). *Keine Anrufung des großen Bären. Max Bense als Wegbereiter für Konkrete Poesie und Netzliteratur*. Radio Bremen. www.stuttgarter-schule.de/01_08_20bense_rb.html (Consulté le 11 octobre 2009).
- RUIN, Hans (1935, 1963²). *Poesiens mystik*. Lund : Gleerups.
- RUSSELL, Bertrand (1918). «On Scientific Method in Philosophy». Bertrand Russell, dir. *Mysticism and Logic*. Londres: Logmans, Green.
- RUSSELL, Peter (1950). *Ezra Pound: A Collection of Essays. Edited by Peter Russell to be Presented to Ezra Pound on his Sixty-Fifth Birthday*. Londres: Peter Nevill Ltd.
- RYLE, Gilbert (1949). *The Concept of Mind*. London: Hutchinson's University Library.
- SABIN, Stefana (1991). «Gedicht, Maschine». *Die Zeit*, n° 46. Cahier Kultur, 8 novembre 1991.
- SADLIER, Darlene J. (2006). Sous la direction de Darlene J. *Studies in Honor of Heitor Martins*, Department of Spanish and Portuguese: Bloomington, Indiana University-Bloomington [Luso-Brazilian Literary Studies, Volume 3]
- SANDBURG, Carl (1948). *Guten Morgen, Amerika: Ausgew. Gedichte*. Traduction d'Alfred Czach. Berlin-Grünwald: Herbig.
- SCHELLE, Karl Gottlob (1802). *Die Spatziergänge oder die Kunst spazierenzugehen*. Leipzig: Gottfried Martini.
- SCHLICK, Moritz (1986). *Philosophische Logik*. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 598].
- SCHNAIDERMAN, Boris (1958). «O russo Boris Pasternak». *O estado de S. Paulo. Suplemento Literário*, n° 118, 15 novembre 1958, p. 39.
- SCHNAIDERMAN, Boris (1959). « Traduções do russo ». *O Estado de S. Paulo. Suplemento Literário*, n° 119, 7 février 1959.
- SCHNAIDERMAN, Boris (2003). « Haroldo de Campos, Poesia russa moderna, transcrição ». *Revista USP*, São Paulo, n° 59, septembre/novembre 2003, p. 172-180.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1851). *Parerga und Paralipomena: Kleine philosophische Schriften*. Berlin: A. W. Hayn Verlag.
- SCHRICKEL, Klaus (1948). *Klassischer Rationalismus und klassischer Empirismus in ihrem Zusammenhang mit den französischen Enzyklopädisten: Materialien zu e.*

- Vorgeschichte d. dialekt. Materialismus*, Iéna (hèse de doctorat) Jena, Päd. F., Diss. v. 8. Mai 1948.
- SCHÜRER, Oliver; VRACHLIOTIS, Georg (s.d.). *Zur Programmierung des Schönen. Max Bense, ein Pädagoge der Philosophie, Ästhetik und Technik vereint*. http://www.a-theory.tuwien.ac.at/uploads/Lehrveranstaltung/Inhalt_END.pdf (Consulté le 15 octobre 2014).
- SDJB (7 octobre 1956). « 1.^a Exposição Nacional de Arte Concreta (Pintura e Poesia) ». *SDJB*, 7 octobre 1956, Second cahier, p. 5.
- SDJB (1957). « Jornal do Brasil chega em Ulm ». *SDJB*, 19 mai 1957, p. 29.
- SEBESTIK, Jan (1992). *Logique et mathématique chez Bernard Bolzano*. Paris : Librairie Philosophiques J. Vrin [L'histoire des sciences. Textes et études].
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2011). « Um tradutor é um escritor da sombra? Variações sobre a ontologia da tradução ». *Cadernos de Tradução*. v. 2, n^o 28 (2011), Florianópolis, p.11-36. (Consulté le 10 mars 2013).
- SILVA, Rogério Barbosa da (2005). « Uma odisséia de vanguarda: internacionalismo e resistência no projeto português da poesia experimental ». *Revista do CESP – Vol. 25, no. 34, janvier-décembre, 2005*, p. 23-50.
- SIMÕES, Eduardo et JAFFE, Noemi (2007). « Vanguarda majoritária não existe ». *Folha de São Paulo*, samedi, 4 août 2007, p. E1 (Consulté le 5 mars 2012).
- SISCAR, Marcos (2015). *Ciranda da poesia. Haroldo de Campos por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: EDUERJ.
- SMITH, Amalie (2014). *Læsningens anatomi*. Copenhague. Forlaget Emancipa(t/ss)ionsfrugten.
- SORENSEN, Roy (2007). *Seeing Dark Things. The Philosophy of Shadows*. Oxford: Oxford University Press.
- SPANUDIS, Theon (1957a). « Gomringer e os poetas “concretos” de São Paulo ». *SDJB*, 15 septembre 1957, p. 18.
- SPANUDIS, Theon (1957b). « Poundistas Paulistas » *SDJB*. 13 octobre 1957, p. 17.
- SPANUDIS, Theon (1959). « O espaço na poesia neoconcreta ». *SDJB*, 4 avril 1958, p. 37.
- SPINNER, Helmut F. (1974). *Pluralismus als Erkenntnismodell*. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp. [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 32]

- SPITZ, René (2012). «Interview Sigfried Maser. Gestaltung, Umweltplanung und Experiment». SPITZ (2012). *HfG IUP IFG 1968-2008*. Ulm: Internationalen Forum für Gestaltung Ulm, p. 70-79.
- SPIVAK, Gayatri Charakvorty (2000). « The politics of Translation ». Lawrence VENUTI, dir. *The Translation Studies Reader*. Oxon/New York: Routledge: p. 312-330.
- STANISCI, Carolina (2006). « O furacão Mário Faustino ». *Trópico. Idéias de Norte e Sul*. www.revistatropico.com.br/tropico/htm/textos/2422,1.shl (Consulté le 14 août 2013).
- STEENHUIS, Peter Henk et BOER, Theo de (2011). *Denken over dichten. Hartstocht en rede komen in contact*. Rotterdam : Lemniscaat.
- STEINEGGER, Catherine (2012). *Pierre Boulez et le théâtre. De la Compagnie Renaud-Barrault à Patrice Chéreau*. Bruxelles: Éditions Mardaga.
- STEINER, George (2000; 2012³). « The Hermeneutic Motion ». Lawrence VENUTI, dir. *The Translation Studies Reader*. Oxon/New York: Routledge, p. 156-161.
- STIEGLER, Bernd (2010). *Reisender Stillstand: Eine kleine Geschichte des Reisens im und um das Zimmer herum*. Berlin: Fischer Verlag.
- SUTER, Beat (2012). « From Theo Lutz to Netzliteratur. The Development of German-Language Electronic Literature ». *CyberText Yearbook 2012*.
- SWOYER, Chris (1998). « Complex Predicates and Theories of Properties and Relations ». *Journal of Philosophical Logic*, 27: 295–325.
- THAGARD, Paul (1978). « The Best Explanation: Criteria for Theory Choice », *Journal of Philosophy*, 75, p. 76-92.
- THEUNISSEN, Gert H. (1964). « Der Fall Max Bense. Oder: Bete an, was du verbrannt hast ». *Die Zeit*. 17 April 1964, n°16.
- THOMÉ, Horst (2004). « Einheit des Wissens im Zeichen der „Technischen Existenz“ – Max Bense ». Sous la direction de Norbert BECKER et Franz QUARTHAL. *Die Universität Stuttgart nach 1945: Geschichte – Entwicklungen – Persönlichkeiten*. Thorbecke: Ostfildern: p. 345-348.
- TIPTON, Rebecca (2010). « On Trust: Relationships of Trust in Interpreter-Mediated Social Work Encounters ». Mona BAKER, Maeve OLOHAN et María CALZADA-PÉREZ, dir. *Text and Context: essays on Translation and Interpreting in Honour of Ian Mason*. Manchester: St. Jerome Publishing: p. 188-208.

- TOULMIN, Stephen (1961). *Foresight and Understanding: An Enquiry into the Aims of Science*. New York: Harper Torchbooks.
- TZARA, Tristan (1918). « Manifeste Dada 1918 », *Dada3*, Zurich, réédition Jena-Michel Place.
- VALLE, Marina della (2015). « Festejos concretos. 50 anos de uma mostra inovadora ». *Folha de São Paulo*. Dimanche, 8 mars 2015.
- VAN INWAGEN, Peter (1990). *Material Beings*. Ithaca: Cornell University Press.
- VINHOLES, L. C. (2011). « Música eletrônica no Brasil nos anos 1950. » *Revista do Programa de Pós-graduação da Universidade de Brasília*, V, vol. 1, décembre 2011, p. 27-59.
- VITA, Luis Washington (1959). « A arte como objeto da filosofia ». *Diário de Notícias*, dimanche 22 novembre 1959, p. 71.
- VOGT, Carlos A. (1980). *Linguagem pragmática e ideologia*. São Paulo/ Campinas: Hucitec.
- WAHL, Volker (1985). «Die Gründungsgeschichte des Kulturbundes in Thüringen 1945/46». Kulturbund der DDR. *Beiträge zur Geschichte des Kulturbundes im Land Thüringen 1945 bis 1952*. Weimar: Kulturbund in Thüringen.
- WALTER, Harry (1994). *Max Bense in Stuttgart: nur ein Ort meiner FüÙe*. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft.
- WALTHER, Harry (2015). « Der Philosoph Max Bense. Antiakademisches Freistilringen ». *Stuttgarter-Zeitung*. 15 mai 2015. www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.der-philosoph-max-bense-antiakademisches-freistilringen.11d0c636-928b-4ee8-bf3f-febc848e115d.html (Consulté le 16 mai 2015).
- WALTHER, Elisabeth (1948). « Ich war Student in Jena. Universität hinter dem Eisernen Vorhang. ». *Das Ziel. Zeitschrift für die junge Generation*, Nr. 21, Mainz 1948, p. 6.
- WALTHER, Elisabeth (1956). « Dichterische Experimente. Über Raymond Queneau ». Max BENSE dir. *Rationalismus und Sensibilität*. Krefeld/Baden- Baden: Agis-Verlag, p. 49-54.
- WALTHER, Elisabeth (1990). « Auszüge aus meinem Tagebuch von 1947 ». *Semiosis. Internationale Zeitschrift für Semiotik und Ästhetik*, 57/58, No. 1/2, 1990, *Max Bense zum Gedenken*, p. 115-120.

- WALTHER, Elisabeth (1995). «La poesía concreta en el Brasil y Alemania. En torno a las relaciones de Haroldo de Campos y Max Bense». *Inventario*, no 4. Invierno 1995, p. 11-36.
- WALTHER, Elisabeth (1996). « The Relations of Haroldo de Campos to German Concretists Poets, in Particular to Max Bense ». Sous la direction de Kenneth David JACKSON, Eric VOS et Johanna DRUCKER. *Experimental - Visual - Concrete: Avant-garde Poetry Since the 1960s*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, p. 353-68 [Avant-Garde Critical Studies 10].
- WALTHER, Elisabeth (1999). « Max Bense und die Kybernetik ».
<http://www.netzliteratur.net/bensekybernetik.htm> (Consulté le 18 novembre 2010).
- WALTHER, Elisabeth (2003). «Unsere Jahre in Ulm: 1953 bis 1958, 1965 und 1966».
RINKER, Dagmar; QUIJANO, Marcela; REINHARDT (dir.). *Ulmer-Modelle nach Ulm: Hochschule für Gestaltung, Ulm 1953-1958. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, p. 90-93*.
- WALTHER, Elisabeth (2004a). « “Ab morgen Philosophie” – Begegnung in Jena. Interview mit Elisabeth Walther am 28. November 2003 in Stuttgart, Teil 1. » Barbara Büscher, Hans-Christian von Herrmann, Christoph Hoffmann, dir. *Ästhetik als Programm. Max Bense/Daten und Streuungen*. Berlin, Vice Versa: p. 10-17 [Kaledioskopien, 5].
- WALTHER, Elisabeth (2004b). « Henri Michaux – geplanter Zufall ». Sous la direction de Barbara BÜSCHER, Hans-Christian von HERRMANN et Christoph HOFFMANN. *Ästhetik als Programm. Max Bense/Daten und Streuungen*. Berlin: Vice Versa, p. 103-105 [Kaledioskopien, 5].
- WALTHER, Elisabeth (2004c). « Philosoph in technischer Zeit – Stuttgarter Engagement. Interview mit Elisabeth Walther am 28. November 2003 in Stuttgart, Teil 2 ». Sous la direction de Barbara BÜSCHER, Hans-Christian von HERRMANN et Christoph HOFFMANN. *Ästhetik als Programm. Max Bense/Daten und Streuungen*. Berlin: Vice Versa: p. 63-73 [Kaledioskopien, 5].
- WALTHER, Elisabeth (2004d). «La poesía concreta en el Brasil y Alemania. En torno a las relaciones de Haroldo de Campos y Max Bense. Una guía para la construcción de su historia». Sous la direction de Lisa Block Behar. *Haroldo de Campos, Don de poesia*. Lima: Fondo Editorial UCSS y Embajada De Brasil En Lima, p. 47-71

- WALTHER, Elisabeth (2011). « Georg Klaus zum 100. Geburtstag – Eine Erinnerung. » *Semiotik*. Band 33, H. 3-4, p. 339-345.
- WALTHER-BENSE, Elisabeth (2013). « A relação de Haroldo de Campos com a poesia concreta alemã, em especial com Max Bense ». *Transluminura. Revista de Estética e Literatura. Haroldo e Outros*. N°. 1, 2013, p. 65-80.
- WALTHER-DULK, Ilse (2000). « Hommage für Max Bense. Suzette en Provence ». *Zum Gedenken an Max Bense. Reden und Texte an seinem 90. Geburtstag*. Stuttgart: Universität Stuttgart, p. 96 [Reden und Aufsätze].
- WARMBURG, Joaquín Medina et LEOPOLD, Cornélie (2012). *Strukturelle Architektur. Zur Aktualität eines Denkens zwischen Denken und Ästhetik*. Bielefeld: Script Verlag.
- WASON, Peter C. (1960). « On the failure to eliminate hypotheses in a conceptual task », *Quarterly Journal of Experimental Psychology* (Psychology Press) 12 (3): p. 129-140.
- WATSON, David (2012). *Misunderstanding Modern Higher Education: eight “category mistakes”*. Oxford: Higher Education Policy Institute, Occasional Report.
- WELSCH, Wolfgang (1996, 2007⁴). *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WERKMEISTER, William Henry (1996). *Martin Heidegger on the Way*. Sous la direction de Richard T. HULL. Amsterdam/Atlanta: Rodopi [Value Inquiry Book Series].
- WESSELEY, Christina (2009). « Welteiszeit. Kälte und Kosmos 1900–1930 ». *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Jahrgang 37, Heft 3, p. 77-88.
- WIENER, Norbert (1954, 1988). *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*. Boston: Da Capo Press,
- WILLE, Matthias (2011). « Die erkenntnistheoretische Isomorphierelation: Kritische Anmerkungen zu Georg Klaus’ Jeneneser Promotionsschrift aus dem Jahr 1948 ». *Semiotik*, Band 33, H. 3-4, p. 185-206.
- WINKLER, Klaus-Jürgen (2005). *Neubeginn. Die Weimarer Bauhochschule nach dem 2. Weltkrieg und Hermann Henselmann*. Weimar: Bauhaus-Universität Weimar.
- WINTER, Astrid (2006). *Metamorphosen des Wortes: der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolářs*. Göttingen: Wallstein Verlag.

- XANTHOS, Nicolas (2007). « La lecture littéraire comme parcours dans l'aire du dire : prolégomènes à une sémiotique de la réception ». Sous la direction de Bertrand GERVAIS et Rachel BOUVET. *Théories et Pratiques de la Lecture Littéraire*. Chicoutimi : Presses de l'Université du Québec, p. 93-110.
- ZENTRUM FÜR LEHRE UND WEITER BILDUNG (2013). *Gästhörerstudium und Studium Generale. Veranstaltungs- Angebot. Wintersemester 2012-2013*. Stuttgart : Universität Stuttgart.

Annexe 1 La nouvelle esthétique de Max Bense²²²

1. Critique et Œuvre inventive

À maintes occasions, Ezra Pound a exprimé dans sa critique – que l'on pourrait²²³ appeler pragmatique, dans le sens où il s'agit d'une critique résolument didactique, immédiatement utile à un esprit créatif, une critique de *poète pour les poètes* – son aversion envers un certain type de *saggistica*²²⁴ (*a lump of dung from every horse*), qui, converti en un authentique fordisme mental, présenterait toujours le danger de se transformer en un mécanisme inerte de concepts, impropre à établir des distinctions qualitatives, face auxquelles un texte médiocre ou régressif équivaldrait à,²²⁵ voire surpasserait, un texte véritablement créatif et pertinent du point de vue de l'évolution des formes et de l'inventivité. De là l'avertissement régénérateur de Pound : « L'excellence d'un critique ne se reconnaît pas à son argumentation mais à la qualité de son choix »²²⁶. De là la fonction d'*excernment*²²⁷ qu'il a attribuée à la critique, dans un critère qui répond aux intérêts immédiats du *make it new*: « The ordering of knowledge so that the next man (or generation) can most readily find the live part of it, and waste the least possible time among obsolete issues »²²⁸. Une anecdote poundienne, rapportée par Luciano Anceschi, illustre à merveille ce point : après la lecture d'un célèbre traité d'esthétique que lui avait prêté un ami, E. P., dans son italien particulier, résuma ses impressions en s'exclamant : « Tutto bellissimo, ma non *functiona* »²²⁹. En effet,

²²² Publié à l'origine dans le supplément littéraire d'*O Estado de S. Paulo*, le 21 mars et le 04 avril 1959.

²²³ « Pode » dans le texte de 1959 ; « poderia » dans la version de (2010) [N. d. T.]

²²⁴ *Saggistica* : mot italien qui veut dire essais [N. D. T.]

²²⁵ Version de 1959: « equivalendo »; version de 2010 : « equivalente » [N. d. T.].

²²⁶ Référence non donnée par Haroldo de Campos. « The worth of the critic is known not by his arguments but by the quality of his choice » (Pound, 75, 318) [N. d. T.]

²²⁷ Il s'agit d'un terme utilisé par Ezra Pound dans son essai intitulé *Date Line* (1934), reproduit dans (Pound, 1954, 74-90). *Grosso modo*, cette opération concerne l'organisation (*ordering*) et l'élimination (*weeding out*) de ce qui a été réalisé dans le passé. Pour Pound la critique possède deux fonctions. La première, théorique, est celle de présage et de « lunette de visée » à la composition alors que la seconde, plus pratique, désigne cette fonction d'« *excernment* » [N. d. T.].

²²⁸ Référence à *Date Line* d'Ezra Pound non donnée par Haroldo de Campos. (Pound, 1954, 87).

²²⁹ Référence non donnée par Haroldo de Campos. Voir (Anceschi, 1953, 28-9) [N. d. T.]

ce qu'exigeait Pound était « an awareness che funge »²³⁰. Est nécessaire une critique qui non seulement raisonne et analyse – loin de nous l'intention de minimiser l'importance des recherches purement théoriques et méthodologiques dans ce domaine – mais qui, essentiellement, choisit, *funcione*.

Pour ceux qui ne parviendraient pas à harmoniser l'idée d'une critique « sérieuse » à une thématique de textes révolutionnaires et novateurs, la lecture de l'admirable analyse menée par Victor Erlich (*Russian Formalism – History – Doctrine*, Leiden University, 1955) d'un mouvement qui est le fondement de la régénération de la critique contemporaine, le formalisme russe, serait des plus salutaires. Probablement l'unique cas dans le panorama intellectuel d'il y a plus un demi siècle, la nouvelle critique slave a commencé et a collaboré de manière étroite avec le mouvement futuriste de Maïkovski, Khlebnikov, Kroutchenykh²³¹, entre autres, en se servant de la revue *LEF* (organe officiel de l'avant-garde poétique) comme moyen de diffusion, lors des premières années de la Révolution (essentiellement par l'entremise du critique O. Brik, coéditeur de la revue) et en utilisant dès lors, comme motifs et sujets d'étude, les poèmes et les formulations théoriques de ces défricheurs non-conformistes en quête de nouvelles perspectives sémantiques et syntaxiques dans la poésie russe. Ainsi, par exemple, entre les manifestations initiales du Cercle linguistique de Moscou – un des pivots de la critique formaliste – figure justement un essai de Roman Jakobson sur « Le langage poétique de Khlebnikov²³² » (élargi et publié en 1921, à Prague, sous le titre « Poésie moderne russe »), évaluée par V. Erlich comme la plus importante contribution à la poétique émanant de ce Cercle. D'une manière réciproque, Maïkovski, très lié à Jakobson et Brik, témoigna de l'intérêt des futuristes russes pour l'œuvre de ses collègues critiques, en écrivant, en 1923, dans le manifeste de la revue *LEF* (dont il était également le directeur) : « la méthode formaliste est la clé pour l'étude de l'art »²³³. Mais le formalisme slave – démonstration peu commune de travail d'équipe et de prise en compte mutuelle d'une critique et d'une poésie révolutionnaires – se vit malheureusement entravé par l'effet du « dirigisme » aseptisant, non

²³⁰ Référence non donnée par Haroldo de Campos. Citation tirée de la proposition suivante « The 5 laws have root in an awareness *che funge* » (Pound, 1950, 1993¹³, 578) [N. d. T.]

²³¹ Orthographié « Kruchenyhk » en 1959, puis « Krutchônihk » dans les versions ultérieures [N. d. T.]

²³² « Khlebnikov » en 1959 ; « Khliébnikov » dans les autres versions. [N. d. T.]

²³³ Référence non donnée par Haroldo de Campos. « Формальный метод — ключ к изучению искусства ». *Левф. журнал левого фронта искусств* Но 1 март 1923, Москва, р. 11 [N. d. T.]

sans que certains de ses théoriciens eurent tentés l'expérience extrêmement fascinante d'une synthèse dialectique entre leurs postulats et certaines revendications de la critique marxiste.²³⁴

Certaines réflexions d'Afrânio Coutinho (*Da Crítica e da Nova Crítica*) soulèvent la nécessité d'aborder de plus près le problème des relations entre critique et œuvre d'invention :

L'expérimentalisme dans le langage et dans la manière de s'exprimer caractérise un large pan de la poésie et de la prose contemporaine, et cela se reflète dans la critique. Cela entraîne également la critique vers des investigations linguistiques dans un désir équitable de se préparer à répondre aux exigences de l'interprétation de la littérature moderne. De surcroît, il nous est permis d'affirmer que l'arrivée de la nouvelle critique est conditionnée par l'étape correspondante de l'évolution littéraire et de son interprétation. Un Joyce, un Proust, un Kafka, un Pound, ont introduit de nouvelles dimensions en littérature qui avaient échappé aux critères et à l'organon peu précis de la critique du XIX^e siècle et encore moins à ceux de l'impressionnisme, d'où la recherche de nouvelles méthodes d'approche et de nouveaux moyens d'analyse.

Si, du moins en tant qu'observation programmatique, cela ne pouvait faire autrement que d'être juste, il est certain, d'autre part, que nombreux sont ceux – même parmi les nouveaux critiques – qui, dotés d'un savoir théorique inégalé, démontrent de façon lamentable dans la pratique leur absence de critères d'évaluation, par exemple, de la *qualité de leur sélection*. La mention d'un exemple typique et remarquable suffit : F. R. Leavis, un des coryphées de la nouvelle critique en langue anglaise, chef de file du groupe dont l'organe était la revue *Scrutiny*. Leavis – même s'il plaide, dans la lignée de Pound, en faveur d'une « *trained sensibility* »²³⁵ – dans son rejet sans retenue et pratiquement hystérique de textes majeurs comme les *Cantos* d'E. P. et le *Finnegans Wake* de Joyce, c'est-à-dire dans son

²³⁴ Une des tentatives les plus intéressantes de conciliation mentionnées par V. Erlich fut celle de Boris Arvatov avec sa méthode « formaliste-sociologique » qui envisage l'activité créatrice comme un « type de production » et l'art comme « l'organisation simplement la plus efficace dans tous les domaines de l'activité humaine ».

²³⁵ Voir (Kenner, 1951, 65). [N. d. T.]

conservatisme exacerbé face à la *création*, parvient à se distinguer par son insensibilité, voire même par un flou affligeant en lien avec la problématique de la création artistique contemporaine.²³⁶

Il se produit, de fait, une compensation. À l'intérieur même du panorama de la nouvelle critique en langue anglaise (dans l'acception large du terme), on peut signaler des figures notoires comme Hugh Kenner qui, sans être visiblement lié à aucun groupe, démontre une assimilation et une application, dans un sens personnel, des méthodes et des principes d'un travail critique rigoureux, avec l'indication que sa préoccupation dominante est l'*œuvre inventive* : il suffit de citer son étude fondamentale sur la poésie d'Ezra Pound, acmé insurpassé de la bibliographie critique consacrée à E. P. (*The Poetry of Ezra Pound*, 1951) ; son livre sur Wyndham Lewis, le concepteur de la prose vorticiste, le romancier non-conformiste de *Tarr* (*Wyndham Lewis*, 1954) ; ses essais sur l'œuvre de Joyce (« *The Portrait in Perspective* », etc.). Le *magnum opus* de Mallarmé – *Un Coup²³⁷ de dés* –, plus d'un demi-siècle après sa publication et considéré comme un *échec irrévocable* par toute une cohorte de critiques dont l'instigateur fut Thibaudet (Marcel Raymond, Guy Michaud, etc.),²³⁸ reçut un hommage absolu d'un nord-américain, Robert Greer Cohn, dans une étude fouillée, lucide et stimulante (*L'œuvre²³⁹ de Mallarmé – Un Coup de Dés*, 1951, publiée à l'origine en anglais, sous le titre *Mallarmé's Un Coup de Dés*, 1949, dans une version moins complète). Dans son sillage, et influencé par lui, est apparu cet étonnant travail de littérature comparée (*stylistique de la suggestion*), soit le *Joyce et Mallarmé*, de David Hayman, publié en français (1956). Puis, plus récemment encore, Maurice Blanchot, dans *Le livre à venir* (dans la *Nouvelle NRF*,

²³⁶ À propos des *Cantos*, Leavis soutient : « Peu importe l'intensité de l'art représenté par les *Cantos*, l'effet, avec toute l'expertise consommée et la variété de versification, n'est que stérilité et monotonie. » (*Scrutiny*, juin, 1951). Il estime qu'*Ulysses* est « un cul de sac » en matière de roman car un « principe organique » lui fait défaut (*The Great Tradition*) ; quant au *Finnegans Wake*, Leavis comprend que si son langage est « l'espéranto du subconscient », alors le subconscient serait « malheureusement ennuyeux » (« *Joyce and the Revolution of the Word* »).

²³⁷ Coquille dans la version de 2010 : on lit « Un Coupe (sic) de Dés » (Haroldo de Campos, 2010, p. 20) [N. d. T.]

²³⁸ « Un résultat caractéristique et déplorable de l'incompréhension chez Thibaudet et toute une légion d'imitateurs : Marcel Raymond, Michaud, etc...*ad nauseam*, fut de répéter l'idée de l'échec final de Mallarmé » – a écrit R. G. Cohn dans l'introduction de son étude. Il ajoute quelques lignes plus loin : « On ne saurait absolument les blâmer de ne l'avoir pas compris, mais ils mériteraient un opprobre éternel pour la mauvaise foi qui leur permit de le juger et troubler encore plus le principal courant de la tradition littéraire ».

²³⁹ Dans la version de 1959, on lit « L'Ouvre de Mallarmé », [N. d. T.]

oct.-nov. 1957) présente une bonne évaluation du renouvellement mental de la nouvelle critique de langue française face au défi mallarméen.²⁴⁰

Cependant, en fait, de manière encourageante²⁴¹ pour l'artiste d'avant-garde, quelque chose de plus systématique et de plus complet se dessine dans le cadre des relations que nous tissons (rapidement et de manière schématique), rappelant dans une certaine mesure une reprise de l'orientation novatrice du *formalisme russe*, qui favorise l'engagement de l'esthète et du critique dans le vif de l'expérience littéraire, dans la praxis en progression, dans l'évolution même des formes qui redimensionne et caractérise l'univers de la création. Nous sommes loin du constat pessimiste de Sartre : « *Nos critiques sont des cathares : ils ne veulent rien avoir à faire avec le monde réel sauf d'y manger et d'y boire et, puisqu'il faut absolument vivre dans le commerce de nos semblables, ils ont choisi que ce soit dans celui des défunts.* »²⁴² Et pas seulement dans les bastions isolés, et, par conséquent, plus restreints des études des œuvres singulières et individualisées mais, de manière étendue, dans l'exigence même d'un renouvellement de la méthodologie et de la pratique, des principes et des techniques qui permettent, à leur tour, la conversion de la *réflexion esthétique* dans la *phase critique* de l'appréciation des œuvres d'art. Max Bense, professeur et spécialiste en philosophie de l'esthétique à Stuttgart (*Technische Hochschule*), qui enseigne actuellement à Ulm, à la *Hochschule für Gestaltung* (École Supérieure du Design), a cherché à faire ce pas décisif, et des résultats observables et concrets ont déjà été observés.

Sa contribution et l'importance qu'il détient dans l'évaluation actuelle des œuvres créatives sont examinées ci-dessous.²⁴³

²⁴⁰ Maurice Blanchot délimite, avec assurance, les possibilités créatives créées par *Un Coup de dés* : « Devant ce poème, nous éprouvons combien les notions de livre, d'œuvre et d'art répondent mal à toutes les possibilités à venir qui s'y dissimulent. La peinture nous fait souvent pressentir aujourd'hui que ce qu'elle cherche à créer, ses 'productions' ne peuvent pas être des œuvres, mais voudraient répondre à quelque chose pour lequel nous n'avons pas encore de nom. Il en est de même pour la littérature. Ce vers quoi nous allons est pauvre et riche d'un avenir que nous ne devons pas figer dans la tradition de nos vieilles structures. »

²⁴¹ Dans l'original de 1959, on trouve le terme « confortadoramente » alors que dans la version imprimée de 2010 on lit « animadoramente ». [N. d. T.]

²⁴² Référence non indiquée par Haroldo de Campos. Cette citation est tirée de *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Idées, Gallimard, 1948 (Édition de 1976), p. 37. [N. d. T.]

²⁴³ Variante dans l'article de 1959 : « será o objeto do próximo artigo » [fera l'objet du prochain article]. Il faut comprendre que les versions de ce texte d'Haroldo de Campos qui se retrouvent en volume, fondent en un texte unique les deux parutions de l'original dans deux éditions de l'*Estado de São Paulo*, en 1959. Par conséquent, cette formulation n'est plus nécessaire dans le texte reproduit dans MOM. [N.d.T.]

2 La Catégorie de la création²⁴⁴

Max Bense conjugue, d'une part, un intérêt pour les œuvres d'art créatives, en étendant même cet intérêt du secteur purement littéraire à celui des arts plastiques avec, d'autre part, le souci de mettre l'esthétique en « situation » – et, corolairement, la critique comprise comme la phase de *vérification de l'esthétique* – dans l'ensemble de la pensée contemporaine, en l'enrichissant de l'arsenal terminologique des nouvelles formulations scientifiques (les « processus esthétiques cosmiques » sont mis en présence des « processus physiques cosmiques » à des fins de comparaison et pour un éclairage réciproque, en considérant les deux comme les « modifications dialectiques d'une seule et unique théorie de la représentation de ces ordres), et, principalement, en implantant l'esthétique dans le corps général de la théorie de la communication et de l'information, à l'aide des apports de la linguistique mathématique de Shannon, de la cybernétique de Wiener et de la sémiotique de Morris et de Carnap.

Un des premiers livres de Bense²⁴⁵, *Rationalismus und Sensibilität* (1956) [*Rationalisme et sensibilité*] illustre bien le premier des intérêts mentionnés. Dans l'introduction, l'auteur écrit que le recueil regroupe des essais sur des auteurs « qui font l'effort de trouver un nouveau sens prospectif au travail spirituel et créatif, à l'intérieur de notre civilisation »²⁴⁶, puis il ajoute :

... nous observons dans les relations quotidiennes avec quelle satisfaction chaque citoyen interprète l'immutabilité de sa langue comme une marque de la stabilité du

²⁴⁴ Dans la version originale de 1959, le second article débute par un résumé de l'article précédent. « No artigo anterior abordando sucintamente o problema das relações entre crítica e obra de invenção, propusemos a examinar a contribuição de Max Bense, que nos parece altamente promissora para o artista criativo » [Dans l'article précédent qui abordait brièvement le problème des relations entre la critique et une œuvre créative, nous proposons d'examiner la contribution de Max Bense qui nous semble très prometteuse pour l'artiste créatif]. Bien entendu, ce passage n'apparaît dans les versions destinées au recueil. [N. d. T.]

²⁴⁵ La phrase d'Haroldo de Campos est ambiguë. Il veut vraisemblablement dire qu'il s'agit d'un des premiers livres consacrés à l'esthétique de l'information, hormis l'*Aesthetica I Metaphysische Beobachtungen am Schönen* qui précède de deux ans *Rationalismus und Sensibilität*, soit la même année qu'*Aesthetica II Aesthetische Information*. [N. d. T.]

²⁴⁶ Référence exacte non donnée pas Haroldo de Campos, «...[Autoritäten], die den Versuch machen, der geistigen, schöpferischen Arbeit innerhalb jener Zivilisation einen neuen, prospektiven Sinn abzugewinnen » (Bense, 1956, 9) [N. d. T.]

monde. La méfiance envers des expérimentations dans la sphère intelligible a donc des origines sociales. C'est une méfiance de classe, qui n'apprécie pas de voir sa hiérarchie, ses signes, ses emblèmes mis en danger. Même pas dans le domaine de la langue parlée.²⁴⁷

En réalité, pour Bense, on ne peut pas simultanément « exiger de l'art qu'il soit moderne et proposer simultanément uniquement des analyses régressives », car « l'art moderne est bien le dernier à supporter un retard de la langue et de la pensée dès qu'il s'agit d'interprétation ou de critique » (*Aesthetica II*).²⁴⁸ Dans la même veine, « Une création régressive représente une impossibilité car une création ne peut être que progressive, vu que l'innovation appartient à son essence » (« *Das Existenzproblem der Kunst* »).²⁴⁹

Déjà dans *Rationalismus und Sensibilität*, l'inclusion d'essais – comme ceux d'Elisabeth Walther, collaboratrice de Bense, consacrés à Ponge et Queneau – illustre bien l'intention de mettre les critiques *dans le coup*²⁵⁰, dans les envolées innovatrices de la création artistique. Dans *Aesthetica I*, Bense lui-même s'arrête sur Ponge (*Eidos und Molluske – Noch eine Anmerkung zu Ponge*). Il n'est pas de notre propos ici de mentionner les désaccords que nous aimerions formuler, dans une étude autonome, quant à la signification réelle des recherches de Ponge et ce qu'elles représentent – progrès ou régression – proportionnellement à la pierre angulaire d'une nouvelle poétique, ou d'*Un coup de dés* de Mallarmé ; ce qui importe c'est que la poésie de Ponge – son idée de « densité sémantique », sa « matérialité » (déjà signalée par Sartre), son traitement phénoménologique du texte – soulève un problème, bien qu'elle risque de dégénérer en une rhétorique oiseuse, prisonnière de la discursivité formelle et, dans une certaine mesure, de la technique de « l'écriture automatique » ; choisir cette poésie comme thème d'analyse dans la masse indistincte de l'*aliénation métaphorique* qui uniformise la poésie française contemporaine, entachée des manies surréalistes est, en soi,

²⁴⁷ Source et référence de la citation : «...erfährt man es täglich, mit welchem Behagen jeder Bürger die Unveränderlichkeit seiner Sprache zu einer Festigkeit seiner Welt umdeutet. Das Mißtrauen gegen die Experimente in der intelligiblen Sphäre hat also gesellschaftliche Ursachen. Es ist das Mißtrauen der Klasse, die wenigstens ihren Rang, ihr Abzeichen, ihre Kokarde nicht gefährdet sehen möchte. Noch nicht einmal im Bereich der Sprache, die man spricht. » (Bense, 1956, 9). [N. d. T.]

²⁴⁸ Nous citons à partir de la traduction française de Judith Yacar (Bense, 2007, 166). [N. d. T.]

²⁴⁹ Source et référence de la citation : « Doch im Grunde ist regressive Schöpfung unmöglich, Schöpfung kann nur progressiv sein, weil die Innovation zu ihrem Wesen gehört.... » (Bense, 1958, 23) [N. d. T.]

²⁵⁰ En français dans le texte. [N. d. T.]

une cogitation valide et un test de sensibilité²⁵¹. On peut dire la même chose de Raymond Queneau, dont les *Exercices de style*, malgré ce « dilettantisme supérieur – de grande classe » (pour emprunter ici une formulation du compositeur Pierre Boulez, énoncée dans un autre contexte), qui leur donne une certaine structure, s’inscrivent de manière décisive dans le « rayonnement Joyce »²⁵² et, hormis un *bric-à-brac*²⁵³ artisanal de goût douteux, elles impliquent même une *réussite*²⁵⁴ : l’idée de la manipulation itérative d’un même texte-situation (technique de variation qui, pour Elisabeth Walther, s’apparente au principe fugué de la musique de Bach), est particulièrement heureux dans des « permutations » déterminées statistiquement explicables. Parmi les autres auteurs de prédilection de Bense il y a Gertrude Stein dont l’importance de l’analyse qu’accordent à ses textes, d’une part, Elisabeth Walther (« Notizen über Gertrude Stein ») et, d’autre part, Bense lui-même, constitue un témoignage des plus éloquents. Le problème de la *répétition*, clé du style de l’auteure nord-américaine, si injustement oubliée comme « expérimentaliste », est tout particulièrement réévalué de façon critique. Bense pose ce problème en termes de la théorie de l’information, comme « la diminution du total de l’information esthétique dans le processus de sa réalisation »²⁵⁵, « c’est précisément en raison de cette diminution de l’originalité d’origine que cette information esthétique peut être développée en principe de style »²⁵⁶ et « les informations triviales se transforment en esthétiques »²⁵⁷ (« Das Existenzproblem der Kunst »).

Nous sommes actuellement en mesure d’exposer la seconde dimension des intérêts bensiens. Dans l’introduction d’*Aesthetica II*, il écrit : « la production artistique doit être ramenée à des processus esthétiques sémiotiques compréhensibles » (Bense, 2007, 165). De là son engagement envers une actualisation des outils terminologiques, en ayant recours à des

²⁵¹ Note pour cette édition : La revue *Augenblick*, éditée par Bense et Walther, a réalisé en 1959, dans la galerie Gänsheide 26, à Stuttgart, une exposition de « textes visuels » de Ponge. En ce qui concerne ces textes, qui représentent une nouvelle dimension de la poésie pongienne, voir notre article « Francis Ponge : A Aranha e sua Teia », avec la reproduction du poème « l’Araignée Mise au Mur », dans le supplément littéraire d’*O Estado de S. Paulo*, 07.07.1962.

²⁵² En français dans le texte. [N. d. T.]

²⁵³ En français dans le texte. [N. d. T.]

²⁵⁴ En français dans le texte. [N. d. T.]

²⁵⁵ « ...den Betrag der ästhetischen Information im Prozeß ihrer Realisierung vermindert... » (Bense, 1958, 28). [N. d. T.]

²⁵⁶ « die ursprüngliche Originalität also verringert, aber dadurch gerade diese ästhetische Information zu einem Stilprinzip entwickeln kann ». (Bense, 1958, 28) [N. d. T.]

²⁵⁷ « Nur was an ihr redundant ist, kann überhaupt in Stil umgesetzt werden. » (Bense, 1958, 28) [N. d. T.]

nomenclatures et des processus d'extraction non artistique pour l'identification, l'analyse et la compréhension des produits artistiques. « Les terminologies forment un système de transmission très sensible et très fragile » ; « la rationalité qui se révèle dans cet outil humain a pour objectif d'instituer une contribution à la destruction de toute espèce de mythologique irrationnelle dans laquelle se dilue habituellement l'œuvre d'art » (*Aesthetica I*). Comme l'observe Bense lui-même, il est évident que, dans le domaine de l'esthétique, l'invocation et l'application de ces concepts ont principalement un caractère « non mesurable et pré-mathématique ». L'exemple paradigmatique des résultats ainsi obtenus est, par exemple, l'admirable description qu'il a fait du « tachisme » sur le plan de l'entropie (c'est-à-dire, en cybernétique et en théorie des mathématiques de l'information, la « mesure du désordre » qui s'applique aux « processus physiques », ou, succinctement, le concept contraire à l'information que l'on appelle également « entropie négative ») ; de manière similaire, l'analyse de *Finnegans Wake* de Joyce, en tant que texte marqué par le « caractère d'un processus qui se manifeste de manière complémentaire sur le plan de l'esthétique et de la physique », et qui présente « une tendance irrépressible pour la dispersion, pour ce qui est moléculaire dans la langue, pour les états thermodynamiques de la prose ». Il s'agit d'un point dans lequel la perception de Joyce s'harmonise à celle d'Abdelheid Obradović qui, dans une thèse peu connue, mais du plus grand intérêt (*Die Behandlung der Räumlichkeit im späteren Werk des James Joyce*, Marbourg, 1934), avait souligné le caractère de *Durchdringung*, « d'interpénétration organique », de « flux poly-dimensionnel et sans fin », de la prose joycienne tardive. Même Joyce et la langue « Jabberwocky » de Lewis Carroll sont pris en charge par la nouvelle découverte critique de Bense, soit un examen sur le plan d'une esthétique statistique, à l'aide des séquences stochastiques de Shannon (par l'entremise de Miller, *Langage et communication*), afin de considérer les textes de ce type comme des « approximations à une langue donnée » (traitement statistique des lettres et des mots, par groupements de fréquences qui ont tendance à former une langue approximative). Un dernier exemple : la description de la technique combinatoire des « constellations » d'Eugen Gomringer, « dans le cadre de la poésie concrète moderne », à la lumière du « système d'un

texte à Q-propriétés », de Carnap²⁵⁸ (prédicats-atomes, structurés en expressions prédicatives moléculaires à l'aide d'une fonction de liaison).

L'esthétique de Bense chemine ainsi vers un redimensionnement de l'esthétique classique (dont l'esthétique progressiste de Hegel est posée par Bense comme le premier grand choc) et même de la théorie de la littérature, telle que nous l'entendons grâce aux travaux de Welleck et Warren, Dans un de ses travaux les plus récents (« Klassifikation in der Literaturtheorie », *Augenblick*, avril-mai 1958), Bense met résolument en échec l'orientation de la *Theory of Literature* des deux auteurs précités, une œuvre qui – comme le souligne Afrânio Coutinho – a été saluée en Amérique comme le *Novum Organum* de la nouvelle critique.

Bense soutient :

*Le problème de la théorie de la littérature est le problème de sa classification interne [...] L'absence de classification interne engendre des difficultés pour la différenciation des parties intégrantes et complémentaires d'un phénomène, dans lequel on observe de la pénétration et de la complexité. La conception de la **Theory of Literature** de Welleck et Warren témoigne de cette carence. En général, elle est postulée comme base dans les sciences spéculatives, comme l'histoire, la psychologie et la sociologie, aussi bien que dans les concepts d'une stylistique générale, au lieu de recourir à des théories concises qui, de provenance non littéraire, peuvent être appliquées à des problèmes littéraires particuliers. Naturellement, les théories de la littérature tendent de façon suspecte vers l'idéologie. Les théories de la littérature se transforment facilement en idéologies de la littérature. La **new criticism** n'en est pas exempte, ni la théorie de la littérature marxiste de Georg Lukács, ni l'hermétique littéraire de l'ontologie fondamentale de Martin Heidegger ou d'Emil Staiger, pour ne pas mentionner poliment le bavardage des épigones ou imitateurs. Selon notre optique, seule une théorie de la littérature, dont les effets consistent dans l'application méthodique de théories d'origine non-littéraires peut réagir contre le retard manifeste des sciences de la littérature idéologisantes, officielles ou officieuses. La rationalité continue toujours d'être l'adversaire le plus efficace contre l'idéologie.*

Bense divise la théorie de la littérature en trois grandes parties : la « métaphysique de la littérature » (qui étudie « la thématique de l'existence d'un texte » – des textes comme « participation d'objets », « participation de relations ou lois » et « participation de l'existence

²⁵⁸ Haroldo de Campos fait manifestement référence à la logique inductive de Rudolf Carnap dans *The Continuum of Inductive Methods*. Chicago, Chicago University Press, 1952. (N. d.T).

») – ; l' « esthétique de la littérature », « une branche de l'esthétique statistique dont le fondement est la théorie de l'information esthétique », on entend par information esthétique « une information sur une information (comme il existe des signes de signes) », c'est-à-dire, « une information qui ne peut être séparée de sa réalisation » (par conséquent, de manière différente de l'information documentaire et de l'information sémantique) ; entre les deux branches, et en tant que lien de relation réciproque, la « théorie des textes », qui permet à l'intérieur de conceptions statistiques-linguistiques et logico-sémantiques, le développement d'un véritable « système de textes » (« textifications », « textures », « contextes » et « texturations », comme l'indique Bense dans un inventaire initial). Il découle de cette théorie de la littérature une « critique de la littérature » (qui représente sa « valeur réelle » et, partant, un « processus de vérification expérimental et opérationnel) et une « théorie de la perception de textes », qui est une « perception littéraire différenciée » présumée par la « critique de la littérature ».

À l'intérieur de ces conceptions de l'esthétique et de la critique littéraire, qui ont évoluées graduellement – et à partir de l'élaboration d'*Aesthetica II*, de manière non fortuite, dans le bastion européen de l'art concret, à Ulm, en contact immédiat avec le secteur des arts visuels, avec ce que le panorama culturel contemporain pouvait offrir de plus audacieux, en examinant et discutant des thèses et des créations de Max Bill, par exemple²⁵⁹ – Bense a étalé la parution des volumes de sa *Nova Estética (Aesthetica I – Zeichenaesthetik*, déjà traduit par la maison d'édition argentine *Nueva Vision*, 1957; *Aesthetica II – Aesthetische Information; Aesthetica III – Aesthetische Kommunikation*)²⁶⁰. Dans le premier volume – qui suit un processus de présentation en mosaïque similaire à un certain point à la technique idéogrammique d'exposition utilisée par Ezra Pound dans *Guide to Kulchur* (les thèmes traités sont organisés davantage en accord avec certains points de références qu'avec une idée de continuité discursive et systématique) –, l'œuvre d'art est immédiatement décrite comme

²⁵⁹ Max Bill (« Quadrum 3 ») évalue la contribution de Bense de la manière suivante : « Si je ne peux accepter toutes les conclusions qu'il a tirées de mon œuvre, elles représentent, de fait, la première tentative sérieuse d'élargir le champ de mes efforts ». En effet, nombreuses sont les divergences que peuvent engendrer les spéculations de Bense ; cela découle du caractère idoine de son esthétique, une esthétique « en évolution », dynamique, qui non seulement pose des problèmes et provoque des polémiques, mais qui sait également se restructurer lorsque surviennent des faits et de observations inédites.

²⁶⁰ Note pour cette édition : Après la première publication de ces volumes, *Aesthetica IV (Allgemeine Texttheorie und Textästhetik) – Programmierung des Schönen*, 1960 ; *Theorie der Texte*, 1962 ; *Aesthetica*, 1965 (comprenant les quatre volumes antérieurs, réunis, revus et augmentés) ont été publiés.

un « produit », dans « l’horizon du faire » (un trait supplémentaire en commun avec le formalisme russe) ;²⁶¹ le processus esthétique est perçu comme un « processus de signes », ce qui conduit à une « esthétique sémantique », tandis que l’esthétique classique serait une « esthétique ontologique », étant donné le « thème de l’être ontologique » de l’art classique, s’adressant à l’*être* et non au *signe* (de là découlent des distinctions entre l’imitation et l’abstraction. Bense définit cette dernière à partir de Mondrian et Kandinsky aidée de la terminologie de Charles Morris, comme un processus de signes sans *denotata* : – contenus extérieurs et dont les *designata* sont les moyens propres, couleur et forme ; c’est-à-dire des signes de signes, ou *d’eux-mêmes*, pourrions nous ajouter, afin de mettre en évidence ce véritable circuit réversible qui agit sur le plan sémantique, comme on peut l’observer dans l’art concret). Déjà dans *Aesthetica II*, on étudie le produit artistique comme une « information sur une structure » en entendant par *structure* des « caractères d’invariance construits de manière topologique et sémantiquement compréhensibles » ; l’esthétique, loin de la « thématique de l’être classique » passe d’une « esthétique des objets » à une « esthétique de « structures » » (de la même manière que la nouvelle physique ne connaît pas des « objets » mais des « structures », soutient Bense, l’art nouveau – la peinture, depuis le cubisme ; la poésie, depuis *Un Coup de dés* de Mallarmé, pourrions nous ajouter – est devenue une « information esthétique sur une structure »). Pour sa part, *Aesthetica III* étudie le produit artistique sous le thème de la communication, du point de vue de la « technique du journalisme », de sa consommation. Que cela engendre, implicitement, l’idée d’une « littérature utile » ou « de consommation », de même que l’idée de la « programmation d’un texte », est la dernière observation faite par Bense dans son récent essai « Klassifikation in der Literaturtheorie ». Dans le même texte, et maintenant comme préliminaire, il rappelle cependant que la théorie de la littérature, en ce qui concerne la « théorie des textes » se préoccupe de manière éminente de l’analyse du texte, et non des « synthèses possibles et prospectives de textes », c’est-à-dire, « avec l’évolution de nouvelles formes de textes (formes et structures) », certains auteurs – Bense mentionne Gertrude Stein, Joyce, Pound, Michaux, Cummings et Kafka – ont créé des

²⁶¹ « La poésie est un type de production [...] un genre très difficile, très complexe, mais néanmoins une production » (Maïakovski, Comment faire des vers ?) Pour les formalistes russes, la poésie relève davantage « de la technologie que de la théologie » (voir Erlich, *op. cit.*)

textes qui rendent possibles une impression naissante et initiale des possibilités d'un texte-synthèse programmatique.»²⁶²

On ne saurait espérer une position plus féconde face à la création artistique, ni une contribution théorique plus sérieuse à la problématique d'une évolution critique des formes qui se pose, de manière irréfutable, à tout artiste contemporain conscient de sa capacité d' *agir*. Il n'est pas fortuit que Bense lui-même – pour qui l'« innovation » est un apport à la civilisation sous la forme d'information – dirige, parallèlement à ses activités d'auteur et de professeur, la revue *Augenblick*, dont les grandes lignes sont destinées à la « tendance » et à « l'expérience », qu'il considère comme étant les « seules catégories essentielles de la création » ; et, avec la même devise, une collection de livres dans laquelle sont annoncés, parmi d'autres livres, les *Essays über konkrete Kunst* de Max Bill, et – sujet pour l'éternelle « méfiance indigène »... – l'anthologie internationale *Konkrete Poesie* (poèmes et manifestes), organisée par Eugen Gomringer.²⁶³

Traduction française de Roch Duval

²⁶² Cela n'est guère différent du « paideuma » proposée par la poésie concrète brésilienne dès le début des années 1950 (à la différence évidemment que nous étions uniquement engagés dans la réflexion d'une nouvelle poésie) : le quatuor Mallarmé – Pound – Joyce – cummings – auquel on peut certainement ajouter, les expériences de Gertrude Stein. Le silence sur *Un coup de dés* est une des lacunes de la « vérification bensiennne » et le choix de Michaux, du moins pour nous, est une de ses points les plus discutables.

²⁶³ Note pour cette édition : Bense et E. Walther ont organisé au début des années 1960, au *Studium Generale* annexé à la *Technische Hochschule* de Stuttgart, l'exposition « Konkrete Texte » dans laquelle la poésie concrète brésilienne du groupe *Noigrandes* fut particulièrement mise en valeur. En 1967, au numéro 7 de la série de fascicules *rot*, ils ont édité l'anthologie *Noigrandes/Konkrete Texte*, préfacée par Helmut Heißenbüttel. L'anthologie organisée par Gomringer a été imprimée dans la revue *Spirale*, no. 8, octobre 1960, Berne, sous le titre *Kleine Anthologie Konkreter Poesie* proposée par le groupe brésilien.

Annexe 2

Le rapport entre Haroldo de Campos et la poésie concrète allemande, notamment avec Max Bense

Par Elisabeth Walther
(traduction de Roch Duval)

Le 7 juillet 1959, Max Bense reçut un petit mot d'un jeune auteur brésilien qui était venu en Allemagne pour établir des contacts. La teneur de la note était la suivante²⁶⁴ :

Je suis un ami d'Eugen Gomringer, lié au mouvement de poésie concrète au Brésil. J'aimerais beaucoup vous connaître personnellement (sic)²⁶⁵, et vous montrer des travaux de notre groupe. Est-ce que vous pourriez²⁶⁶ me donner un rendez-vous ? Merci beaucoup.

Haroldo de Campos
Nous sommes au Brésil tres (sic)²⁶⁷ intéressés au sujet de votre nouvelle esthétique."

Qu'est-ce qui avait motivé un auteur brésilien à faire une telle demande ? Pour y répondre adéquatement, je dois rappeler brièvement les antécédents. En 1953, Max Bense avait été nommé Professeur invité à la *Hochschule für Gestaltung* (École supérieure de design) à Ulm, où il fit la connaissance d'Eugen Gomringer, qui, depuis 1954, était le secrétaire de Max Bill, le premier recteur de l'*HfG*. En publiant ses *Konstellationen* en 1953, Eugen Gomringer avait éveillé l'intérêt de Max Bense qui, comme on le sait bien, réagissait de manière très positive à toutes les expériences littéraires. Comme il avait créé en 1954, chez l'éditeur Karl Georg Fischer, une revue littéraire et culturelle qu'il avait nommée « *augenblick* » en mémoire de la revue de Søren Kierkegaard, il publia en 1955, dans le deuxième fascicule de la première année, le manifeste de la poésie concrète d'Eugen Gomringer *vom vers zur*

²⁶⁴ Le petit mot rédigé par Haroldo de Campos était écrit en français. On peut en déduire qu'à cette époque Haroldo de Campos ne maîtrisait pas suffisamment la langue allemande pour qu'il ose s'adresser au philosophe de Stuttgart directement dans sa langue maternelle.

²⁶⁵ La traduction espagnole, anglaise et, finalement, portugaise reproduisent textuellement la faute d'orthographe qui apparaît dans le petit billet d'Haroldo de Campos, On y lit « personnellement » alors qu'il faudrait plutôt lire « personnellement ».

²⁶⁶ La traduction anglaise écrit « pourrez » au lieu de « pourriez ».

²⁶⁷ Bien orthographié par Simone de Homem de Mello mais il n'y a pas mention de la faute dans l'original.

*konstellation. zweck und form einer neuen dichtung.*²⁶⁸ En 1955, au domicile de Gomringer, nous avons rencontré Décio Pignatari, un ami d'Haroldo de Campos, qui avait convenu avec Gomringer de nommer « Poésie concrète » la poésie qu'ils avaient produite tous les deux. C'est précisément pour cette raison et non seulement à cause des références vers son esthétique que Max Bense fut intéressé de connaître un autre représentant des poètes brésiliens.

La première rencontre avec Haroldo de Campos, en juillet 1959, fut si stimulante et positive que Max Bense décida sur-le-champ d'exposer la nouvelle littérature du groupe brésilien à la *Studiengalerie* de la *Technische Hochschule* de Stuttgart qu'il venait tout juste d'inaugurer. Déjà en septembre 1959, Haroldo de Campos annonça un envoi postal regroupant des travaux de son groupe, c'est-à-dire des feuilles détachées, des photographies, des coupures de presse et ainsi de suite. Au fait, le groupe d'auteurs gravitant autour d'Haroldo de Campos se nommait « *Noigrandes* », un nom qui ne peut être traduit. Leurs écrits furent exposés dès le trimestre d'hiver 1959/60 dans la *Studiengalerie* et ce fut la première exposition de poésie concrète en Allemagne. En ce qui concerne ces textes, le groupe de travail « *Geistiges Frankreich* » [La France intellectuelle]²⁶⁹ du *Studium Generale* de la *Technische Hochschule Stuttgart*, organisa sous la direction de Max Bense et de moi-même une soirée qui fut uniquement consacrée au groupe *Noigrandes*. À l'occasion de l'exposition, on publia un petit catalogue avec des textes d'Augusto de Campos, Haroldo de Campos et Ronaldo Azeredo, de même que de Gerhard Rühm, Helmut Heißenbüttel, Eugen Gomringer, Claude Shannon, Francis Ponge et Max Bense lui-même. Rühm, Shannon et Ponge n'appartenaient pas au groupe des poètes de Stuttgart, bien que Rühm et Ponge n'en étaient pas si éloignés.

Revenons toutefois à Haroldo de Campos. Avant sa visite à Stuttgart, son groupe avait publié un certain nombre de travaux dans des journaux brésiliens. Ainsi, par exemple, Haroldo de Campos avait publié, le 28 octobre 1956, un essai sur Kurt Schwitters²⁷⁰ intitulé « Kurt

²⁶⁸ *Du vers à la constellation. But et forme d'une nouvelle poésie.*

²⁶⁹ Simone Homem de Mello indique également dans sa traduction l'équivalent portugais de *Geistiges Frankreich*.

²⁷⁰ Il s'agissait de la première contribution d'Haroldo de Campos au SDJB. La première livraison du SDJB date de juin 1956. Walther-Bense omet de noter que l'essai sur Schwitters parut dans deux livraisons, soit le 28 octobre et la seconde partie, le 4 novembre 1956.

Schwitters ou o jubilo do objeto », en plus de « poema concreto – conteúdo – comunicação, le 1^e juillet 1957 et, finalement, le 15 septembre 1957, « panorama em português : joyce traduzido ». Augusto de Campos, pour sa part, avait traduit en portugais quelques fragments de Joyce accompagnés d'explications dans un essai intitulé « James Joyce Em Finneganscopio », le 29 décembre 1957.²⁷¹

Toutefois, c'est la publication du « plano piloto para poesia concreta », présentée conjointement par Augusto et Haroldo de Campos de même que Décio Pignatari, qui fut le plus important. De manière brève et concise, ils exposèrent leur conception de la poésie concrète. La phrase initiale : « poésie concrète : produit d'une évolution critique des formes », affiche immédiatement les concepts prédominants du groupe tels « l'espace graphique » comme « agent structurel » en incorporant à la poésie les notions de temps et d'espace véhiculées par la physique. On y faisait également référence aux précurseurs : Pound, Fenollosa, Appollinaire²⁷² (sic), Mallarmé, Joyce, Oswald de Andrade et Cabral de Melo Neto. Des musiciens tels Webern, Boulez et Stockhausen tout comme des peintres importants comme Mondrian, Bill et Albers²⁷³ y sont également mentionnés. De nombreux concepts théoriques provenant de différentes sciences modernes étaient mobilisés pour jouer un rôle, comme par exemple : la communication, la psychologie de la forme, la pragmatique, la phénoménologie, la synchronicité, la simultanéité, l'isomorphisme, le champ magnétique, la relativité, le hasard, la cybernétique, la rétroaction²⁷⁴ et de nombreux autres. En 1958 Haroldo de Campos publia un long article intitulé « poesia concreta no Japão: Kitasono Katue »²⁷⁵. Déjà dans le « plano piloto » on parlait de « l'affinité pour les langues isolantes » (le chinois). Le rapport des Brésiliens avec le Japon a été très tôt très étroit, particulièrement par

²⁷¹ Traductions de fragments de *Finnegans Wake* accompagnées d'un texte critique d'Augusto de Campos. C'est un article paru dans le *SDJB* qui fait deux pages (p. 76-77). Observons qu'Augusto de Campos affirme dès le début: « Talvez não seja bem exato dar o nome de “traduções” ao que aqui se apresenta como fragmentos de *Finnegans Wake* em português. Serão antes textos aproximativos, cálculos prováveis. Na melhor das hipóteses, reinvenções à margem do texto joyceano. Mas, por certo, pálidas miragens da invenção original de James Joyce » [Peut-être n'est-il pas exact d'appeler « traductions » ce qui est présenté ici comme des fragments de *Finnegans Wake* en portugais. Ce sont plutôt des textes approximatifs, des calculs probables. Dans le meilleur des cas, des réinventions en marge du texte joycien. Mais, bien entendu, de pâles mirages de l'invention originale de James Joyce] (Augusto de Campos, 1957b, 76).

²⁷² Non corrigé dans l'original et dans la traduction espagnole.

²⁷³ Dans sa traduction, Homem de Mello ajoute les prénoms de musiciens mentionnés.

²⁷⁴ *Feedback* dans le texte original allemand. Il existe toutefois des termes allemands tels *Rückinformation*, *Rückkopelung*, etc. La traductrice brésilienne a conservé le terme anglais mis en italique.

²⁷⁵ *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*, 10 mai 1958.

l'entremise de leur ami Vinholes²⁷⁶ qui vivait au Japon. J'aimerais également signaler deux textes d'Augusto de Campos : « O lance de dados do Finnegans Wake » (1958), qui est basé sur Mallarme (sic)²⁷⁷ et Joyce, et « Gertrude Stein e a melodia de timbres » (1959), dans lesquels Augusto de Campos accorda une attention méritée à ces précurseurs de la poésie concrète au Brésil.

À partir du 17 janvier 1960, le groupe brésilien, composé à l'origine d'Augusto et Haroldo de Campos et Décio Pignatari, auquel il faut ajouter les noms de Cassiano Ricardo, Edgar Braga²⁷⁸, José Lino Grünewald²⁷⁹, Mario Chamie, Pedro Xisto et Alexandre Wollner, adoptèrent la dénomination « invenção » (invention), pour caractériser leurs textes publiés dans le *Correio Paulistano*, un des grands quotidiens de São Paulo. Dans cette publication, Haroldo de Campos écrivit, entre autres, un article intitulé « I Punti Luminosi », sur sa rencontre avec Ezra Pound à Rapallo, en août 1959.²⁸⁰ Le 6 mai 1960, un texte concret intitulé « Montagem : Max Bense, no seu quinquagésimo aniversário » [Montage : Max Bense, pour son cinquantième anniversaire] fut publié.²⁸¹ Cet événement fut consacré à la célébration du 50^{ième} anniversaire de l'esthéticien, sémioticien et auteur Max Bense. Haroldo de Campos avait déjà présenté de façon détaillée l'esthétique du Bense, le 21 mars et le 4 avril 1959, dans le « Suplemento Literario » du journal *O Estado de São Paulo*. Max Bense avait déjà publié les trois premiers tomes d'*Aesthetica*, auxquels Haroldo de Campos faisait référence.

Le groupe *Noigrandes* ne s'intéressait pas uniquement aux expériences littéraires et artistiques du monde entier ; ses membres les firent également connaître au Brésil en les soumettant à la critique. Leur intérêt était surtout théorique tout particulièrement en ce qui concerne les tentatives de fondement esthétique des productions artistiques. Le fait que les oeuvres, entre autres, de Kurt Schwitters, James Joyce, Gertrude Stein, Ezra Pound, Francis Ponge, Stéphane (sic)²⁸² Mallarmé, Guillaume Apollinaire (sic), E. E. Cummings, Arno Holz, en plus de celui des poètes brésiliens, furent commentées en détail et comptèrent comme

²⁷⁶ Il s'agit du compositeur et traducteur gaúcho Luis Carlos Vinholes. La traductrice brésilienne a ajouté le prénom dans sa traduction.

²⁷⁷ Erreur dans l'original corrigée par Homem de Mello.

²⁷⁸ Braga naquit en 18875 à Maceió (État de l'Alagoas) et mourut à São Paulo en 1985.

²⁷⁹ Né en 1931 et décédé en 2000. Il traduisit, entre autres, Ezra Pound et Mallarmé. Il était marié à la sœur de l'épouse d'Augusto de Campos.

²⁸⁰ Ce texte est reproduit dans *O segundo arco-íris branco* (Haroldo de Campos, 2010, p. 191-203)

²⁸¹ Texte reproduit dans (Bense, 1971).

²⁸² Mal orthographié dans l'original allemand et la traduction portugaise.

l'héritage spirituel du groupe, témoigne, de manière probablement inégalée, d'une réceptivité face aux expériences en littérature et dans les autres arts. Tous les représentants de la « poésie concrète » ou du « poème concret »²⁸³ étaient activement engagés dans la création. Ils publièrent leurs textes dans les suppléments littéraires des grands quotidiens brésiliens, puis dans leur propre revue « invenção » de même que dans de nombreux livres admirablement conçus. Il serait trop long de tous les citer. Je me contente de citer au moins un texte théorique : *Teoria da Poesia Concreta. Textos, criticas e manifestas 1950-1960*, qui fut publié en 1965 par Augusto et Haroldo de Campos ainsi que Décio Pignatari. Il importe également de mentionner le livre d'Haroldo de Campos *Metalinguagem. Ensaio de teoria e critica literária*, de 1967.

Il n'est guère étonnant, après la première exposition à Stuttgart, que la correspondance²⁸⁴ entre Max Bense et Haroldo de Campos, qui était pour nous le porte-parole du groupe, ait mené à un intense échange d'idées. Le désir de faire la connaissance du groupe des poètes concrets au Brésil était si intense chez Max Bense qu'Haroldo de Campos sollicita une invitation officielle de la part d'une institution brésilienne. Entre-temps, la « neue Ästhetik » de Bense s'était fait connaître non seulement en Allemagne mais également en Europe et sur le reste de la planète. En février 1961, Bense reçut l'invitation tant espérée du gouvernement brésilien²⁸⁵ et, toujours la même année, il se rendit au Brésil, soit plus précisément à São Paulo, Rio et vers d'autres lieux afin de présenter des conférences sur ses recherches en esthétique ainsi que pour faire la connaissance du pays et des artistes les plus importants.

L'avion se posât à Rio, le 17 octobre 1961, et le séjour au Brésil se poursuivit jusqu'au 3 novembre. Le 20 octobre, Haroldo et Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünewald, accompagnés de leurs épouses, vinrent nous rencontrer à Rio. Le 23 octobre, nous nous envolâmes vers Brasilia où nous visitèrent João Cabral de Melo Neto au Ministère. Ce

²⁸³ Il est probable qu'en utilisant ces deux dénominations différentes, soit « poésie concrète » et « poème concret », Elisabeth Walther tient à établir une différence entre la poésie concrète des brésiliens et celle qui tire son origine des *Konstellationen* de Gomringer.

²⁸⁴ Bense tomba immédiatement en amour avec Rio. Il a même rédigé un poème concret sur les montagnes qui forment un arc de cercle autour de Rio : *Tallose Berge* (Bense, 1965c).

²⁸⁵ À l'époque le Ministre de la Culture était Vladimir Murtinho. On écrit également son prénom de la manière suivante : Wladimir. Max Bense lui dédia une pièce d'écriture expérimentale intitulé « Denkmal für Wladimir Murtinho » [Monument à Wladimir Murtinho] (Bense, 1962a).

dernier nous accompagna jusqu'à l'aéroport avant notre vol à destination de São Paulo. Chez Haroldo de Campos, en compagnie d'Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, tous accompagnés de leur épouse, nous passâmes une longue soirée stimulante où nous eurent une discussion animée sur la littérature et l'art. À São Paulo, nous visitâmes la Biennale où nous rencontrâmes Alexandre Wollner et Mário Pedrosa. Nous revîmes au Brésil quelques Brésiliens que nous avions connus à la *Hochschule für Gestaltung* d'Ulm. Au groupe des peintres concrets appartenait également Waldemar Cordeiro²⁸⁶, un artiste trop rapidement emporté par la mort, et dont la peinture popcrète²⁸⁷ – une combinaison de peinture concrète et de peinture pop – intéressa tellement Max Bense qu'il rédigea plus tard une préface de son catalogue.²⁸⁸

La visite des ateliers d'Aloisio Magalhães, Roberto Burle Marx et Bruno Giorgi nous donnèrent un aperçu du design et de l'art visuel brésilien. Cela eut pour effet de stimuler d'autres réflexions esthétiques chez Max Bense. Même si uniquement les villes de Rio de Janeiro, Brasília et São Paulo furent visitées, les impressions furent innombrables et vives. Les conférences que donna Max Bense au *Museo (sic)*²⁸⁹ *de Arte Moderna* à Rio, ainsi que les discussions avec des peintres, des designers et des architectes (entre autres, Lucio Costa, le créateur de Brasília) et des auteurs comme Clarice Lispector et João Guimarães Rosa, de même que Cabral de Melo Neto et *Noigrandes* nous firent voir un Brésil imprégné de théories qui, même si cela représentait uniquement un petit secteur de la population entière, cherchait à résoudre de manière rationnelle et sensible les problèmes du monde contemporain. Nous nous intéressâmes en particulier au programme d'alphabétisation développé par Aloisio Magalhães²⁹⁰ de concert avec d'autres intellectuels car cela touchait de près à des problèmes pratiques de la sémiologie. Dans son livre *Brasilianische Intelligenz* (1965), Max Bense a expliqué de manière synthétique les diverses observations qu'il a fait au Brésil lors de ses trois séjours.

²⁸⁶ Un artiste concret d'origine italienne né en 1925 et décédé en 1973.

²⁸⁷ Cette appellation aurait été forgée par Augusto de Campos. Cordeiro appelait son art « arte concreta semântica » mais la dénomination plus accrocheuse d'Augusto de Campos fut conservée (Louzeiro, 1965).

²⁸⁸ Il s'agit d'une lettre rédigée par Max Bense et qui sert de préface au catalogue de l'exposition de Cordeiro à la galerie Atrium de São Paulo, en décembre 1964.

²⁸⁹ Il faut lire *Museu*. Erreur corrigée par Simone Homem de Mello.

²⁹⁰ Graphiste brésilien (1927-1982).

Tel que mentionné auparavant, le groupe *Noigrandes* avait lancé en 1961 son propre magazine « *invenção* ». Haroldo de Campos nous entretint sur son essai sur Maïkovski qui fut publié sous le titre *Maiakovski em Portugês* [Maïkovski en portugais] (1961). En réalité, Haroldo de Campos dut même apprendre le russe pour traduire le poète. Le concept de *Neuigkeit* [nouveauté] chez Maïakovski avait inspiré Haroldo de Campos à établir une comparaison avec celui d'originalité chez Max Bense, comme il l'a écrit. En outre, Haroldo de Campos annonça avec fierté, qu'il avait acquis l'édition de 1916 de *Phantasmus* d'Arno Holz, publiée par la maison d'édition Insel. Haroldo a écrit à maintes reprises – seul ou avec Augusto – sur Holz et il a traduit quelques uns de ses textes. Haroldo parla maintes et maintes fois de l'admirable puissance poétique et de la modernité qu'il avait découverte dans les œuvres d'Arno Holz. En toute vraisemblance, cela stimula Max Bense à rédiger un long essai radiophonique intitulé « *Wörter und Zahlen. Zur Textalgebra von Arno Holz* » [Mots et nombres. Sur l'algèbre textuelle d'Arno Holz] qui fut diffusé en décembre 1964, sur les ondes de la *Süddeutschen Rundfunk Stuttgart*. Dans cette lettre, Haroldo de Campos mentionna également Cabral de Melo Neto dont le livre *O cão sem plumas* [Le chien sans plumes] fut d'ailleurs publié, en avril 1964, dans le numéro 14 de notre collection *rot*, dans une traduction de Willy Keller, sous le titre de *Der Hund ohne Federn*. Le recueil de poèmes de Cabral intitulé *Terceira feira* [Mardi] fut publié peu de temps après et Haroldo nous le fit parvenir avec l'annotation suivante : « cabral, c'est un peu notre william carlos williams, un peu notre ponge... ». ²⁹¹ Nous nous remémorèrent alors notre conversation animée avec Cabral sur Ponge, à Brasilia. Haroldo de Campos admirait également les écrits de Francis Ponge et il publia en 1962 son article « Francis Ponge. A Aranha e sua Tela » [Francis Ponge. L'araignée et sa toile]. ²⁹² Dans sa lettre, nous apprécèrent tout particulièrement l'information selon laquelle tant Carmen Portinho, la directrice du Musée d'art moderne à Rio, de même que Mário Pedrosa, le directeur du musée correspondant à São Paulo, voulaient inviter Max Bense afin qu'il présente d'autres conférences sur l'esthétique. Cela signifiait que nous pourrions consolider nos liens avec des artistes brésiliens et, bien évidemment, des poètes concrets.

²⁹¹ En français dans le texte.

²⁹² L'essai d'Haroldo de Campos sur Ponge fut publié dans la livraison de l'*Estado de S. Paulo* du 7 juillet 1962, p. 42.

Nous avons préparé entre-temps le numéro 7 de la collection « rot » qui était entièrement consacré au groupe *Noigrandes*. Ce recueil parut en février 1962 et il contenait des poèmes d'Haroldo et Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo et José Lino Grünewald. La préface d'Helmut Heißenbüttel intitulée « Über konkrete Poesie » [Sur la poésie concrète] et l'épilogue d'Haroldo de Campos, intitulée « noigrandes / konkrete texte » [noigrandes / textes concrets], qui fut traduit par Heißenbüttel, encadraient le recueil de poèmes. Dans l'épilogue, Haroldo, définissait de manière programmatique que « La poésie concrète brésilienne est verbi-voco-visuelle : elle travaille avec des formes visuelles, avec la voix et le contenu du matériel verbal. Elle est, en ce sens, contre la simple poésie typographique, contre la poésie sonore et le lettrisme ». La phrase suivante concluait le court texte : « Dans la mesure où la poésie brésilienne attribue à l'élément sémantique [...] une si grande signification, elle reconnaît la possibilité d'un art verbal qui est également révolutionnaire tant par la forme que par le contenu. Isomorphie complète. Engagement. » Max Bense estimait fortement cette attitude du groupe que nous pourrions qualifier de politique, car il partait des mêmes prémisses dans ses œuvres esthétiques et littéraires. Ce qui nous subjuguait plus précisément était la célérité et la nouveauté avec lesquelles Haroldo de Campos suivait les publications en Allemagne. Sa soif de lecture semblait intarissable.

Le 13 février, Haroldo confirma la réception du programme détaillé des conférences de Max Bense à São Paulo, de même que son texte sur Brasilia et mon ouvrage sur Peirce. Il annonça également la traduction du second chapitre de mon livre sur Ponge.²⁹³ Il voulait le publier le plus vite possible. Le 17 mai 1962, nous entamèrent notre second voyage au Brésil. On rencontra Mário Pedrosa à Rio en vue de planifier nos conférences à São Paulo mais – pour des raisons pécuniaires – elles n'eurent pas lieu. Au cours de ce second séjour, nous approfondirent notre connaissance d'autres artistes tels Bruno Giorgi, Lygia Clark, Alfredo Volpi et nous pûmes nous entretenir avec Alexander Wollmer, José Lino et Ecila Grünewald, puis, finalement, nous rencontrâmes brièvement Haroldo de Campos. Max Bense était très satisfait des répercussions de ses conférences et des nouveaux contacts qu'il avait noués.

²⁹³ Il s'agissait du livre qui allait paraître en 1965 : *Francis Ponge. Eine ästhetische Analyse*, Köln : Kiepenheuer & Witsch 1965.

Les échanges avec Haroldo s'intensifièrent de manière perceptible les jours suivants. Max Bense planifia également d'exposer dans la *Studentgalerie* de la *Technische Hochschule* divers peintres brésiliens, que nous avons rencontrés, car des deniers pouvaient être débloqués par le gouvernement brésilien pour défrayer le coût des moyens de transport et des assurances. Dès décembre 1962, Bense inaugura l'exposition de sculptures de Bruno Giorgi.²⁹⁴ Cette exposition fut suivie, en juillet 1963, de celle d'Alfredo Volpi²⁹⁵ qui y exposa 15 peintures à l'huile et, finalement, en février 1964 on y présenta celle des « bichos » [bêtes] de Lygia Clark.²⁹⁶ En juin 1965, les expositions se poursuivirent tout d'abord avec celle d'Aloisio Magalhães²⁹⁷ intitulée « Wege eines Zeichens » [Les parcours d'un signe] – un photo-documentaire sur ses signes pour le 400^e anniversaire de la fondation de Rio, qui, malgré son caractère éminemment abstrait, fut particulièrement bien accueilli par la population –, puis d'autres expositions se succédèrent : en janvier 1966, des sculptures de Bruno Giorgi²⁹⁸ furent exposés de nouveau, en 1967 on exposa des croquis de Mira Schendel²⁹⁹, en décembre 1968 ce fut au tour de quatre jeunes peintres brésiliens : Fonseca, Azevedo, Torres et, finalement, Ianelli.³⁰⁰ En février 1975, Mira Schendel³⁰¹ a exposé ses constructions visuelles et ses textes transparents, puis, finalement, en juin 1980, Solange Magalhães³⁰² a exposé des peintures à l'huile.

Je n'ai pas encore mentionné Almir da Silva Mavignier qui avait quitté Rio de Janeiro pour Ulm, en 1954, pour y étudier avec Max Bill et Max Bense, à la *Hochschule für Gestaltung*. Mavignier est un des peintres concrets parmi les plus conséquents. Nous avons

²⁹⁴ L'exposition de Giorgi eut lieu le 5 décembre 1962. Le *Correio da Manhã* publia la traduction de l'allocution d'ouverture de Max Bense dans sa parution du vendredi 1^{er} février 1963 (Le nom du traducteur n'est pas mentionné). Stuttgart fut la troisième étape de l'exposition itinérante de Giorgi. Les étapes antérieures furent respectivement Vienne et Rome. L'étape subséquente fut Varsovie. Voir (Bense, 1970b).

²⁹⁵ Celle de Volpi eut lieu du 15 au 30 juillet 1963.

²⁹⁶ L'exposition de Lygia Clark se tint du 4 au 18 février 1964.

²⁹⁷ L'exposition d'Aloisio Magalhães se déroula du 11 au 25 juin 1965.

²⁹⁸ Le 11 janvier 1966.

²⁹⁹ Le 17 janvier 1967.

³⁰⁰ Exposition qui se tint du 10 au 23 décembre. Les quatre peintres étaient José Paulo Moreira da Fonseca (1922-2004), Gilda Azeredo Azevedo (1924-1984), Marília Gianetti Torres (1925-2010) et Thomaz Ianelli (1932-2001).

³⁰¹ Du 4 au 20 février 1975.

³⁰² Du 3 au 18 juin 1980.

exposé ses toiles dès 1958³⁰³ à la *Galerie Gänseheide 26*, à Stuttgart. Max Bense inaugura l'exposition et cela signa le véritable début de nos contacts avec les arts plastiques brésiliens. Mavignier s'établit d'ailleurs en permanence en Allemagne, épousa une ulmoise et fut professeur à la *Hochschule für bildende Künste* de Hambourg, endroit où il vit et travaille encore.³⁰⁴

Toutefois, revenons encore en 1962. L'échange de lettres entre Haroldo de Campos et nous demeura intense les années subséquentes. Le 15 juillet 1962, peu après notre retour au Brésil, Haroldo mentionna l'existence du poème plurilingue de Décio Pignatari sur Cuba qu'il qualifia avec justesse de « poésie concrète engagée. »³⁰⁵

En outre, Haroldo publia en 1962, dans le second fascicule de la revue *Invenção*, la traduction du texte de Bense sur Brasilia extrait de son livre *Entwurf einer Rheinlandschaft* [Ébauche d'un paysage rhénan].³⁰⁶ De plus, il nous exposa les détails de l'exposition sur la poésie concrète à Tokyo qu'I. C. Vinholes désirait organiser conjointement avec l'Institut de la culture allemande.³⁰⁷ Haroldo de Campos avait planifié depuis longtemps de venir à Stuttgart en 1963. Comme les membres de *Noigrandes* ne désavouaient pas leurs prédécesseurs mais ils les étudiaient plutôt en détail, il n'est donc guère étonnant de retrouver des traces de Mallarmé, Cummings, entre d'autres, dans le poème politiquement engagé « cubagramma » d'Augusto de Campos qu'Haroldo nous avait fait parvenir.

Haroldo de Campos et ses amis entendaient par poésie concrète – j'ai déjà cité une de leurs phrases – non pas la poésie visuelle, c'est-à-dire des poèmes-figures [*Figurengedichte*], tels qu'on les connaît depuis l'antiquité, car les figures étaient secondaires pour *Noigrandes*, seuls importaient les mots, le matériel linguistique dans un sens sémiotique : Les mots qui possédaient leur propre réalité mais qui représentaient en même temps quelque chose d'autre et de connexe, c'est-à-dire des textes. Il n'est donc guère étonnant qu'Haroldo de Campos était

³⁰³ Une petite erreur factuelle s'est glissée dans l'exposé de Walther-Bense. En réalité, la première exposition de Mavignier eut lieu du 30 novembre au 19 décembre 1957. Les seuls exposants de 1958 furent Armin Sandig et Francis Ponge.

³⁰⁴ Cela est encore vrai en 2015. Mavignier, bien qu'il ait pris sa retraite de l'enseignement, demeure toujours à Hambourg et est toujours marié à son épouse allemande, Sigrid Quarch. En raison d'un œdème maculaire diabétique, Almir Mavignier ne peut plus peindre ni confectionner des affiches.

³⁰⁵ Il s'agit du poème intitulé *Estela Cubana*.

³⁰⁶ Ce même texte est également reproduit dans (Bense, 1971, 209-218).

³⁰⁷ De fait Vinholes, secondé de João Rodolfo Stroeter, organisa une première exposition d'art concret au Japon, au Musée d'art moderne du Japon, situé à l'époque dans le quartier Kyobashi, à Tokio, en 1960.

particulièrement intéressé par les langues étrangères et leurs traductions. C'est pourquoi, outre l'allemand, le français, l'anglais, l'italien, l'espagnol, le latin et le grec, il apprit également le russe, le japonais et l'hébreu. Son objectif ne visait pas la maîtrise complète d'une langue étrangère mais plutôt la possibilité de lire des littératures écrites dans une de ces langues étrangères afin de pouvoir les traduire dans sa propre langue. Il nous étonnait toujours par la manière critique dont il approfondissait également les littératures étrangères. Cependant, Haroldo de Campos n'était pas un critique négatif. Il reconnaissait de manière désintéressée certains auteurs, tels Guimarães Rosa, Cabral de Melo Neto, Oswald de Andrade, et il se plaisait à les mentionner dans ses lettres et ses conversations. En 1962, parût son livre *servidão de passagem* [Servitude de passage] que nous aurions aimé publier en traduction dans la collection *rot* mais ce projet ne se concrétisa pas.

Au cours de notre troisième voyage au Brésil, en octobre 1963, nous rencontrâmes Bruno Giorgi, le couple Grünewald, Wladimir Murтинho, Guimarães Rosa, Clarice Lispector et le couple Magalhães. Cette fois à São Paulo, nous eûmes l'opportunité de revoir pratiquement tous les poètes concrets : Haroldo et Augusto de Campos, Pedro Xisto, Edgar Braga, Ruben Martins, Ronaldo Azeredo, Zacharias avec lequel on engagea de longues conversations sur la littérature concrète. On rencontra également Mário Pedrosa, Alfredo Volpi et Mario Schemberg (sic)³⁰⁸ dont nous pûmes visiter la grande exposition d'art. Pour la seconde fois, nous visitâmes Brasilia. Wladimir Murтинho avait préparé un programme varié et c'est pourquoi nous pûmes connaître non pas seulement la ville, son architecture et sa vie urbaine en émergence, mais aussi l'université avec ses instituts. Après son retour, Max Bense écrivit un article à ce sujet dans le *Stuttgarter Zeitung*. À Rio, nous visitâmes plusieurs fois le Musée d'art moderne ainsi que l'École supérieure de dessin industriel [*Escola Superior de Desenho Industrial*], où certains anciens étudiants d'Ulm y étaient devenus des enseignants. Les concepts du Bauhaus avaient été bien préservés.

Dans l'intervalle, le musicien brésilien Júlio Medaglia, qui avait étudié la musique à

³⁰⁸ Il s'agit plutôt de Mário Schenberg (1914-1990). La traduction portugaise ne mentionne pas l'erreur mais la corrige.

Freiburg, avait préparé une exposition intitulé « Konkrete Poesie » qui fut inaugurée par Max Bense et un petit catalogue fut publié à cette occasion.³⁰⁹ Haroldo de Campos précisait à cette époque son intention de venir en janvier-février à Stuttgart afin de présenter des conférences sur la littérature brésilienne.

En raison de ses intérêts théoriques, Haroldo réclama l'envoi du livre *Texttheorie* de Max Bense et le texte *Dilemma im Mittelpunkt aller Erfahrung* [Le dilemme au centre de toute expérience] d'Helmut Heißenbüttel.³¹⁰ Haroldo et Augusto de Campos avaient traduit à cette époque un certain nombre de segments de *Finnegans Wake* de James Joyce et ils avaient fait paraître un article sur « A linguagem do Iauaretê » [Le langage du jaguar].³¹¹ En février 1964, Haroldo de Campos put finalement présenter à l'Université de Stuttgart une série de conférences. Il délivra des conférences en français sur les thèmes suivants « Oswald de Andrade et le modernisme brésilien » ; « Le langage de Guimarães Rosa » ; « La poésie de Cabral de Melo Neto » ; « La poésie concrète brésilienne » et, finalement, « Quelques poètes brésiliens et l'avantgarde (sic) ». Ses conférences firent salle comble et furent très appréciées (Lire le compte-rendu de Reinhard Döhl dans « Stuttgarter Leben. Tagebuch einer Stadt, März 1964 » [La vie stuttgartoise. Journal intime d'une ville. Mars 1964]. À la fin de 1964, la traduction de *Der Hunde ohne Federn* de Cabral de Melo Neto parût finalement au numéro 14 de la collection *rot*. Haroldo de Campos saisit l'opportunité de rencontrer à Prague les auteurs expérimentaux tchèques, tout particulièrement Bohumila Grögerová et Josef Hirbal. Avant de retourner à São Paulo, il en profita également pour nouer des contacts, à Paris, avec Henri Chopin, Pierre Garnier et d'autres artistes. De retour au Brésil, Haroldo de Campos confirmât la réception de *Brasilianische Intelligenz* (1965) et de *Über Zeichen* [Sur les signes] de Peirce qui avait été publié dans ma traduction au numéro 20 de la collection *rot*.

Entre temps, Anatol Rosenfeld avait commencé à traduire vers l'allemand *Galaxias* d'Haroldo de Campos. Quatre passages de ce livre, respectivement deux traductions d'Anatol Rosenfeld et deux de Vilém Flusser, furent publiés, en 1966, dans le numéro 25 de la

³⁰⁹ Le catalogue en question était le suivant : *Konkrete Dichtung aus Brasilien – Ausstellung*.

³¹⁰ Un texte qui date de 1961.

³¹¹ Voir (Haroldo de Campos, 1992).

collection *rot*. Le livre avait été conçu sans début ni fin mais, cependant, sur chaque page devait apparaître un élément fixe, soit « le voyage » ou « le livre ». Dans une lettre en date du 26 octobre, Haroldo fit d'intéressantes remarques théoriques sur cette construction. Le livre *Galaxias* parût intégralement, en portugais, la première fois en 1984. Le 9 mai, Haroldo de Campos publia une entrevue qu'il fit avec Max Bense dans un article intitulé « A Fantasia Racional ». Conjointement avec Augusto, il écrivit un livre sur le poète brésilien Sousandrade, qui à son avis avait été injustement oublié.³¹² Il se remit à la tâche pour compléter ses « Galaxies » dont chaque page individuelle était rédigée comme s'il s'agissait d'un poème, comme il nous le confirma.

En septembre et octobre 1964, notre voyage au Brésil se réalisa bel et bien, mais cependant nous ne pûmes cette fois-ci présenter des conférences à São Paulo. Comme j'étais arrivé à Rio trois semaines avant Max Bense, le *Hochschule für Gestaltung* m'offrit de présenter six conférences sur la sémiotique, en septembre. Max Bense parla uniquement d'esthétique et de design. Malheureusement nous fûmes contraints de mettre abruptement fin à notre séjour au Brésil. Après notre retour, nous reçûmes le nouveau fascicule 4 de la revue *invenção* dans lequel on retrouvait des contributions de Max Bense, Reinhard Döhl et Helmut Heißenbüttel. Les échanges se poursuivirent de façon intensive. Haroldo de Campos planifia avec ses amis de fonder une nouvelle publication intitulé *debabel*, dans laquelle il pourrait contribuer à diminuer la confusion babylonienne des langues ou du moins à l'atténuer. La poésie concrète qui se restreignait à peu de mots, faisait économie de la syntaxe et qui était par conséquent facilement compréhensible dans une langue étrangère, semblait être prédestinée à un tel programme. La poésie concrète est devenue un mouvement international qui fut porté par des relations personnelles et souvent amicales entre les auteurs. Pour mettre en évidence ce caractère international de la poésie concrète, nous organisâmes dans la *Studiengalerie* de l'Université de Stuttgart la première exposition internationale avec des textes provenant de l'Islande, l'Écosse, le Danemark, les États-Unis, la Tchécoslovaquie, la Belgique, la France, l'Angleterre, le Mexique, l'Italie, l'Autriche, la Finlande, la Suède, le Brésil, la Turquie, la Suisse et l'Allemagne. En plus du catalogue de l'exposition une des

³¹² Il s'agit de *Revisão de Sousândrade* (1966).

toutes premières anthologies de la poésie concrète fut publiée au numéro de la série *rot*. Divers auteurs, principalement de la Scandinavie et de l'Allemagne, purent participer à l'inauguration.

Comme l'Université de Mexico D.F. planifiait de présenter une exposition de poésie concrète en mai 1966, on invita Max Bense pour l'inauguration et on lui demanda de présenter une conférence sur son esthétique. Mathias Goeritz,³¹³ tour à tour architecte, historien de l'art, poète et plasticien, avait organisé l'exposition qui reçut un accueil très favorable. Goeritz avait d'ailleurs déjà publié sous le pseudonyme de Werner Bruenner, en 1962, son poème « oro » dans une revue anglo-espagnole « el corno emplumado » qui se consacrait à la littérature expérimentale. Bien entendu, les brésiliens furent également représentés à Mexico.

Nous avons publié entre-temps dans la série *rot* une série de textes concrets et d'œuvres graphiques, dont ceux-ci n'ont pas encore mentionnés : Hellmut Geissner : « elliptoide », 1964 ; Ernst Jandl : « lange gedichte », 1964 ; Max Bense : « experimentelle schreibweisen », 1964 ; Frederike Mayröcker : « metaphorisch », 1964 ; Georg Nees et Max Bense : « computer grafik », 1965 ; Konrad Balder Schäubfelen : « en gros & en detail (sic)³¹⁴ », 1965 ; Klaus Burkhardt et Siegfried Maser : « strukturen berechnungen », 1965 ; Franz Mon : « 5 beliebige fassungen », 1967 ; Mira Schendel : « grafische reduktionen », 1967 ; Francis Ponge : « praxis der sprache aus Malherbe » [traduit par Elisabeth Walther], 1967 ; Witold Wirpsza : « bruchsünden und todstücke » [traduit par Maria Kurecka], 1967 ; Diter Rot : « 80 wolken », 1967 ; Timm Ulrichs : « lesearten und schreibweisen », 1968 ; Johannes Ernst Seiffert : « hier sei kühl », 1968 ; Günter Neusel : « Fachwerke », 1968 ; George David Birkhoff : « einige mathematische elemente der kunst » [traduit par Elisabeth Walther], 1968 ; Max Bense : « kleine abstrakte ästhetik », 1969 ; Aloisio Magalhães : « der weg eines zeichens » (1969) ; Klaus Burkhardt et Reinhard Döhl : « poem structures in the looking glass », 1969 ; « konkrete poesie international 2 » [avec des textes du japon, de l'Angleterre, des États-Unis, de la Suisse, de l'Espagne, de la Turquie, de l'Irak, du Brésil (mais sans

³¹³ Mathias Goeritz (1919-1990). Peintre et sculpteur mexicain d'origine allemande. Arrivé au Mexique en 1949, il fut actif dans le domaine de la Poésie concrète dans la décennie des années 1970. Voir (Josten, 2010)

³¹⁴ Erreur non relevée dans la traduction portugaise.

Noigrandes), de l'Argentine et de l'Allemagne], 1970 ; Friederike Roth et Gabbo Mateen : « minimal-erzählungen », 1970 ; Bernard Bolzano : « semiotik », 1971 ; Charles Sanders Peirce : « graphen und zeichen. Prolegomena zu einer apologie des pragmatizismus » (traduit par Friederike Roth] ,1971 ; Carole Spearin McCauley : « six portraits », 1972 ; Yona Friedman : « gruppen – netzwerke » [traduit par Rita Helmholtz et Gerald Blomeyer], 1974 ; Charles Sanders Peirce : « zur semiotischen grundlegung von logik und mathematik » (traduit par Grudrun Scholz), 1976. Cette énumération démontre qu'outre les poètes concrets nous avons publié également des textes théoriques, c'est-à-dire qui traitent de l'esthétique et de la sémiotique de même que d'infographie.

L'été de 1966, Haroldo de Campos se rendit à Mexico puis à New York afin de tisser divers liens, comme par exemple avec Mathias Goeritz et Roman Jakobson. Max Bense avait eu l'occasion, en mai 1967, de parler de la poésie concrète à l'Institut Goethe de Paris, où Lily Greenham a récité de la poésie concrète. Ce fut, comme nous l'avons déjà mentionné, d'intenses activités de voyage en lien avec la poésie concrète. Haroldo de Campos était entré en rapport à New York, par l'entremise de Marshall MacLuhan, avec les nouvelles technologies électroniques. Au printemps 1969, en raison d'une bourse, il put travailler quelques semaines à Paris et, par notre entremise, faire la connaissance de Francis Ponge, qu'il estimait depuis fort longtemps mais qu'il n'avait pas encore rencontré, à Nizza et Bar-sur-Loup, où Ponge et son épouse passaient l'été. Malheureusement, nous ne pûmes voir Haroldo au cours de son séjour européen. Cependant, il nous décrit la préparation de l'édition brésilienne de *Kleine abstrakte Ästhetik* de Max Bense qu'il avait traduit. Haroldo retourna à Paris en janvier 1970 et par la même l'occasion il se rendit à Stuttgart, pour quelques jours. Ce furent des retrouvailles stimulantes. Dans le volume commémorant le 60^e anniversaire de Max Bense, en février 1970, des contributions de Cabral de Melo Neto, Haroldo et Augusto de Campos, de même que de José Lino Grünwald furent publiées. Haroldo se rendit une autre fois à Paris, au printemps 1971, mais de nouveau il fut impossible de se rencontrer. Max Bense inaugura le 24 mars 1971, à la *Württembergischen Kunstverein* de Stuttgart, en compagnie d'Uwe M. Schneede et Gomerlinger, l'exposition exhaustive « akustische texte/ konkrete poesie / visuelle texte », assemblée par le *Stedelijk Museum* d'Amsterdam avec l'aide de Stuttgart, qui connut un franc succès.

Après cinq mois aux États-Unis, Haroldo de Campos nous écrivit le 22 mai de New York. Entretemps, le livre de Max Bense *Pequena Estetica* traduit par Jaco Guinsburg, Ingrid Dormin et Haroldo de Campos avait été publié. Le livre contenait outre le texte complet de l'*Ästhetik* dans la première partie, et une « Petite anthologie bensiennne » en deuxième partie. Cette seconde partie présentait une sélection de divers textes de Max Bense publiés auparavant au Brésil. Dans son introduction détaillée, Haroldo de Campos mettait en évidence les points de contacts entre l'esthétique de Bense et d'autres conceptions esthétiques et théoriques et les inséra dans le cadre plus vaste des efforts contemporains visant à une interrelation des activités artistiques modernes. Il appuya bien entendu sur les points de contacts entre les idées de Bense et celles présentes dans les œuvres de *Noigrandes*. Cette introduction au titre accrocheur « Umbral para Max Bense » [Seuil pour Max Bense] est jusqu'à ce jour une des analyses par mi les plus importantes de l'esthétique de Max Bense.

Au printemps 1972, Haroldo revint encore à Paris, mais encore une fois l'opportunité de le rencontrer ne se présenta pas. Ce fut uniquement lors de sa visite subséquente, en septembre 1972, qu'il put venir quelques jours à Stuttgart. L'échange de livres, d'écrits et de lettres se poursuivit et des projets de livres en commun furent ébauchés mais malheureusement ils ne purent se réaliser. Haroldo, accompagné de son épouse et de ses fils, nous visita quatre jours en janvier 1976, puis en février ce fut au tour d'Augusto de Campos, également avec son épouse et son fils de nous visiter pendant deux jours, à Stuttgart. À la fin janvier 1977, Haroldo et son épouse nous visitèrent de nouveau deux jours, mais il fallut attendre à novembre 1984 avant que nous puissions le revoir. Comme à cette époque nous vivions une grande partie de l'année à Suzette/Vaucluse, Haroldo nous rendit visite quelques heures, le 4 juillet 1985, accompagné d'Inês Oseki-Depré, d'Aix-en Provence. Cela devait être notre ultime rencontre ensemble avec Haroldo de Campos.

Ce n'est qu'après le décès de Max Bense, qu'Haroldo de Campos revint à Stuttgart, en septembre/octobre 1994, dans le cadre du symposium « präzisen vergnügen. Max bense zeichen und konkrete texte oder als stuttgart schule machte »³¹⁵où ses *Galaxias* et « Il Rio – Der Fluß » de Cabral de Melo Neto ont été respectivement présentées et réalisées au

³¹⁵ Dans le cadre des cérémonies *Wort für Wort*.

Wilhelmpalais par le *Trio Ex Voco* et au *Wilhelma-Theater*.

Que reste-t-il à évoquer ? Le 23 septembre 1988 Max Bense inaugura la première grande exposition de poésie concrète avec des oeuvres sélectionnées de notre collection mutuelle, à la *Stiftung für konkrete Kunst* [*Fondation pour l'Art Concret*], récemment inaugurée à Reutlingen, où, évidemment, les écrits et les livres de *Noigrandes* furent mis en évidence. Immédiatement après l'exposition, nous avons fait cadeau de notre collection à la Fondation afin qu'elle soit accessible au public. C'est ainsi que je pourrais énoncer que Max Bense a mis dignement un terme à son engagement personnel pour la Poésie concrète du monde entier. Il ne pouvait soupçonner que jusqu'à maintenant la collection ne serait pas accessible au public, un motif qui pourtant lui tenait à cœur.

De nos jours, on ne parle plus autant des poètes concrets comme c'était le cas dans aux cours des excessives années 1960, mais – en conséquence d'un grand nombre d'expositions – le mouvement concret continue de faire parler de lui ces dernières années et il semble plus vivant qu'il ne paraît. Si autrefois c'était un mouvement connu et important uniquement pour un petit groupe de personnes, alors de nos jours il est reconnu par un public plus large. La relation entre, d'une part, Haroldo de Campos et consorts et, d'autre part, le Groupe de Stuttgart a manifestement joué un rôle important. Il vaudrait encore la peine de noter que l'art concret ne fut pas un phénomène national, tel qu'on l'a déjà soutenu, il devrait plutôt être désigné comme un mouvement international. De manière pratiquement simultanée dans toutes les parties du monde sont apparues ces formes soutenues par des précurseurs comme Mallarmé, Joyce, Holz, Gertrude Stein et d'autres. Apparemment, les stimuli des précurseurs ont été reçus presque simultanément dans différentes parties du monde et développés dans leurs propres créations.

En guise de conclusion, j'aimerais citer une phrase de Francis Ponge que Max Bense a utilisé comme épigraphe de son livre de 1960 intitulé *Programmierung des Schönen. Allgemeine Texttheorie und Textästhetik* [Programmation du beau. Théorie générale des textes et esthétique des textes] et qui représente également le projet du groupe *Noigrandes* et tout particulièrement celui d'Haroldo de Campos :

Nous ne pouvons pas prétendre être en mesure de représenter une réalité du monde concret ou spirituel, un texte doit d'abord atteindre la réalité de son propre monde : celle des textes.

[*Vortrag*, Wilhelmshaus 10.9.1994 ; actualisé en 1997]

Annexe 3

pound paideuma³¹⁶
[idéogrammatization³¹⁷ de la poésie]³¹⁸
Haroldo de Campos

* l'œuvre de **pound** en soi constitue le but de cette introduction : **pound**, l'inventeur de formes. **pound** dans le paideuma de la poésie contemporaine.

* il existe une culture verbale, comme il existe également une culture visuelle ou sonore. à certains égards, on peut parler de **pound**, créateur de formes verbales, avec la même aisance avec laquelle on parlerait de **mondrian**, inventeur de formes plastiques, ou de **webern**, innovateur de l'univers sonore.

* **pound** met en place un paideuma, c'est-à-dire que **pound** se préoccupait d'introduire, pour l'art poétique de notre époque, une nouvelle tradition, à l'écart des histoires désuètes de la littérature et des anthologies poussiéreuses qui sentent le renfermé. ses essais, de **the spirit of romance** jusqu'à **guide to kulchur**, en passant par **a.b.c. of reading**, sont des coupes paidéumiennes : « choix déterminés » d'une liste d'auteurs influents dans une culture à une période donnée.

* **pound**, le critique, envisage la poésie à partir d'un angle créatif : du point de vue de celui qui participe à l'invention de nouvelles formes poétiques. **pound** pose « **make it new** », c'est-à-dire – « une morphologie de la culture » : transformation qualitative de la culture. certains auteurs, dont les œuvres ont démontré une efficacité immédiate et imminente dans le panorama artistique dans lequel **e. p.** évoluait (par exemple : arnaut daniel et les provençaux ; **guido cavalcanti** ; les symbolistes français de la lignée « expression familière-ironique » – **laforgue** et **corbière** ; etc.), ont été appelés sur la ligne de feu, dans des coups incisifs de stratégie intellectuelle, alors que d'autres, furent ignorés sans ambages (**milton**, par exemple,

³¹⁶ Dans notre traduction, dans un souci de respecter le style d'Haroldo de Campos, nous n'utilisons pas de lettres majuscules pour les noms propres et les termes suivants un point final.

³¹⁷ Haroldo de Campos utilise un néologisme, soit « *ideogramatizaçã* », qui se décompose en deux éléments, soit « *ideograma* » [idéogramme] et *Verschriftung*.

³¹⁸ Ce sous-titre apparaît uniquement dans la première version, soit celle de 1957.

dont les constructions latinisantes, selon **pound**, artificialisaient la linge). la culture a besoin de ces injections de coramine : son cœur vieillit également.

* **pound** propose l'idéogramme. la méthode idéogrammatique, comme principe organisateur des **cantos**, est si importante pour la poésie contemporaine, à l'instar du principe sériel pour les structures de la musique actuelle. l'idéogramme élimine les écrans de fumé du syllogisme : il autorise un accès direct à l'objet. Deux ou plusieurs mots, deux ou plusieurs blocs d'idées, mis simultanément en présence, en se questionnant réciproquement, accélèrent un jeu de relations avec une intensité et une immédiateté que le discours logique ne serait même pas capable d'évoquer. **fenellosa** et **pound (l'écriture chinoise comme instrument pour la poésie)** : « dans ce processus de composition, deux choses combinées n'en produisent pas une troisième, mais suggèrent une certaine relation fondamentale entre les deux ». par exemple : « soleil » + « lune » = processus de lumière totale³¹⁹ (« ming » 明). les **cantos**, chacun d'eux relativement ont leurs composantes ; chaque canto en particulier ou chaque groupe de cantos (les gréco-romains-provençaux) ; les malatestins; les américains = « jefferson/nouveau monde » ; les siennois = « réformes léopoldiennes ») ; les chinois ; ceux du cycle john adams ; les pisans ; ceux de la « section foreuse (*Rock-Drill*) » 85 à 95, les derniers publiés jusqu'à ce jour)³²⁰ relativement au corps total du poème, composent un immense idéogramme de la vision du monde poundien, qui se démultiplie en séries d'idéogrammes mineurs jusqu'à la plus petite unité du poème : – le vers, qui est également remplacé par un idéogramme ou bien constitue un membre d'une structure idéogrammatique de base.

* aussi étrange que paraisse l'approche aux observateurs de surface, impressionnés par l'exclusion de **mallarmé** des préférences littéraires d'**e. p.**, la méthode idéogrammatique de composition, théorisée et pratiquée par **pound**, est intimement liée, du point de vue de l'invention formelle, aux « subdivisions prismatiques de l'idée » de l'auteur d'un **coup de dés** (poème que **valéry – variété II** – a appelé un « spectacle idéographique d'une crise ou aventure intellectuelle). **hugh kenner** (the poetry of ezra pound) a pressenti, sans toutefois explorer en profondeur la comparaison, ce point de contact : « la fragmentation de l'idée

³¹⁹ C'est-à-dire la connaissance.

³²⁰ Les *cantos* auxquels Haroldo de Campos fait référence, ceux de la section « *Rock-Drill* » sont parus en 1956. Il faut rappeler que la première parution de cet essai d'Haroldo de Campos date de 1957. Il fallut attendre en 1959 pour que Pound publie les *cantos* 96 à 109.

esthétique en images allotropiques, théorisée tout d'abord par Mallarmé, fut une découverte dont l'importance pour l'artiste correspond à celle de la fission nucléaire pour le physicien ». Les deux se sont inspirés des structures musicales : Mallarmé parle de la « musique entendue au concert » où on rencontre « plusieurs moyens » qu'il utilise et qui lui semblent « appartenir aux Lettres » on se rapporte à « un motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents », « le contrepoint de cette prosodie », l'organisation semblable à celle d'une symphonie (la **préface d'un coup de dés**). Pound compare les cantos à une fugue : « prenez une fugue : thème, réponse, contre-sujet. Bien que je ne prétende pas faire une analogie exacte de structure (lettre de 1937 à J. I. Brown / les **letters of e.p.**).

« les cantos sont une « épopée sans intrigue » (H. J. Kenner). Ils ne conviennent pas à un arrangement logico-chronologique début-milieu-fin. Ils ne rendent pas possible l'ébauche d'une trame historico-narrative. Les éléments des **cantos**, par l'entremise de l'idéogramme (principe qu'Eisenstein, à son tour, a appliqué au montage cinématographique), se catalysent autour de « foyers d'intérêt » subordonnés à une hiérarchie générale de valeurs (historico-économiques, éthico-politiques, esthétique-critiques). L'idéogramme est la force qui, tel un aimant, dessine « une rose dans la limaille de fer »³²¹ : un fragment prélevé aux chroniques de Sigismond Malatesta, un aphorisme extrait des Analectes de Confucius, des extraits de la correspondance de Jefferson ou de John Adams, des réminiscences personnelles du poète comme celles de sa détention au camp de Pise, qui interagissent en chaînes de relations polarisées, esquissant la structure générale du poème.

* le lexique de **pound** est un lexique qui se rapporte aux *realia*³²². **pound** ne s'occupe pas de la métaphore pure ou de type gongoréenne. Il ne spéculé pas sur des abstractions (comme

³²¹ Cette image est empruntée à Ezra Pound. Elle est notamment reprise par Décio Pignatari. Voir (Pignatari, 1971, 2004³p, 251). Réminiscence du *candida rosa* de Dante.

³²² Dans le texte source le terme portugais utilisé est « objectividades ». Nous traduisons ce terme à partir de son acception philosophique, c'est-à-dire ce qui désigne les choses réelles. Ce terme est bien entendu emprunté au vocabulaire des traités d'ontologie de la philosophie médiévale et a été utilisé par des philosophes tels Franz Brentano (1838-1917) dans sa théorie de l'intentionnalité. On retrouve également l'utilisation du concept d'« ente realia » dans la philosophie thomiste de Jacques Maritain (1892-1973). En traductologie, se pose le problème de la traduction des *realia* (des objets réels appartenant à une culture donnée.) Ce problème a notamment été soulevé par Werner Koller et traité en profondeur par Grit Diederik (1997) en passant par Gideon Toury (1995). Comme le soutient Diederik : « 'Weinig vertaalproblemen zijn zo universeel als dat van de vertaling van cultuurbepaalde termen en uitdrukkingen, ook wel aangeduid als "realia"'. » [Peu de problèmes traductologiques sont aussi universel que celui de la traduction de termes et d'expressions culturellement chargés]. (Diederik, 1994, 42).

mallarmé). son langage est direct. il possède la vivacité du discours familier. à partir des **cantos pisans** (principalement) il se rapproche de la vitesse avec laquelle les pensées s'enchaînent dans le cerveau: son poème se transforme en une épopée de la mémoire. « dichten = se condenser » désigne le postulat valide du lexique poundien : une langue d'« essences et de substances », de « définitions précises ». la synthèse extrême de son vocabulaire peut leurrer dans sa renonciation elliptique ; rien de plus éloigné cependant de l'« automatisme psychique » des surréalistes, du langage onirique, acausal, vague. les séquences mnémoniques des **cantos pisans** s'associent aux lignes de force du poème : ce sont des coagulations du discours direct, noyaux et cœurs de la parole réifiée, gravitant, en constellations sémantique autour des axes des idées maîtresses dont la « vis attractiva »³²³ domine l'œuvre entière.

* l'obscurité de **pound** n'est pas celle du mot. c'est une opacité de référence. le meilleur interprète d'**e. p.** ce sont ses travaux en parallèle aux **cantos** (ses essais, ses traductions, ses pamphlets, sa correspondance). **pound** s'oppose à l'ambiguïté de type surréaliste.

* on peut considérer **pound** comme un poète spatial³²⁴. la disposition des blocs d'idées dans un segment donné des **cantos** (avec une intensité particulière à partir des **pisans**) correspond à une fonction rythmique également visuelle : elle a contribué à la fixation sensible de la structure idéogrammatique. à travers le corps des **cantos** la composition typographique est envahie par la pictographie chinoise ayant une fonction sémaphorique : « mettre au point » des groupes déterminés d'idées, au moyen de l'activation directe du regard (le processus – qui régit les expériences d'**e. p.** jusqu'au contenu purement graphique, la texture matérielle du poème – devient plus intense dans la « section foreuse de roches » - **Rock-Drill**, cantos 85 à 95, où apparaissent même, avec une fonction similaire, des hiéroglyphes égyptiens et, en rouge et noir, les couleurs du jeu de cartes). **h. kenner** note avec justesse : « pound est arrivé, au cours de son travail sur les **cantos** qui a duré plus de trente ans, à une expertise croissante en rhétorique, atteignant de nouveaux sommets dans les séquences les plus récentes, dans lesquelles l'arrangement spatial de chaque mot est fonctionnel». et **charles madge** (« l'éclipse

³²³ Expression latine : « force d'attraction ». L'idée développée ici par Haroldo de Campos n'est pas sans rappeler la théorie de l'attraction des idées introduites par Francesco Mário Zanotti (1692-1777) dans *La forza attrattiva delle idee* (1747).

³²⁴ Haroldo de Campos fait référence ici à la poésie spatiale (le spatialisme) de Pierre Garnier (1928-2014).

dans les cantos pisans », « in » **ezra pound**, un hommage organisé par peter russel (sic)³²⁵ : « de surcroit, tant pour pound que pour mallarmé, l'aspect visuel de leurs poèmes prime : l'espace à travers duquel l'étincelle poétique doit frémir est un espace réel sur une page imprimée et cela correspond à une passion pour la calligraphie des idéogrammes chinois. »

* **pound** met en place une paideuma. un hommage à **e. p.** c'est rendre hommage à la vivacité. parler d'une orthodoxie poundienne c'est être anti-**e. p.** **pound** dote la jeune poésie d'un sens qualitatif du processus. aucun « paradis perdu » d'un faste esthétique. aucune « cascade de sentiments inarticulés ». sa présence incite l'artiste créatif à un choix radical : à la constitution urgente d'une paideuma, avec un effet immédiat sur la conjoncture poétique contemporaine, comme point de départ pour l'invention de nouvelles formes de culture verbale. dans cette paideuma, l'œuvre d'**e. p.** sera, nécessairement, une des lignes directrices. parler de paideuma, c'est parler de juxtaposition des éléments vivants d'une culture : – un corps de connaissances qui fonctionne – la simple orthodoxie révèle un problème d'hypnose.

* l'idéogramme possède un futur qui lui est propre qui ne se volatilise pas dans la structure « majeure » des **cantos**. il est un langage adéquat pour l'esprit contemporain. il permet la communication à sa vitesse maximum. il s'associe aux expériences musicales et aux arts visuels véritablement créatifs. les cantos ne mènent pas la poésie vers un cul-de-sac. Ils expriment une force d'expansion vers un nouveau monde de formes.

* « la poésie diffère de la prose dans les couleurs concrètes de sa déclamation » (**fenollosa & pound**).

³²⁵ Coquilles dans la version de 1957 et dans celle de 1960, Il faut remplacer Russel par Russell (1921-2003). Voir (Russell, 1950).

Annexe 4

Elisabeth Walther-Bense se rappelle des débuts de l'époque concrétiste

Par Simone Homem de Mello

trópico idéias de norte e sul

Traduction française de Roch Duval

Le drapeau auriverde suspendu à la fenêtre de son appartement à Stuttgart, en Allemagne, n'est pas le seul indice qui trahit le lien qu'entretint Max Bense avec le Brésil. Les tablettes de sa bibliothèque regorgent d'éditions originales de classiques du modernisme brésilien. Des photos de Brasília et des sculptures de Bruno Giorgi complètent le décor.

Elisabeth Walther-Bense, auteure octogénaire du *Allgemeine Zeichenlehre*,³²⁶ propagatrice de l'œuvre du sémioticien nord-américain Charles S. Peirce dans l'univers académique allemand et traductrice de Francis Ponge ainsi que d'autres classiques de la littérature française, se consacre essentiellement, de nos jours, à l'édition et la réédition des œuvres de son feu époux, le philosophe Max Bense, décédé en 1990.

Dans l'entrevue qui suit, l'essayiste allemande raconte ses souvenirs du Brésil et des concrétistes en plus de parler de l'avenir de la sémiotique.

À la fin des années 1950, vous et votre époux aviez déjà établi des contacts avec la littérature brésilienne contemporaine, par l'intermédiaire des poètes concrets du groupe *Noigrandes*, dont les œuvres ont été révélées par Max Bense en Allemagne par des expositions et des publications. C'est également à cette époque que vous avez personnellement fait la connaissance de Décio Pignatari et Haroldo de Campos, lorsque ces derniers ont visité respectivement Ulm et Stuttgart. Par la

³²⁶ Le titre original allemand est *Allgemeine Zeichenlehre*. Notons que la traduction portugaise, parue initialement en 2000 mais rééditée en 2010, est le fruit de la traductrice brésilienne Pérola de Carvalho. Elisabeth Walther Bense est maintenant une nonagénaire.

suite, entre 1961 et 1964, vous avez visité quatre fois le Brésil. Quels sont les motifs qui vous ont amené au Brésil ?

Elisabeth Walther-Bense : Max avait été invité par le gouvernement brésilien, par l'entremise d'Haroldo de Campos et ce dernier avait tout organisé avec le Ministère de la Culture, dirigé à cette époque par Vladimir Murtinho. Ils ont planifié conjointement un vaste programme comportant, entre autres, des visites de lieux qu'ils désiraient montrer à Max Bense et des rencontres avec des personnes à qui il voulait le présenter. Non seulement des auteurs, mais également des peintres, des artistes, des architectes, des designers.

On fit la connaissance de l'architecte Lúcio Costa. Niemeyer était également prévu au programme mais comme à cette époque il supervisait un chantier en Israël, la rencontre n'eut pas lieu. Les organisateurs du programme voulaient nous montrer Brasília, l'Amazone, Recife, Bahia mais nous ne pûmes tout voir parce que Max Bense ne désirait pas quitter Rio, tant il l'admirait.

On visita uniquement São Paulo, Brasília et Recife, sans compléter le reste du programme. Une visite du *Museu de Arte Moderna* de Rio fut organisée et nous fîmes la connaissance de la directrice du musée, Carmen Portinho, une personne très sympathique et une des premières ingénieures du Brésil. On rencontra également Clarice Lispector et, outre les concrétistes, Guimarães Rosa et João Cabral, entre autres.

En 1959, Max Bense organisa à la Galerie de l'École technique supérieure de Stuttgart la première exposition de poésie concrète en Allemagne avec des œuvres du groupe *Noigrandes*. En Allemagne, la poésie concrète est également devenue un mouvement important mais, vraisemblablement, il n'y eut pas d'échanges intenses entre le mouvement brésilien et allemand.

Walther-Bense : La barrière des langues a contribué à rendre ces mouvements indépendants l'un de l'autre. Après tout, qui savait bien lire le portugais en Allemagne à cette époque ? D'autre part, qui connaissait l'allemand au Brésil ?

Haroldo approfondit sa connaissance de la littérature allemande. Sa fascination pour Arno Holz constitue un bon exemple. Haroldo estimait qu'Arno Holz était un des plus grands poètes de l'Allemagne. Cela nous étonna car les Allemands eux-mêmes n'appréciaient pas aussi intensément Arno Holz. En raison de l'enthousiasme démontré par Haroldo, Max Bense se mit à approfondir sa connaissance d'Arno Holz et cela l'incita à réaliser une excellente émission de radio sur Arno Holz. Les stimulations provenaient de toutes parts.

Haroldo nous encouragea à lire non seulement les poètes concrets mais également Guimarães Rosa de même que Cabral, Clarice Lispector ainsi que d'autres auteurs. En même temps, il nous stimula à lire les auteurs allemands eux-mêmes, ce qui est bien entendu assez particulier. À cette époque, Gertrude Stein et Francis Ponge étaient nos sujets de prédilection. Ils étaient des centres d'intérêts pour nous autant que pour les Brésiliens. Par exemple, c'est à cause de Gertrude Stein que nous nous sommes rapproché d'Helmut Heißenbüttel. Mallarmé, en France, Gertrude Stein, une américaine en France... Et c'est ainsi qu'un véritable réseau de contacts émergea.

Comme le dit Augusto de Campos, la poésie est une famille éclatée de naufragés qui traversent le temps et l'espace...

Walther-Bense : Oui, mais les événements collectifs étaient une espèce de « concrétisation des naufragés » - dans un lieu déterminé, où les personnes se rencontraient, échangeaient des idées et ensuite ils se disaient au revoir. La même chose avec Mallarmé, Arno Holz ou Gertrude Stein : le dialogue ne s'instaurait pas uniquement par l'entremise de conversations mais par des publications, des livres qui circulaient dans tout les sens. Dans les conversations, les mêmes noms étaient incessamment cités. Personne n'est naufragé en pleine mer, sans aide. La possibilité de

jeter l'ancre existe toujours, puis dire : « Maintenant, je vais m'en tenir à ça. C'est ce qui importe ».

À l'occasion de l'Exposition Internationale de Poésie Concrète, à Mexico, en 1966, nous avons vu des choses dont nous n'avions jamais entendu parler auparavant. À cette époque, Mathias Goeritz, l'organisateur de l'exposition, a dit : « Quoi ?!! Vous n'êtes jamais allés aux États-Unis ? Il y a tellement de choses à voir là-bas ! Comment pouvez-vous vivre sans avoir visité New-York ? »

Max Bense, qui était bien à gauche à cette époque, a rétorqué : Je n'en ai rien à cirer de ces impérialistes ! » Mathias s'exclama : « Quelle stupidité ! Qui se soucie des impérialistes quand on peut rencontrer des poètes et des peintres à New-York ? » Finalement, nous avons fini par aller aux États-Unis, mais seulement en 1969 tandis que nous sommes allés au Brésil pour la première fois en 1961.

Selon vous, d'où provenait l'enthousiasme général pour une nouvelle forme d'art qui remettait radicalement en cause les limites de la représentation ?

Walther-Bense : Je formulerais différemment la question. Ils ont continué de représenter mais d'une autre manière, c'est-à-dire en purgeant le langage de ses éléments superflus. Ils désiraient combattre la redondance, bien visible dans les romans, par exemple. Ils ont purgé les phrases, en conservant uniquement des mots isolés qui devaient être recombinaisonnés différemment. Ils ont isolé les principaux mots afin de les insérer dans une nouvelle constellation.

C'était un comportement très moderne, assurément basé sur la peinture concrète. Avant que Max Bense vienne à Rio, Max Bill y était venu déjà deux fois pour y donner des conférences et présenter des expositions d'art concret. Les poètes concrets brésiliens se sont intéressés à la réduction proposée par la peinture concrète et ils ont tenté de faire quelque chose de similaire avec la poésie. L'élimination de tous les résidus superflus et de toutes formes de redondance a été très rigoureuse.

La conception de la poésie concrète me renvoie à de nombreux objectifs programmatiques du romantisme allemand de la première heure. « L'urbanité mondiale », à laquelle Max Bense se référait, renvoie à l'idéal d'une « sympoésie » ou « symphilosophie »³²⁷ formulé par les romantiques d'Iéna. Le programme de la « poésie universelle progressive » ne prévoyait pas seulement l'intensification de la relation entre les arts, l'intermédialité, mais également celle de la relation des arts avec la science. Dans quelle mesure la sémiotique a véritablement contribué à l'échange entre les arts et la science au cours des années 60 ?

Walther-Bense : Le souvenir de l'une de nos premières rencontres avec les concrétistes du groupe *Noigrandes*, à Rio et à São Paulo, est encore frais à ma mémoire. Nous avons échangé intensément sur la possibilité de parler de la littérature à partir de la sémiotique. À cette époque, ce n'était que des réflexions génériques ne reposant pas sur un fondement théorique spécifique car la réception de Peirce en Allemagne et au Brésil a pris son essor uniquement au cours des années 60. Mais la possibilité de se limiter à des signes déterminés existait déjà afin d'établir de nouvelles relations entre eux et de réduire les locutions à des aspects théoriques scientifiquement valides. Cela était très important pour nous. L'aspect politique l'était également.

Ce que Max Bense appréciait dans la poésie concrète brésilienne, entre autres choses, c'était justement son engagement politique. Paradoxalement, au Brésil, Augusto, Haroldo de Campos et Décio Pignatari ont eu à se défendre de l'accusation que leur poésie n'était pas assez engagée.

Walther-Bense : Ce type de malentendu a également existé en Allemagne. En Allemagne de l'est, la poésie concrète a été réprimée car elle était considérée comme de « l'art pour l'art », élitiste, peu accessible aux masses. L'objectif était d'atteindre les

³²⁷ Ces notions furent évoquées tout particulièrement par Schlegel dans le cours de philosophie transcendantale professé en 1800-1801, à Iéna. (Note du traducteur)

masses par l'entremise du réalisme socialiste, toutefois le réalisme socialiste ne permet pas davantage d'atteindre les masses.

Il est impossible de faire une révolution à l'aide du réalisme socialiste car cela représente uniquement une situation momentanée qui ne fait pas référence à l'avenir. Ce que désiraient les concrétistes c'était d'indiquer l'avenir et montrer ce qu'il est possible de faire quand on part strictement de la matérialité de la langue. Ils sont partis de la matérialité existante pour produire de la nouveauté. Ils n'avaient rien à voir avec le réalisme socialiste ; ils étaient dans un autre camp. C'est ce qui explique pourquoi les auteurs communistes ont évité les contacts avec eux, en arguant que leur littérature n'était pas pour les masses.

C'est précisément ce caractère progressiste qu'a reconnu Max Bense à Brasília. Aux yeux de Bense, Brasília était la ville-modèle de XXI^e siècle tout comme Paris était la capitale du XIX^e siècle pour Walter Benjamin et New-York était celle du XX^e siècle. Ce qui a fasciné Max Bense à Brasília était un mélange « d'urbanisme cartésien radical » avec une « exubérance de l'imagination », une synthèse qu'il a nommé « polytechnique de l'esprit spermatique ». Brasília était-elle si fascinante à l'époque parce qu'elle se situait « in the middle of nowhere » (au beau milieu de nulle part) ? Était-ce une preuve que le centre, comme moment culturel, peut être partout ?

Walther-Bense : Ici il y a deux choses. Premièrement, fonder une ville dans le centre géographique du Brésil, une tâche très rationnelle en soi, était déjà une chose fantastique. Rarement quelqu'un avait eu auparavant l'idée de localiser le centre géographique du pays. Max Bense avait trouvé que cela était fascinant car il y reconnaissait l'esprit du cartésianisme. Puis, deuxièmement, la possibilité de rendre possible la construction malgré les difficultés de transport des matériaux qui à l'origine étaient lancés des avions en vol. Il était fasciné par ce défi gigantesque que s'imposaient les Brésiliens. Cette attitude rationnelle, les fondements scientifiques et tout cela en plein centre d'un pays tropical. C'était incompréhensible...

João Cabral vous fit visiter Brasília. Était-il un bon guide ?

Walther-Bense : Il a été excellent. Il nous a expliqué beaucoup de choses mais nous avons parlé davantage de littérature que d'architecture.

Et comment fut la rencontre avec Guimarães Rosa ?

Walther-Bense : Nous avons eu la chance de déjeuner une fois avec Guimarães Rosa. Il parlait bien l'allemand car il avait été consul-général à Hambourg. Il nous a raconté qu'il collectionnait et lisait les dictionnaires de différentes langues. Imaginez ! Il a raconté qu'il créait de nouvelles possibilités de s'exprimer dans sa propre langue à partir de mots étrangers. En tant que personne et auteur, Guimarães Rosa a vivement impressionné Max Bense.

En ce qui a concerne le potentiel littéraire des nouveaux médias, la décennie des années 60 a anticipé beaucoup des présupposés qui sont actuellement en train d'être redécouverts. Au début de mai, le Salon International du Livre et de la Presse a réuni à Genève Augusto de Campos, Décio Pignatari et Eugen Gomringer pour la commémoration du cinquantième anniversaire de la poésie concrète. Pensez-vous qu'on peut parler ici d'un « revival » de cette poésie dans les médias électroniques ou appartient-elle déjà de manière définitive à l'histoire de la littérature ?

Walther-Bense : Il est indubitable que la poésie concrète est déjà considérée un fait historique. Elle a émergé dans les années 50, s'est développée dans la décennie des années 60 et au cours des années 70 elle était encore présente dans de nombreuses expositions internationales. Au début des années 80, personne ne parlait plus de la poésie concrète.

Dans une exposition organisée à Marseille, il y a environ trois ans, le caractère international de la poésie concrète a acquis une nouvelle visibilité. Malgré la multiplicité des langues, il est très étonnant que le mouvement se soit propagé partout, même jusqu'en Pologne et en Russie, alors que c'était un phénomène culturel

pratiquement inconnu jusqu'à la chute du mur de Berlin. De nos jours, il existe des anthologies de poésie concrète en Europe de l'est. Mais on réitère toujours que la poésie concrète est morte, qu'elle n'existe plus.

Même face aux possibilités offertes par les nouveaux médias ?

Walther-Bense : De nos jours, on assiste à la diffusion d'une littérature des nouveaux médias ; des départements de nouveaux-médias surgissent partout. J'ai été récemment invitée à Weimar, à l'Université Bauhaus, par le directeur du Département des Médias. Ils aspirent à étudier à fond la littérature et la sémiotique. Ils sont sur le point de faire paraître un livre avec des textes que nous avons publié dans la revue *Semiosis*, au cours des années 70 et 80.

Peut-on parler d'une « redécouverte » de la sémiotique ? Après tout, les théories des médias qui ont été propagées au cours des dernières décennies révèlent un changement de paradigme de la notion de signe par un concept de média pratiquement indépendant des réflexions sémiotiques.

Walther-Bense : À Weimar, ils s'efforcent de rescaper la sémiotique. À l'Université de Brême, le Département d'informatique se tourne également vers la sémiotique pour propager une nouvelle culture des médias. Cela survient depuis environ une dizaine d'années. Cependant tout est encore très rudimentaire. Le groupe qui œuvre à Brême défriche ce domaine. Les études allemandes ont découvert les médias il y a déjà bien longtemps, mais elles se sont limitées aux relations entre la littérature allemande et le cinéma, la télévision.

Lors d'un congrès à Kassel, j'ai souligné que le fondement du signe est le médium, le vecteur. Sans le moyen qui fonctionne comme un signe on ne peut pas parler de signe. Les mots sont les médias du langage, tandis que la télévision, le cinéma, etc. sont l'appareil, le matériel, et non pas le logiciel. La sémiotique agit comme un logiciel. Cette conception des médias dépend nécessairement de la sémiotique. Ce qui importe ce ne sont pas les appareils

qui traitent et transmettent l'information : ce qui est primordial c'est ce qui est traité. Voilà pourquoi la sémiotique se propage de nouveau. Je l'espère bien.

Traduction du portugais de Roch Duval

Annexe 5

MAX BENSE L'Imagination rationnelle

Haroldo de Campos

Correio da Manhã, 9 mai 1964

Entrevue spéciale pour le *Correio da Manhã* sur les problèmes de l'esthétique et de la littérature.

Tout comme São Paulo était Oswald de Andrade – et qu'elle perdit une bonne dose de son « caractère » (selon l'acception anglaise du terme), de sa personnalité culturelle, avec le décès d'Oswald – de manière similaire, Stuttgart est Max Bense. Max Bense est un Oswald de Andrade doté d'une formation mathématique et cet élément se révèle essentiel pour que le lecteur brésilien saisisse la *forma mentis*, la manière d'être du philosophe et artiste unique qui dirige de nos jours la Chaire de philosophie de l'École polytechnique de la grande ville souabe. Cela permettra également à ce même lecteur de comprendre l'identification surprenante de Max Bense avec le Brésil.

Quand on entre dans le « Studium Generale », le bâtiment jouxtant la Chaire de Philosophie dirigée par Max Bense, la première impression qui nous vient à l'esprit est que nous sommes dans une *Casa do Brasil* [Maison culturelle du Brésil]. Face à la table de travail du philosophe, se dresse le drapeau du Brésil. Sur les murs, des photos du Brésil, des pages du *Jornal do Brasil*, de l'*Estado de São Paulo*, du *Correio Paulistano*, auxquelles s'ajoutent des publications du groupe Noiganches (sic) (le groupe brésilien à l'origine de la poésie concrète), des poèmes visuels en portugais, etc. La passion de Bense pour les manifestations vivantes de la culture brésilienne est inextinguible : passant par-dessus un exotisme facile, du type qu'Oswald aurait appelé « macumba para turistas ». Bense désire atteindre la face critique de l'esprit brésilien, le cartésianisme d'un côté et, de l'autre, ce qu'il y a d'organique, de spermatique, d'improvisation créatrice dans la conscience, tropicale. Ce n'est pas le fruit du

hasard si dans le dernier livre de Bense, *Die präzisen Vergnügen* (1964, Limes Verlag), on retrouve un texte intitulé « New Cannibalism » et qui aurait pu être dédié à Oswald qui a écrit « Tupy or not Tupy that is the question. »

Max Bense, malmenant l'image conventionnelle qu'on se fait du professeur universitaire, barricadé dans la forteresse désuète de son *magister dixit*, est un professeur qui ne nous fait jamais oublier sa qualité d'artiste, d'auteur, de créateur. Il est toujours disposé à débattre, troublé et irrévérent dans le feux-croisé des questions et des réponses comme le plus jeune de ses disciples. Je l'ai vu plus d'une fois en action – dans son enceinte de prédilection, la classe-amphithéâtre – subjuguant ses assistants et confondant ses adversaires par l'entremise de sa maîtrise verbale, avec sa dialectique pointue, par son humour contondant. Que ce soit en développant une interprétation cybernétique de Kant (« Le concept d'objet chez Kant ») pour une classe de philosophie, ou abordant le problème de « l'espace topologique » à la demande de la Faculté d'architecture (et nécessairement, discourant de l'urbanisme de Brasília...), ou présentant – dans un débat l'opposant à des professeurs d'art, non pas sans leur faire ressentir un frisson de panique – une analyse statistique de trois tableaux de Rembrandt (soumis à un processus de quadrillage, les tableaux fournissent pour le calcul mathématique de l'entropie, ou de l'information esthétique – le degré de distribution du clair et de l'obscur. Le plus surprenant est que, d'une manière pratiquement invariable, le calcul de l'entropie confirme la sensibilité instruite lorsqu'on désire savoir lequel parmi les tableaux analysés est le plus « beau », c'est-à-dire celui qui fournit l'indice d'information esthétique le plus élevé. Il n'y a pas de doute que, de manière éloquente, cela témoigne en faveur de la matérialité et de l'objectivité de l'œuvre d'art. Répétée plus tard à la télévision, à Munich, l'analyse bensienne a suscité le plus vif intérêt et comme on pouvait s'y attendre, une saine polémique...)

Mais ces mots préliminaires visent uniquement à introduire l'entrevue spéciale que m'a accordée Max Bense, pour le *Correio da Manhã*, sur les problèmes de l'esthétique et de la littérature. Avant d'enchaîner avec cette entrevue, je résumerai, pour compléter la définition du philosophe Bense, ce que m'a rapporté à son sujet Tomás Maldonado, le peintre et pédagogue argentin, actuellement membre du Collège des Recteurs de l'École Supérieure de la Forme, à OLM (sic). La question d'Ulm est déjà bien connue au Brésil et comment, il y a un

certain moment, Max Bill, Bense et quelques autres se sont dissociés de l'École en raison de désaccords d'ordre théorique et pédagogique. Quoiqu'il en soit, me rapporta Maldonado – dont l'intelligence vive et la pugnacité typiquement sud-américaine le propulsèrent au poste qu'il occupe actuellement :

« D'autres avaient pu être remplacés. Mais le départ de Bense révéla un vide qui, à ce jour, n'a pas encore été comblé. J'ai eu beaucoup de divergences théoriques avec lui, mais je dois reconnaître qu'il est un individu hors du commun dans l'Allemagne d'aujourd'hui et qu'on lui doit beaucoup pour la formulation de la nouvelle esthétique. »

Regardons maintenant, sous la forme de questions et de réponses, ce que pense Max Bense de certaines questions fondamentales de l'esthétique actuelle :

1- Q Quels sont les auteurs les plus importants pour l'esthétique moderne et pour quelles raisons ?

R. Hegel. La philosophie de l'esthétique moderne prend son essor avec Hegel. Hegel est moderne car, pour lui, le processus esthétique est distinct des processus physiques. Toutefois, Hegel est d'autre part un réactionnaire dans le sens où son esthétique est un système de collaboration et de mesure. Fechner : la loi de Fechner et Weber, loi logarithmique pour obtenir des nombres sur les degrés des impressions esthétiques. Christian von Ehrenfels : théorie de la Gestalt et théorie de la « pureté » esthétique ; selon lui, il existe deux méthodes pour réaliser un état esthétique : configuration (Gestaltung) (exemple : une rose) et « pureté » (un cristal). Otto Wiener (mathématicien de Karlsruhe) la théorie sur le linéament esthétique. Adolf Zeising (*Ästhetische Forschungen, 1853*) [Les Investigations esthétiques] : théorie de la proportionnalité. On peut considérer ceux cités ci-dessous comme les fondateurs d'une esthétique mathématique. Birkhoff : la théorie de la « mesure esthétique ». Max Bense et Abraham Moles : théorie de la transformation esthétique (Moles, particulièrement, quant à la musique). G. Herdan : étude du langage comme processus de sélection et de hasard. Fuchs : analyse des constantes statistiques du langage. Andreas Speiser (mathématicien suisse) : théorie des groupes comme fondement d'une théorie des ornements (un groupe est une configuration hautement superflue). Whitehead retient notre attention quant à son concept de

« réalisation » développé comme base dans une théorie des possibilités. Peirce : l'inventeur de la sémiotique.

2-Q Quelle est la contribution de la soi-disant « esthétique marxiste » pour la nouvelle esthétique ?

R. Marx avec sa théorie de la matérialité, parce que l'esthétique moderne est de caractère matériel. Pavlov et Lukacs ont contribué à la théorie des signes. Lukacs est le critique marxiste le plus important ; son esthétique, cependant, comme celle de Hegel, est de type interprétatif, et, en ce sens, dépassée. De manière générale, la contribution de l'esthétique marxiste pour l'esthétique moderne proprement dit est mince.

3-Q Quels sont les auteurs allemands les plus importants ?

R. Arno Schmidt, pour la prose, Helmut Heißenbüttel, pour la poésie. Parmi les jeunes, ceux qui semblent les plus prometteurs sont : Ferdinand Kriwet, Ludwig Harig, Hans Helms, Clovis Bremer, Peter Weiss.

4-Q Quels sont les écrivains allemands les plus importants du passé récent ?

R. Walter Benjamin, Thomas Mann, Alfred Döblin, Arno Holz, August Stramm, Kurt Schwitters, Gottfried Benn (ce dernier est important comme poète et comme prosateur. Sa prose-montage, dans *Ptolemäer* [Le disciple de Ptolémée] précède celle d'Arno Schmidt.)

5-Q Quelle est votre opinion sur Walter Benjamin, Ernst Bloch, Lukacs et Adorno ?

R. Benjamin est le plus grand styliste de la langue allemande moderne. Auteur d'une prose dense, simultanément épique et essayiste. Sa prose procure le maximum d'information esthétique qu'on peut obtenir par l'entremise d'une prose essayiste et sémantique. *Enfance berlinoise*, récit de souvenirs sur Berlin, est un exemple éclatant de ce type de prose. Du point de vue des idées, la pensée de Benjamin s'enracine de la philosophie hégélienne. Ernst Bloch ne fait pas de philosophie mais une excellente littérature. Il s'agit d'une prose philosophique

dépourvue d'une méthode philosophique. Prose de contemplation et de réflexion. C'est une prose dialectique ; la dialectique est toujours une question de redondance. Lukacs, tel que mentionné auparavant, est le théoricien de l'esthétique le plus important dans la tradition de Hegel ou encore d'une esthétique interprétative et historique. Il s'agit d'une esthétique philosophique et non pas technologique, et, comme telle, fermée, achevée, finie. Adorno représente la dernière opportunité d'écrire dans un style hégélien- dialectique.

6-Q En résumé, quel est l'objectif de votre nouvelle esthétique ?

R. Fournir une explication de la réalité esthétique comme une réalité autonome face à la réalité physique. Il s'agit de faire une description de la réalité esthétique par l'entremise de moyens mathématiques. La réalité esthétique est constituée par des processus qui se situent à l'opposé des processus physiques. Le maximum d'entropie dans l'univers est la finalité des processus physiques. La finalité des processus esthétiques est le minimum d'entropie (entropie, désordre).

7-Q Quel est l'avenir des arts et plus particulièrement de la poésie ?

R. Le problème consiste à savoir si les arts et la poésie sauront trouver des méthodes intellectuelles ou mécaniques pour la réalisation d'états esthétiques originaux et innovateurs. Il s'agit d'atteindre une nouvelle forme d'imagination rationnelle. L'avenir de la poésie et des arts réside dans l'obtention d'une convergence entre méthode et limite.

Annexe 6

Almir Mavignier **souvenirs du séminaire de bense à la hfg.**

ulm 1953

en tant qu'artiste peintre natif de rio de janeiro je suis venu à ulm via paris.

je parlais portugais, français et italien

pas l'allemand.

le complexe scolaire sur le kuhlberg³²⁸ n'était pas encore commencé

le kuhlberg était encore vert – élèves et formateurs aussi

albers³²⁹ et bill³³⁰ étaient sages assurément.

de 1953 à 1958, j'ai participé au séminaire hebdomadaire.

bense a d'abord été la personne dont la langue était inintelligible.

ses mots « volaient », les collègues étaient électrisés mais incapables,

d'expliquer ses théories, elles étaient intraduisibles.

vers 1954 j'ai commencé à comprendre.

le séminaire de max bense a été stimulant pour de nouveaux concepts en peinture.

j'ai visualisé des concepts tels signal ou bruit par l'entremise de tableaux

comme « punkte als signal » ou « störung auf schwarz ».

la réduction a déterminé la configuration de mes affiches.

la redondance était tabou.

³²⁸ Mavignier fait référence au *Bildungszentrum Kuhberg* qui a uniquement été érigé en 1970 lors de la phase d'expansion de la *Hochschule für Gestaltung*, à Ulm, connue sous le nom de 2. *Ulmer Modelles* [2^e modèle ulmois].

³²⁹ Il s'agit de Josef Albers (1888-1976) qui s'est distingué comme artiste peinture, théoricien de l'art et professeur, notamment au Bauhaus et à New Haven, Connecticut où il fut le directeur du *Design Department* de l'Université Yale.

³³⁰ Max Bill, également rattaché au Bauhaus, enseigna à Ulm entre 1953 et 1957.

le concept bensien du kitsch³³¹ – produit nommément par la *répétition* et non par le goût – était un avertissement du danger d'utiliser des œuvres d'art dans des tirages d'affiches.

l'œuvre doit également être dénaturée dans la conception de l'affiche, c'est ce que j'ai réalisé par découpage et inversion de photo.

dans un séminaire, autour de 1957, bense a demandé à bill d'apporter de son atelier le tableau « weisses quadrat », pour l'expliquer en classe. le tableau montre une superficie de carrés noirs isomorphes sur un fond gris. un seul carré est blanc et il éclipse de cette manière tous les autres carrés.

la définition suivante dans le projet d'exposition de 1975 (la nouvelle collection, munich) a été influencée par le séminaire de bense :

« l'art est information

où l'information esthétique se répète, elle ne l'est plus.

alors la limite de la décoration est atteinte.

14 juillet 1998.

³³¹ « jedes kunstwerk wird durch multiplikation zum kitsch » [toute œuvre d'art devient kitsch par multiplication] C'est ce qu'affirme Mavignier, en se référant à Max Bense, dans un autre entretien. Voir (Jonas-Edel, 1998).

