

***bewegen und beweglich sein***

**Un idéogramme de Claus Bremer**

En 1974, Claus Bremer, poète concret de langue allemande, fait paraître dans un quotidien suisse un article conséquent sur la poésie concrète sous le titre programmatique *Konkrete Poesie macht mündig*<sup>1</sup>, dans lequel il présente au grand public les objectifs principaux de cette poésie, née dans les années cinquante, et lui livre simultanément les clés lui permettant de l'appréhender correctement. Bremer y définit tout d'abord clairement le triple projet théorique de la poésie concrète conçue comme une technique d'écriture qui vise conjointement la régénération de la langue et la rénovation de la poésie par le poète, et la revalorisation de la créativité du lecteur :

"Die konkrete Poesie beseitigt die Abnutzung der Sprache. Konkrete Poesie frischt Sprache auf. Sie ist nicht Dichtung über etwas. Sie ist Dichtung. Sie beschreibt nicht. Sie schreibt. Konkrete Poesie stellt die Möglichkeiten der Sprache vor. Sie macht den Leser oder Hörer schöpferisch. Sie macht nicht nur die Bewegung des Gemüts sondern auch die der Augen und des Kopfes bewusst. Konkrete Poesie macht auf den Vorgang des Schreibens oder Sprechens aufmerksam. Auch auf den des Lesens oder Hörens. Sie macht die Elemente der Sprache auffällig. Und damit Sprache. Sie macht Sprache in ihrer Vielfalt wieder aufnehmbar."<sup>2</sup>

Immédiatement cependant il élargit le cadre de son raisonnement. D'une réflexion apparemment purement poétologique concernant le fonctionnement intrinsèque de la poésie concrète et précisant le sujet, l'objet et la démarche de cette poésie, il en vient à une réflexion à la fois plus générale et plus engagée dans laquelle transparaît la fonction ainsi que la raison d'être sociales et politiques de cette poésie :

"Konkrete Poesie macht zeitbewusst. Sie setzt Sprache der Überprüfung aus. Konkrete Poesie lädt zur Kontrolle des Gelesenen bzw. Gehörten ein.

---

<sup>1</sup> in: Basler Nachrichten, 25.5.1974.

<sup>2</sup> Ibid.

Konkrete Poesie lässt keine Behauptungen zu. Sie macht ihr Material fragwürdig, stellt es in Frage. Konkrete Poesie ist Infragestellung des Inhalts durch die Form. Konkrete Poesie verhindert unreflektiertes Hinnehmen von Sprache. Konkrete Poesie bevormundet nicht. Sie macht mündig. Sie bewaffnet gegen sprachliche Manipulation. Konkrete Poesie wirft die Frage nach dem Sinn von Sprache auf. Konkrete Poesie entfernt aus der Sprache die Lüge. Konkrete Poesie ist der Sieg des Spielerischen über die Manipulation."<sup>3</sup>

Loin d'être seulement une poésie de l'instant présent, du présent de la confrontation de la conscience d'un lecteur avec une matière linguistique donnée, confrontation au cours de laquelle ce lecteur doit s'investir activement dans l'oeuvre à faire s'il veut en tirer un profit substantiel, la poésie concrète - telle que la conçoit en tout cas Claus Bremer - est avant tout une poésie d'engagement qui s'engage à apprendre à son lecteur à pratiquer l'art de la question, un art dont il serait souhaitable pour Bremer que le lecteur s'engage à ne plus se départir. Ce questionnement, initié chez le lecteur par un "jeu de langage", par une simple invite de l'auteur - invitation qui paraît souvent "gratuite" ou "futile" au premier abord - à jouer, au sens le plus concret du terme, avec la langue et ses éléments constituants, ne devrait plus cesser, et surtout - tel est en fait le véritable objectif que poursuit Bremer, un objectif assurément utopique mais qui ne doit pas nécessairement toujours se laisser réduire à un simple voeu pieux - il devrait déborder le terrain de la pure poésie pour s'étendre au monde dans sa totalité. En s'interrogeant sans cesse sur la nature de ce monde dans lequel il vit, sur sa facture, sa constitution, le lecteur s'ancre dans le présent de son histoire. S'il doit interroger cette histoire, c'est bien sûr pour agir sur elle, mais c'est surtout - et à dire vrai dans la majorité des cas, une action paraissant très souvent peu envisageable - pour faire en sorte qu'elle ne soit plus une histoire subie contre son gré ou par ignorance, mais une histoire vécue sciemment ou mieux encore, une histoire assumée en conscience. L'enseignement que le lecteur doit, pour Claus Bremer, tirer de sa lecture de la poésie concrète, est gratifiant pour sa conscience. L'incitation à la remise en question permanente, la mise à l'épreuve constante de son esprit critique, l'appel à la vigilance et à l'auto-responsabilisation perpétuelles sont en effet autant de façons de consacrer la victoire de la conscience individuelle sur toutes les superstructures déterministes, sont autant de façons de lui signifier que le

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

Moi individuel est en dernière analyse le seul garant possible du *sens*, tant finalement de la langue que de la vie. La victoire de la conscience critique individuelle sur tous les programmes théoriques et sur toutes les manipulations pratiques, de quelque type qu'ils soient, le primat de la légitimation individuelle sur toutes les formes de légitimation supra-individuelle, telle est donc la fonction, la raison d'être théorique que Claus Bremer assigne ici à la poésie concrète.

Cette raison d'être éminemment sociale et politique avancée par Bremer, qui situe immédiatement l'arrière-plan conceptuel devant lequel se joue la poésie concrète et qui, d'un coup, dévoile ce qui, à l'instant encore et au premier abord, n'était pas très clair, à savoir que la poésie concrète n'est pas un simple jeu "gratuit" et "futile" avec la langue et ses éléments constituants, n'en est pas moins en elle-même contradictoire. La poésie concrète ne ferait en effet, par cet appel à la conscience critique individuelle qu'elle prétend initialiser, pas moins que de s'arroger ce qu'elle refuse a priori à d'autres : le pouvoir de légitimation ou, plus exactement, le pouvoir d'auto-légitimation. Comment se fait-il qu'elle puisse prétendre réussir - c'est là le postulat théorique que Bremer met en avant dans sa présentation de l'arrière-plan conceptuel de la poésie concrète - là où d'autres visiblement échouent ? Qu'est-ce qui la distinguerait fondamentalement des autres systèmes d'expression et de position idéologique et qui l'empêcherait d'être réduite à une simple alternative idéologique ? Et si l'on parvenait jamais à répondre à ces questions, il conviendrait d'en poser immédiatement une autre : Cette poésie est-elle encore poésie ? Et si elle l'est, quelle poésie ?

Même si Bremer répond lui-même sans équivoque à toutes ces questions dans les deux extraits cités ci-dessus, nous préférons, pour y répondre, nous référer ici à sa propre pratique de la poésie et en particulier à sa propre pratique de la poésie concrète. Cela nous permettra conjointement de vérifier dans la pratique la théorie concrète que Bremer a rappelée brièvement dans ces deux extraits et d'étudier concrètement s'il y a congruence entre l'énoncé théorique d'un postulat ou d'un objectif à atteindre et la réalisation pratique effective de cette théorie, bref de constater si la théorie est "praticable".

Nous nous appuyerons sur le texte le plus représentatif à nos yeux de l'oeuvre concrète de Bremer, qui suffira à montrer comment il est possible de répondre aux questions que nous avons posées. Ce texte est extrait d'un recueil de poésie concrète de Bremer intitulé *ideogramme*<sup>4</sup>, recueil qui constitue le dernier numéro de la série "légendaire" publiée par Eugen Gomringer au début des années soixante et réunissant la plus grande partie des poètes concrets de la première génération. C'est dans ce recueil que l'on trouve pour la première fois les textes concrets de Bremer les plus marquants qui seront tous repris dans les compilations ultérieures et que Bremer explicitera même dans *Texte und Kommentare* en se faisant le commentateur de ses propres textes<sup>5</sup>.

Avant de commencer l'étude de ce texte concret qui est un idéogramme, comme le titre du recueil l'indique, il convient de rappeler ce qu'on entend en poésie concrète précisément par idéogramme en référence bien sûr à l'écriture chinoise qui est le véritable modèle en la matière. Gomringer, le père de la poésie concrète, définit l'idéogramme ainsi:

"poetische ideogramme sind gebilde aus buchstaben und wörtern, welche durch präzise konkretionen semantischer wie semiotischer intentionen entstehen und die als ganzes einprägsame sehgegenstände von logischem aufbau darstellen. sie sind eine der klassischen formen der konkreten poesie und wurden vorwiegend in den fünfziger jahren geschaffen."<sup>6</sup>

Gomringer considère pour sa part que c'est du reste par le biais de l'idéogramme que la poésie concrète se détache clairement de la conception traditionnelle d'une poésie écrite au fil des lignes, et qu'elle s'ouvre à un autre espace de structuration ordonnée : la surface de la page<sup>7</sup>. Il est donc un des fondements de la poésie concrète, puisqu'il en détermine à la fois la spécificité et l'originalité. Dans le *Plan*

---

<sup>4</sup> C. Bremer: *ideogramme*, Heft 11 der Reihe «konkrete poesie / poesia concreta», Frauenfeld, 1964, eugen gomringer press.

<sup>5</sup> Cf. C. Bremer: *Texte und Kommentare, Zwei Vorträge*, Steinbach, 1968, Anabas-Verlag.

<sup>6</sup> in: E. Gomringer: *definitionen zur visuellen poesie*, in: *konkrete poesie, deutschsprachige autoren*, anthologie von eugen gomringer, stuttgart, 1972, philipp reclam jun., page 163.

<sup>7</sup> Cf. "mit [den ideogrammen] wurde der wichtige schritt vom traditionellen zeilertext zum flächentext unternommen", in: E. Gomringer: *zur sache der konkreten / konkrete poesie*, st.gallen, 1988, erker-verlag, page 125.

*Pilote Pour La Poésie Concrète* publié pour la première fois en 1958 à Sao Paulo, les poètes brésiliens du groupe de poésie concrète *noigandres* qui appartiennent eux aussi à la première génération de la poésie concrète, font également de l'idéogramme la pierre angulaire de la démarche concrète qui la singularise et, conjointement, la justifie dans l'histoire de la poésie :

"Décrétant la fin du cycle historique du vers (unité rythmique formelle), la poésie concrète commence par prendre connaissance de l'espace graphique comme agent structurel, espace qualifié : structure spatio-temporelle plutôt que simple développement temporel ou linéaire, d'où l'importance de l'idée d'idéogramme, entendue dans son sens le plus général de syntaxe spatiale ou visuelle, et le plus spécifique (Fenollosa, Pound) de méthode de composition basée sur la juxtaposition directe - analogique et non logique-discursive - d'éléments"<sup>8</sup>.

L'idéogramme, précisent-ils par ailleurs dans des termes qui rappellent exactement ceux de Bremer, est donc un

"appel à la communication non-verbale, le poème concret communique sa propre structure : structure-contenu, le poème concret est un objet en soi et pour lui-même, non un interprète d'objets extérieurs ni/ou de sensations plus ou moins subjectives. Son matériau : le mot (son, forme visuelle, valeur sémantique). Son problème : un problème de fonctions-relations de ce matériau, facteurs de proximité et de ressemblance, psychologie phonétique de la Gestalt. Rythme : force relationnelle. Le poème concret utilise le système phonétique et une syntaxe analogique, ce faisant il crée une aire linguistique spécifique - «verbivocovisuelle» - qui bénéficie des avantages de la communication non verbale, sans renoncer aux virtualités de la parole. Avec le poème concret, se produit un phénomène de métacommunication : coïncidence et simultanéité de la communication verbale et non verbale, avec ceci de particulier qu'il s'agit d'une communication de formes, d'une structure-contenu, non d'une simple communication de messages"<sup>9</sup>.

L'idéogramme de la poésie concrète, au départ simple transposition analogique de l'idéogramme de l'écriture chinoise dans le contexte d'une sémiotique des langues

---

<sup>8</sup> reproduit in: *Poésure et Peintrie, «d'un art, l'autre»*, Catalogue d'exposition, Commissaire Général: B.Blistène, Marseille, 1993, Réunion des Musées Nationaux, page 526. Sur le principe idéogramme dans l'écriture chinoise mis en évidence par Ernest Fenollosa non sans ambiguïté et utilisé par Ezra Pound avec systématisme dans son dernier style poétique, voir le très intéressant article de William McNaughton *Ezra Pound et la littérature chinoise*, trad. par P.Alien, in: *Ezra Pound, Les Cahiers de l'Herne*, Vol.2, Paris, 1965, Editions de l'Herne, pages 508-517.

<sup>9</sup> *Ibid.*, page 527.

occidentales, devient donc une juxtaposition directe d'éléments linguistiques indépendants - lettres, syllabes ou mots - en un signe-objet dont la structure est ordonnée par une sémantique sémiologique où tout forme sens, selon une syntaxe visuelle qui produit un objet concret, palpable, suscitant une communication d'un double ordre, d'un ordre verbal et d'un ordre non verbal.

Notons au passage que ce qui frappe au premier coup d'oeil le lecteur confronté physiquement à un idéogramme concret, c'est précisément l'importance affichée de cette communication d'ordre non verbal, de ce sens visuel réifiant, au détriment peut-être même, dans certains cas, de la communication d'ordre verbal. Que cette valorisation de l'aspect visuel d'une sémantique poétique fasse partie intégrante du programme concret de régénération de la langue et de rénovation de la poésie, Bremer le souligne clairement, tant dans sa théorie que dans sa pratique. Ainsi déclare-t-il par exemple à propos de l'idéogramme qu'il représente pour lui "la forme de la poésie concrète qui se communique d'abord par les yeux"<sup>10</sup>. Cette formule consacrant le primat du "voir" sur l'"entendre" - au double sens du terme - fait du reste écho aux propos de Gomringer de 1964 sur l'importance grandissante de la visualité en littérature:

"kein zweifel, dass das vermittelnde organ für literatur immer mehr das auge ist, dass literatur unter der kontrolle des auges entsteht"<sup>11</sup>

Ce primat du "voir", cette hypostase du visuel qui fait de l'oeil l'organe central de la conscience qui se met en branle, constitue à vrai dire la condition nécessaire de l'extrême mobilité que Bremer veut donner à sa poésie et qui doit devenir la caractéristique première de cette poésie que sa théorie présentait comme radicalement émancipatrice. Il s'agit en effet pour lui, rappelons le, d'engager son lecteur à utiliser en permanence ses outils de contrôle sur tout ce qu'il voit et sur tout ce qu'il entend et de lui permettre à tout instant de vérifier que rien n'est figé ni

---

<sup>10</sup> cité in: F.Lennartz : *Deutsche Schriftsteller des 20.Jahrhunderts im Spiegel der Kritik*, Stuttgart, 1984, Alfred Kröner Verlag, Bd.1, Article: Claus Bremer, page 273.

<sup>11</sup> in: E.Gomringer: *die konkrete poesie als übernationale sprache*, reproduit in: E.G.: *zur sache der konkreten / konkrete poesie, op.cit.*, page 52.

scéléré, que tout se meut et surtout peut se mouvoir. Aussi n'est-il pas surprenant que la mobilité soit le thème récurrent, quasi obsessionnel de toute sa poésie qui, loin d'être seulement une poésie du mouvement, se fait bien plus poésie en mouvement ou poésie-mouvement, c'est-à-dire une poésie qui en fin de compte ne devient mobile que parce qu'on la mobilise ou encore qui ne mobilise que parce qu'elle reste mobile.

Le texte que nous avons sélectionné est un exemple caractéristique de ce mouvement mobilisateur d'une mobilité de la conscience du lecteur que devient chez Bremer la poésie. Voyons donc concrètement ce que cela signifie.

Il s'agit de l'idéogramme *bewegen und beweglich sein*<sup>12</sup> que l'on pourrait qualifier dans ce contexte d'idéogramme du mouvement. Par un procédé très simple de décalage systématique vers la droite d'une lettre par ligne d'un énoncé programmatique donné, composé de quatre mots, "bewegen und beweglich sein", Bremer obtient un résultat saisissant: tout se passe comme si le mot "bewegen" poussait devant lui les trois mots qui le suivent. A vrai dire, il ne s'agit pas d'un faux-semblant, "bewegen" pousse vraiment, concrètement, matériellement devant lui les trois mots qui le suivent, à la ligne suivante. C'est du reste ainsi que Bremer commente lui-même ce texte<sup>13</sup>. Le texte s'arrête logiquement - mais s'agit-il vraiment d'un arrêt - quand "bewegen" a terminé sa progression. Une fois que le mouvement est arrivé à son terme, au terme d'un processus mécanique de translation progressive d'un énoncé donné qui signale matériellement, concrètement, i.e. non verbalement le mouvement, le sens - la dimension verbale - du texte, matérialisé sous la forme d'un résultat tangible, acquis grâce à une persévérance imperturbable, se découvre pour la première fois en une cohérence achevée qui prend littéralement possession de toute une ligne et qui du reste, en tant que telle, nous est familière puisqu'elle correspond au seul ordre des éléments sémantiques générant un sens verbal conventionnel. Par là, Bremer atteint à une adéquation parfaite entre le

---

<sup>12</sup> in: C. Bremer: *ideogramme*, frauenfeld, 1964, eugen gomringer press. C'est le 18ème texte présenté dans ce fascicule non paginé, reprint in: *konkrete poesie, deutschsprachige autoren, op.cit.*, page 33.

<sup>13</sup> Cf. C. Bremer: *Texte und Kommentare, op.cit.*, page 17.

contenu sémantique du texte et sa matérialisation signalétique, entre le contenu et sa forme, entre le concept et sa représentation matérielle.

Cette adéquation parfaite entre le concept et sa représentation matérielle que Bremer érigait en 1958, dans le premier numéro de la revue *material* en programme de la poésie concrète<sup>14</sup> et qui constitue pour lui la condition fondamentale de la mobilité de cette poésie et la garantie de la permanence de l'activité créatrice de son lecteur<sup>15</sup>, il n'aurait pu l'obtenir, signalons le en passant, s'il s'était contenté de la présentation du seul énoncé "bewegen und beweglich sein" sur la surface de la page, ce qui eût été tout à fait envisageable mais aurait suscité un tout autre effet. Seule la dynamisation progressive de cet énoncé dans une durée pour ainsi dire spatiale qui se prolonge le temps de l'égrènement mécanique de ses éléments constituants dans l'espace d'une ligne permet un tel résultat. Ce que nous avons appelé ci-dessus l'idéogramme du mouvement constitue à proprement parler l'instantané saisissant d'une réification du mouvement dans l'espace d'une page de texte.

Il est à noter qu'au terme du processus de découverte progressive du sens de cet idéogramme du mouvement, le mot "bewegen" ne reprend pas sa place de l'origine qui était la deuxième place dans la ligne, mais il prend la première place. On comprend ainsi rétrospectivement que le processus mis en oeuvre dans ce texte, sa progression inexorable, était déjà en cours avant son commencement, c'est-à-dire avant le commencement auquel le lecteur a pu assister au moment précis où il se confrontait à l'oeuvre. Il s'agit là d'un indice qui signale clairement une intervention de l'auteur dans un texte où tout paraissait au premier abord fonctionner en autogestion. Outre que Bremer se facilite matériellement la tâche dans la constitution de son texte en créant un blanc qui a priori n'a, dans la première ligne, aucune fonction sémantique verbale particulière dans l'énoncé donné et qui ne se justifie en fait qu'a posteriori, dans l'écoulement systématique du texte, puisqu'il a pour but de sauvegarder la lisibilité de l'énoncé en mouvement en séparant, comme c'est l'usage

---

<sup>14</sup> Cf. "die konkrete dichtung ist ihr material. ihr inhalt ist restlos form. ihre form ist restlos inhalt. nicht tüte, nicht hülse", in: C.Bremer: *[statements]*, in: *material 1*, hrsg.von D.Spoerri, darmstadt, [1958].

<sup>15</sup> Cf. "die konkrete dichtung ist nicht monumental. nicht statisch. sie ist bewegung. ihre bewegung endet im leser auf verschiedene weise", *Ibid.*

dans notre système de transcription graphique de la langue, deux mots entre eux, il manifeste par là une intention qui préexiste à cette juxtaposition simple et directe de graphèmes en mouvement. N'ayant, de par sa position première, solitaire, presque gratuite à première vue, aucune signification verbale et se voyant instrumentalisé au fil du texte, dans la mesure où il acquiert enfin une fonction, certes purement utilitaire, qui est celle qu'il a dans toutes les transcriptions graphiques traditionnelles du discours et de la langue (la fonction d'une séparation entre les mots qui permet d'établir immédiatement et sans équivoque possible la lisibilité), ce blanc de l'origine dévoile l'idée conceptuelle du texte qu'il soustrait définitivement à ce que la poésie concrète pourrait considérer être l'exiguïté d'une compréhension exclusivement verbale en l'ouvrant de manière radicale à une compréhension supra-verbale.

C'est du reste cette conceptualisation programmatique résultant de ce qu'on pourrait appeler l'objectalisation de la langue, d'une langue devenue signe-objet, qui produit le phénomène de métacommunication que nous rappelions ci-dessus en citant les poètes brésiliens et selon lequel, du fait précisément de la simultanéité d'une communication verbale et d'une communication non verbale que la poésie concrète institue de façon tout à fait opérative, cette poésie devient une aire de réflexion où la langue s'offre au regard, à la contemplation, à la méditation, à l'étude, et où le lecteur, devenant spectateur, est invité à se mirer et à réfléchir au rôle qui est ou doit être le sien dans cette conquête physique et matérielle d'un sens constitutivement polyvalent.

L'idée conceptuelle de "bewegen und beweglich sein" que dévoile matériellement l'espace laissé blanc du commencement déjà commencé sans lequel aucun mouvement ne pourrait ensuite se concrétiser, c'est donc l'irrésistibilité ainsi que l'inexorabilité du mouvement : tout a déjà commencé, le mouvement est en cours et rien ne doit pouvoir arrêter la progression du mouvement. Tel semble être le message conceptuel, à dire vrai presque métaphysique de ce texte qui projette le lecteur-spectateur inmanquablement dans une position de recul réflexif d'où il contemple un processus apparemment purement linguistique - un jeu avec les éléments constituants et avec la représentation matérielle de la langue - mais qui, en

fait, en appelle à sa conscience et, plus particulièrement, aux facultés de perception de cette conscience et qui le conduit rapidement d'une part à s'interroger sur ce qui, par exemple, conditionne le bon fonctionnement de ces facultés, sur ce qui les favorise ou les inhibe (un blanc intentionnellement placé à contretemps suffit ainsi, dans un premier temps, à ruiner la compréhension "normale", habituelle, univoque d'un énoncé somme toute banal prônant un engagement tout aussi banal ; dans un second temps, cette présence inhabituelle ne peut qu'alimenter la plurivocité sémantique et sémiotique de ce texte et le soustrait d'emblée à toute forme de banalité, le récepteur n'ayant d'autre solution que de cultiver l'art inépuisable de la question et que de problématiser cette apparente banalité), et d'autre part à se positionner dans un espace structurel supra-linguistique qui n'est autre que l'espace structurel de son rapport personnel au monde qui l'environne. Cette dimension conceptuelle qui est inhérente au fonctionnement même de l'idéogramme du mouvement de Bremer n'apparaît donc clairement que parce qu'il s'opère dans cet idéogramme une sorte de disjonction fonctionnelle de la langue et de sa présentation matérielle. La langue telle qu'elle s'y matérialise concrètement n'y fonctionne en effet plus comme elle fonctionne d'habitude comme un simple code mettant en correspondance des images graphiques et acoustiques et des concepts et destiné à la transmission d'une communication verbale de messages référentiels souvent déictiques. La présentation matérielle que l'idéogramme du mouvement fait des éléments linguistiques qui le constituent rompt avec cette conception. Si la langue y fonctionne certes encore comme un code mettant en correspondance des images graphiques et acoustiques et des concepts, elle n'y transmet cependant plus aucun message référentiel déictique ou non déictique. Et surtout sa transformation matérielle de signe linguistique pur en signe-objet, transformation dont l'espace laissé blanc de la première ligne et ses alter ego des lignes suivantes ont la charge, la soustrait à toute espèce de communication verbale instrumentale a priori comme a posteriori. En tant que signe-objet qui se présente donc d'une part comme un dysfonctionnement de la langue et d'autre part comme une structure (une "structure-contenu", disaient les poètes brésiliens) organisée rationnellement de bout en bout, la langue renvoie ici immédiatement à un autre espace de communication et de signification qui est l'espace conceptuel d'une méta-communication. Le récepteur est

chargé de faire signifier ce signe d'un nouvel ordre selon des codes qui ne peuvent être fixés a priori mais qui sont bien plus générés à mesure qu'il se confronte matériellement, visuellement, à l'objet linguistique défonctionnalisé qui lui est proposé, et qu'il réfléchit à un niveau supra-linguistique aux modes de perception et de réception qui conditionnent sa perception et sa réception de cet objet linguistique.

L'espace laissé blanc de la première ligne, constitutif de la disjonction fonctionnelle de la langue et de sa présentation et indicateur d'un mouvement déjà initié, est véritablement essentiel dans cet idéogramme du mouvement. Il en est, pourrait-on dire, le moteur dynamique. On le retrouve ainsi concrètement à chaque fois qu'un des mots de l'énoncé a été entièrement "poussé" à la ligne. Sa présence objectale est appuyée par le parti qu'a pris Bremer d'introduire une césure à cet instant précis du passage à la ligne, pour des questions, dit-il, de "clarté"<sup>16</sup>. Si cette césure intentionnelle ajoute effectivement à la clarté, elle n'en est pas moins conjointement porteuse de sens - d'un sens non verbal. Elle a pour effet concret de créer des paliers successifs dans la progression inexorable du mouvement, qui ne sont pas sans rappeler analogiquement la constitution de paragraphes dans une certaine présentation typographique de l'écriture<sup>17</sup>.

Cet espace blanc est présent quatre fois sous une forme apparemment identique, à chaque constitution d'un "para-graphe", c'est-à-dire autant de fois qu'il y a de mots dans l'énoncé de départ. Il n'a cependant pas la même valeur les quatre fois. Si la première fois il a, nous l'avons vu, une valeur programmatique contenue tout entière dans l'idée conceptuelle de l'idéogramme, préexistant à sa réalisation, les trois autres fois il se fond littéralement dans le flux de l'énoncé en mouvement et ne se distingue pas matériellement des blancs conventionnels de séparation entre les mots. A dire vrai, les trois fois il s'agit en fait précisément du blanc conventionnel de

---

<sup>16</sup> Cf. "Sobald ein Wort ganz auf die folgende Zeile geschoben ist, habe ich der Übersichtlichkeit halber einen Einschnitt gemacht", in: C. Bremer: *Texte und Kommentare, op.cit.*, page 17.

<sup>17</sup> Nous pouvons noter ici en passant la relation directe de cette dynamisation constitutive de l'espace blanc avec cette méthode, caractéristique de la poésie concrète, de "prise au mot" ("Beim-Wort-Nehmen") souvent étymologique du mot, en l'occurrence du "para-graphe", de ce signe de ponctuation qui permet d'"écrire à côté" pour marquer clairement les différentes étapes du développement du discours.

séparation entre les mots qui subit cet effet de translation systématique auquel est soumis l'ensemble des caractères du texte. L'oeil ne perçoit pas immédiatement cette différence, qui est comme noyée dans l'arsenal de signes typographiques constituant l'idéogramme. Il aurait même spontanément tendance à valoriser de la même façon les quatre espaces blancs du commencement de chaque "paragraphe". Si tel était effectivement le cas, il induirait une lecture analytique au cours de laquelle chaque énoncé successif (il s'agit ici des énoncés de début de bloc) apparaîtrait comme une simple permutation par translation des éléments de l'énoncé de départ et qui, du fait du caractère systématique de l'écoulement des vingt-sept lignes du texte dont l'effet immédiat est de niveler mécaniquement tous les énoncés dans leur espace vertical et de rendre du même coup vaine toute tentative de valorisation hiérarchique visant à privilégier un énoncé par rapport à un autre, donnerait a priori à chaque variation la même potentialité de signification. Aucune cohérence particulière ne semblerait devoir avoir de préséance. Pourquoi privilégier en effet, dans cet espace sans ponctuation ni majuscule, celle qui tombe apparemment immédiatement sous le sens, à savoir "bewegen und beweglich sein", plutôt que "sein bewegen und beweglich" qui, si l'on scandait, deviendrait : "sein / bewegen / und beweglich" et tomberait alors également sous le sens ? Il en irait de même pour les deux énoncés restants qui, si on les interrogeait avec persistance et si on voulait à tout prix les actualiser dans le contexte d'une communication verbale, finiraient par trouver une cohérence sémantique verbale : "beweglich sein / bewegen / und [?]" / "und beweglich / sein [B]ewegen", etc...

A coup sûr, Bremer joue sur cette ambiguïté qui dynamise son énoncé de départ. Cela lui permet en effet de multiplier, ainsi que nous venons de le voir, les sens potentiels de cet énoncé. Loin de ne générer qu'un seul sens, il en vient à contenir potentiellement tous les sens actualisables à partir de ses quelques variations. Et même par analogie, il invite matériellement l'oeil du lecteur, au fil de son incessante progression dans l'espace vertical de la page, à s'attacher à chacune de ses présentations et à les faire valoir analytiquement comme autant de variations dynamisantes laissant entrevoir tantôt des éléments familiers ("ich", "lich", "glich",

---

"wegen", "gen", "sei") tantôt des éléments inédits ("eglich", "weglich", "egen", "ewegen", "bew", etc.).

Par cette alternance entre éléments familiers et inédits initiant une véritable déconstruction ou reconstruction - tout dépend du point de vue dont on se place - de la langue, par un programme simple de décalage systématique d'un énoncé suscitant précisément cette alternance qui ruine une compréhension verbale "normale", ne permet qu'occasionnellement, par hasard presque, la constitution d'un énoncé entier et cohérent et institue enfin matériellement la quête d'un sens nouveau, inédit, il peut se constituer concrètement chez le lecteur une prise de conscience vive de l'arbitraire du signe, de sa relativité absolue, de son caractère fondamentalement fabriqué et, conjointement, de l'arbitraire, de la relativité et du caractère fabriqué de sa compréhension, de sa sémantisation. Le lecteur peut ainsi prendre conscience de manière tangible de la frontière ténue entre ce qui a un sens et ce qui n'en a pas encore, entre ce qui est déjà langue et ce qui ne l'est pas encore ou qui ne l'est plus, entre la convention et l'infraction préméditée à cette convention qui est loin d'être une simple contravention à laquelle on peut remédier en se rachetant et en rétablissant l'ordre dit "normal".

Ce qu'il faut bien noter, c'est qu'il ne s'agit pas là d'un acte gratuit de transgression destiné à bafouer l'autorité en matière de langue, il s'agit véritablement pour Bremer d'initier chez le lecteur une prise de conscience constructive qui le conduise à s'impliquer activement dans une recherche où il puisse se mobiliser entièrement. Il suffit donc, constate-t-il ainsi, d'un léger décalage pour que le sens institué par la convention se perde et que se fasse sentir la nécessité salvatrice d'une progressive reconquête d'un sens non point à retrouver mais bien à trouver. Ce qui semble importer dans cette recherche, ce n'est donc pas que le lecteur fasse immédiatement appel à des codes analogiques de comportement extérieurs à la langue pour induire un sens qu'il connaît somme toute déjà et peut avoir rencontré ailleurs (lire ainsi ce texte comme un appel à l'engagement socio-politique est possible, mais une telle lecture ne tient à aucun moment compte de la facture du texte, ne problématise pas

cette facture d'un type particulier)<sup>18</sup>, c'est bien plus qu'il soit physiquement contraint d'en rester d'abord à ce qui lui est proposé, c'est-à-dire à un objet linguistique concret ayant une réalité plastique à laquelle il s'agit pour lui de se confronter matériellement, et de ne pas chercher tout de suite à sortir le texte de ce contexte plastique réel, concret, qu'est la surface de la page, en l'actualisant dans un contexte différent qui pourrait être par exemple celui de la vie courante et, en l'occurrence, de l'engagement socio-politique<sup>19</sup>. Il convient de clouer pour ainsi dire le texte au texte, de renvoyer le lecteur en permanence au texte, de l'immerger ou, plus exactement, de l'ancrer dans cette surface de la page.

Comment contraindre concrètement un lecteur à s'enraciner dans la surface de la page et dans la réalité de l'écriture d'une langue sur une surface vide ? La solution de Bremer est simple. Il présente sur la surface blanche d'une page d'écriture ce qu'il appelle lui-même une "grille de lettres" ("Buchstabengitter"<sup>20</sup>) dont la caractéristique essentielle est de se suffire intégralement à elle-même. Elle s'"auto-alimente", se nourrit continuellement de ce qui la constitue. Cette "grille de lettres", dont le seul contexte matériel est, nous l'avons vu, cette surface blanche qui la fait naître et pour ainsi dire perpétuellement vivre (sans blanc, il n'est pas de différenciation possible et donc pas de caractères, pas de lettres susceptibles de s'inscrire concrètement dans un espace ouvert), cette grille donc emprisonne le lecteur au coeur de la facture matérielle qui la constitue. De par son armature rigoureusement structurée, une

---

<sup>18</sup> Il est à ce titre intéressant de signaler que cette facture particulière de l'idéogramme du mouvement, consistant matériellement en une sorte de mobilisation collectiviste de blocs qui avancent pas à pas et, sans vouloir jouer sur les mots, qui avancent au pas, puisse, de l'avis même de son auteur, fonctionner comme un avertissement destiné à déjouer préventivement tous les appels à la mobilisation et à les démasquer comme autant de manoeuvres mystificatrices enrôlant les hommes dans des "colonnes". Cf. C. Bremer : *Farbe bekennen, Mein Weg durch die konkrete Poesie*, Zürich, 1983, orte-verlag, page 38. Dans ce contexte de mise en typographie du mouvement, il est symptomatique de relever ce que Bremer propose comme antidote contre cet enrôlement proprement subversif des appels à l'engagement : la lecture de droite à gauche et de bas en haut.

<sup>19</sup> Nous renvoyons ici à l'article de H. Gappmayr sur la poésie concrète dont nous extrayons ce passage qui éclairera le véritable objet de la poésie concrète en matière de sémantisation : "Es wäre [...] verfehlt, in der konkreten Poesie Sinnzusammenhänge zu suchen, die in der Form eines Urteils über sinnlich wahrnehmbare Objekte sich auf einen empirischen Sachverhalt beziehen. Diese Beziehung auf empirisch faktische oder mögliche Tatbestände ist, wo man sie wahrnimmt, eine Erscheinung sekundärer Art, die von ontologischen und kategorialen Funktionen der Begriffe transzendiert wird", in: H. Gappmayr: *Was ist konkrete Poesie ?*, in: *Konkrete Poesie I experimentelle und konkrete Poesie*, hrsg. von H. L. Arnold, München, 1978, édition text+kritik, page 8.

<sup>20</sup> in: C. Bremer : *Farbe bekennen, op.cit.*, page 38.

armature qui, nous l'avons montré, défonctionnalise la langue, conçue traditionnellement comme le véhicule d'un message verbal instrumental, et qui simultanément l'objectalise en la transformant en un signe-objet appréhensible d'abord par l'oeil, elle l'empêche en effet de se débarrasser à bon compte de ce à quoi il ne prête d'habitude guère attention : la corporéité de la langue, en l'occurrence de la langue écrite, la réalité matérielle, concrète, de l'écriture. Dans *bewegen und beweglich sein*, le lecteur est confronté matériellement à la facture physique de l'écriture, cette réalité objectale, fabriquée, vivant d'une alternance calculée de pleins et de vides (les caractères et les blancs) et vivant surtout de l'inexorable progression de l'alternance intrinsèquement dynamique de ces éléments constituants fondamentaux.

Ce que semble par conséquent thématiser de manière très simple Bremer par cette présentation dynamique des éléments constituants de l'écriture, c'est l'acte profondément mobile et mobilisateur de la lecture. La lecture en effet crée ou mobilise les mots, les caractères, au fur et à mesure qu'elle progresse dans leur matérialité signalétique, tout comme elle crée le lecteur qui se trouve lui aussi mobilisé par ce mouvement interne permanent qu'elle initie matériellement. On comprend mieux dans ce contexte le rôle du premier blanc de la première ligne, porteur de l'idée conceptuelle de l'idéogramme du mouvement. Il signale concrètement que ce mouvement de la lecture ne peut être interrompu s'il veut fondamentalement rester ce qu'il est : un mouvement. Non seulement ce premier blanc indique, comme nous l'avons souligné, que le mouvement a déjà commencé - lire, c'est toujours constater rétrospectivement qu'on est déjà en train de lire -, mais il initie un processus qui jamais ne s'arrête - lire, c'est toujours aller de l'avant.

Il convient de noter à ce propos que cette idée conceptuelle d'un mouvement perpétuel de la lecture ou d'un mouvement perpétuel initié par la lecture, idée qui est dès le départ constitutive de l'idéogramme, réapparaît encore deux fois de façon programmatique après cette première occurrence incluse dans le blanc de l'origine. Il s'agit là véritablement d'une redondance qui dévoile quel est l'objet du texte : manifester la perpétuation du mouvement. Tout d'abord, le décalage que génère le

premier blanc a pour conséquence immédiate, dans la structure intrinsèquement relationnelle de l'ensemble, une mise à la ligne de ce qui aurait été, dans un agencement verbal conventionnel, le dernier caractère de l'énoncé de départ. Cela provoque, de façon quasi mécanique, ce qu'on pourrait appeler, en référence au concept utilisé dans la poésie traditionnelle, un "enjambement". Cet enjambement n'a d'autre fonction que de signifier lui aussi que le mouvement qu'est la lecture ne s'arrête pas. Lire, c'est un mouvement continu qui ne s'interrompt pas à la fin d'une ligne, mais qui se propulse bien plus lui-même indéfiniment de ligne en ligne. Bremer parvient à le montrer concrètement en rejetant à la ligne, d'une façon qui au premier abord peut sembler peut-être arbitraire mais qui, après réflexion, ne l'est plus du tout, dans la mesure où elle apparaît clairement comme programmatique et constitutive de l'idée conceptuelle de l'idéogramme, un caractère qui, dans une lecture "normale" ou conventionnelle, n'aurait aucune raison d'être reporté. L'enjambement est comme la condition a priori de la possibilité concrète de perpétuer ou de poursuivre la lecture qui de cette façon se proroge elle-même perpétuellement.

Le second élément redondant, qui manifeste programmatiquement l'inexorabilité du mouvement de la lecture, c'est la progression du premier blanc au fil des lignes, dans un mouvement descendant de gauche à droite et de haut en bas. Cette progression du blanc d'un bout à l'autre du texte par laquelle se visualise concrètement et de façon immédiate en un instantané saisissant le mode de lecture conventionnel des langues occidentales, crée une véritable diagonale du mouvement qui fonctionne comme l'axe central, comme la colonne vertébrale de l'idéogramme autour de laquelle tout s'articule. C'est véritablement le nerf du texte, ce qui le fait vivre, le fondement de son efficacité et le principe générateur de sa dynamique. Répété vingt-six fois au cours du texte, c'est-à-dire autant de fois qu'il y a de signes typographiques dans l'énoncé de départ (caractères et blancs), il est à chaque fois simultanément identique et différent. Identique, parce que c'est bien toujours du même blanc qu'il s'agit, de ce blanc qui est la condition nécessaire à la perpétuation du mouvement, qui génère le mouvement. Différent, parce qu'en avançant ainsi d'un signe par ligne il manifeste concrètement que ce qui importe finalement dans cette avancée incessante que constitue la lecture, c'est plus sa position à chaque fois

particulière, son avancement, sa progression dans l'espace que la valeur intrinsèque de son existence individuelle, et que cette position dans l'espace, étant sans cesse différente, conditionne différemment l'actualisation de ses possibilités relationnelles avec l'espace qui l'entoure. Loin d'être donc toujours perpétuellement identique, ce blanc se charge progressivement d'une dynamique continuellement accrue à mesure qu'il triomphe avec système de l'espace qu'il parcourt. Il capitalise pour ainsi dire les intérêts qu'il amasse au fil de sa double progression verticale et horizontale.

Le blanc de la vingt-septième ligne, apparemment absent parce que placé à une position où il ne peut être compris dans l'énoncé proprement dit, mais en réalité totalement présent en ce qu'il a retrouvé au terme de sa progression diagonale sa place dans la surface vide de la page et ne fait plus qu'un avec elle, est conceptuellement plus riche que le premier blanc de l'origine. Il est riche de toutes les étapes du processus, du mouvement qu'il a initié, il est riche de toute cette page d'écriture qu'il a franchie sans encombres à l'aide d'une mécanique bien réglée, riche de tous les obstacles, de tous les caractères qu'il a rencontrés et qu'il a littéralement laissés derrière lui. Victorieux de ce qui pouvait lui porter la contradiction, de ce qui était censé le perdre, de ce qui représentait somme toute son arrêt de mort - un signe typographique noir -, victorieux donc, car, et c'est bien là le message conceptuel programmatique de cet idéogramme, éternellement en avant, il permet à la vingt-septième ligne de prendre enfin tout son sens. Être mobile ne signifie en effet pas seulement "se laisser déplacer, mais bien déplacer"<sup>21</sup>. Être mobile, c'est mobiliser. Ou, si l'on transpose ce sens au mouvement de la lecture, lire, c'est mobiliser un mouvement qui se mobilise lui-même de ce qu'il mobilise. Aussi la dernière ligne ne peut-elle apparaître comme un arrêt du mouvement mais bien plus comme sa consécration. Pour la première fois peut donc se manifester, sans détour ni déformation mais bien comme un résultat acquis ou, plus exactement, comme un résultat toujours accessible, la communication verbale d'un processus dont la communication non verbale était manifeste au sein même de sa facture matérielle, et

---

<sup>21</sup> Cf. "Beweglichsein zeigt sich nicht nur im Sich-bewegen-lassen, sondern auch im Bewegen", in: C.Bremer: *Texte und Kommentare*, op.cit., page 17.

par conséquent visible pour le lecteur-spectateur dans l'immédiateté de sa première confrontation visuelle avec ce signe-objet : "être mobile et mobiliser".

Ce que Bremer réalise donc dans cet idéogramme du mouvement, véritable instantané du mouvement perpétuel qu'est la lecture, c'est en quelque sorte, si nous pouvons nous permettre cette terminologie audacieuse, l'auto-confrontation du lecteur. Bremer invite son lecteur à prendre conscience de ce qu'il lui fait faire et donc de ce qu'il fait au moment même où il le fait. Confronté à une matière linguistique qui s'anime et qui en s'animant, en devenant mobile, s'auto-constitue, se mobilise progressivement en un sens qui est entièrement contenu dans sa forme, confronté à une oeuvre dont la disposition graphique dynamique ancre la matérialité dans sa propre actualité et dont il actualise ou mobilise consciemment le sens dans le présent de sa lecture, confronté à une oeuvre enfin dont l'objet n'est à aucun moment de se référer à une situation qui se serait actualisée dans la réalité vécue ou dans la conscience volitive de l'auteur ou qui se projetterait dans la réalité vécue du lecteur ou dans la propension de ce dernier à l'engagement socio-politique, mais bien de se référer à sa propre situation matérielle, auto-réflexive, qui consiste par conséquent à s'auto-dynamiser, le lecteur devient le propre sujet du mouvement qu'il initie par sa lecture. Plus le lecteur avance dans sa lecture, et plus le mouvement se concrétise, et plus il est réduit lui-même à devenir ce qu'il est, un être en devenir qui, devenant progressivement conscient de sa propre conscience d'être, peut enfin être le mouvement de son mouvement, un mouvement mû par son propre mouvement. Plus il lit, et plus il s'anime, et plus il prend concrètement conscience de ce mouvement de la lecture par lequel il progresse irrésistiblement et accède en fin de compte à la mobilité de sa conscience qui est conscience en mouvement. Il y a adéquation progressive entre la matière linguistique intrinsèquement dynamique et mobile de l'idéogramme du mouvement et la mobilisation du lecteur qui devient de facto l'initiateur de son propre mouvement. Cet idéogramme est en quelque sorte pour le lecteur le catalyseur d'une prise de conscience d'une réalité qui lui est propre. Il en est à la fois l'acteur et le spectateur. La solution envisagée par Bremer dans cet idéogramme consiste donc à donner à son lecteur une grille de réflexion kaléidoscopique, un miroir aux facettes mobiles et multiples avec lequel le lecteur qui

se mobilise en vient à jouer et grâce auquel il parvient à faire jouer ses propres réflexions. Se concrétise alors une sorte d'auto-engagement individuel du lecteur à mobiliser sa conscience dans l'instant. Cet auto-engagement individuel le conduit non seulement à être présent là où il se mobilise (c'est le rôle, nous l'avons vu, de la présentation d'une matière linguistique fondamentalement mobile, d'une matière en mouvement), mais également à rester le spectateur lucide de cette mobilisation de sa conscience dans l'instant : c'est là à notre avis le sens profond de cette notion de signe-objet qui, s'il signale certes, sur le plan microscopique de la dispersion graphique de ses éléments, le mouvement, n'en est pas moins, sur le plan macroscopique de sa totalité signalétique, un instantané qui s'offre dans l'immédiateté d'une présentation figée, idéogrammatique et se préserve ainsi a priori d'une récupération idéologique individuelle en instituant entre lui et son récepteur la distance nécessaire, une distance inhérente en fait à tous les objets et qui fonctionne ici comme une garantie de son intégrité matérielle. L'auto-mobilisation du lecteur devenu acteur-spectateur, tel est donc le programme de ce texte concret de Claus Bremer dont la finalité est de faire prendre conscience au lecteur de ce qu'il est : un lecteur qui lit sa lecture.

Il est temps à présent, au terme de cette étude ponctuelle, de répondre aux questions qu'avaient suscitées les affirmations péremptoires de la théorie concrète de Bremer et de vérifier si sa pratique est à la hauteur de sa théorie. Qu'en est-il du pouvoir de légitimation ou d'auto-légitimation que la poésie concrète semblait s'arroger ? Il est clair à présent, l'exemple programmatique que nous avons étudié le montre sans ambiguïté, que ce qui définit la poésie concrète, c'est précisément cet engagement à ne jamais s'arroger aucun pouvoir, de quelque nature qu'il soit. La poésie concrète ne veut définitivement pas convaincre. Cela ne signifie cependant pas qu'elle ne veuille pas induire a priori un certain type de comportement ni un certain type de réflexion. Il s'agit en effet pour elle de mobiliser concrètement et efficacement le lecteur qui se confronte à elle et de stimuler en lui l'art de la question. Le lecteur doit se poser des questions, il doit interroger le texte qui s'offre à lui. Il conviendrait même selon Bremer que le lecteur n'ait pas le choix et qu'il ne puisse renoncer à le faire. Aussi ne lui présente-t-il rien qui soit superflu ou qui aille de soi.

Au contraire, tout dans ce texte exhorte au questionnement, le choix de la présentation, la répétition perpétuellement différente du même énoncé, le sens verbal de l'énoncé, la mobilité des caractères, l'alternance entre blancs et noirs, l'espace structurant de la page blanche. Tout y importe, rien n'est gratuit. Rien n'indique par ailleurs qu'il y ait une quelconque préséance accordée à un élément plutôt qu'à un autre. De plus, aucune référence au monde extérieur n'induit une direction, une orientation spécifiques. Et à ce titre, si le lecteur compte y trouver une réponse toute faite à des problèmes qui pourraient se poser à lui dans sa vie en particulier et dans l'histoire en général, il risque fort d'être déçu. Le poète concret semble s'engager programmatiquement à ne pas lui présenter une solution définitive ou un sens préprogrammé, qui ne peuvent être selon lui que provisoires. Aussi ne lui propose-t-il pas un texte dont la facture matérielle et conceptuelle soit immédiatement compréhensible, mais au contraire un texte qui exige de lui qu'il fasse un effort personnel de perception individuelle et qu'il prenne réellement à sa charge la constitution du sens. Le sens n'y est en effet pas présent ni induit a priori. Les différents commentaires auxquels se livre Bremer au sujet de ce texte dans les éditions ultérieures de ses oeuvres, et qui vont du reste eux-mêmes, nous l'avons vu, dans des directions opposées, voire contradictoires, se conçoivent dans ce contexte, il convient de le souligner, comme une sorte de lecture personnelle, par le lecteur Bremer, de l'auteur Bremer, et non comme *la* lecture du texte, comme une lecture à laquelle Bremer aurait pensé en concevant le texte.

Bremer est très explicite à ce sujet. Il faut dire qu'il en va ici de la raison d'être même de son programme. S'il ne précisait pas aussi clairement ses intentions, le programme entier serait nul et non avenue. Dans ses *Textes et Commentaires*, il n'hésite donc pas à aller jusqu'à la provocation pour que les choses soient définitivement claires, et soutient un véritable paradoxe. Il déclare en effet que ces commentaires qu'il fait de ses propres textes et qu'il adjoint à leur présentation ne rendent pas nécessairement compte de ce qu'il y a véritablement dans ces textes :

"Meine Kommentare können bewusst oder unbewusst eine Tendenz enthalten, die diese Texte - wie alle meine Texte - nicht enthalten. Ich schreibe als Autor nichts vor. Meine Texte sind keine Vorschriften. Sie sind es nur insofern, als sie den Leser provozieren, eine Haltung einzunehmen : s e i n e Haltung einzunehmen. Wenn die Demokratie von etwas lebt, so vom Gespräch verschiedener Haltungen".<sup>22</sup>

Si Bremer induit quelque chose, et avec force assurément, c'est donc uniquement l'engagement du lecteur à s'engager lui-même dans ce qu'on lui propose de sorte que c'est au bout du compte lui et lui seul qui disposera. Que cette démarche soit en elle-même utopique et sans grande portée véritable, ne peut entrer ici en ligne de compte. Ce qui importe dans le contexte présent, c'est bien que cette utopie soit chez le lecteur initiateur d'une démarche, et qu'à ce titre absolument toutes les démarches, positives comme négatives, soient équivalentes, aient sinon la même valeur du moins le même fondement.

Le sens de l'idéogramme du mouvement *bewegen und beweglich sein* n'est donc pas présent au départ ni induit a priori. Il se constitue bien plus progressivement des éléments mobiles qui se mobilisent dans la conscience du lecteur qui aimera valoriser tel élément plutôt que tel autre et induira subjectivement tel sens plutôt que tel autre. Aussi n'y a-t-il pas *une* interprétation, qui consisterait par exemple à retrouver une sorte de sens préétabli, celui-là même que l'auteur y aurait mis, mais une multiplicité d'interprétations possibles pour l'avènement desquelles la déconstruction de la langue joue, nous l'avons vu, un rôle essentiel. La déconstruction de la langue ainsi que sa défonctionnalisation, dont la fonction immédiate est de présenter à l'oeil une matière linguistique brute qui garde en permanence ce statut de matière première, d'une matière fabriquée dont on a en permanence le contrôle, conditionnent en effet la polysémie constitutive de ce texte. Cette polysémie, programmée dans une ouverture du système linguistique à sa dimension objectale, garantit le rôle perpétuellement renouvelé du lecteur qui s'attache donc non seulement à actualiser le signe-objet dans le présent de sa conscience mais également à se persuader activement qu'il est absolument libre

---

<sup>22</sup> in: C.Bremer: *Texte und Kommentare*, op.cit., page 47.

d'en faire ce qu'il veut. Le lecteur constate que tout est fonction de lui. C'est lui qui en permanence a le contrôle de ce qu'il fait. Invité à se servir d'une matière linguistique brute qui se présente à lui sans intermédiaire, il la fait signifier comme il l'entend, l'actualise selon ses possibilités, l'insère progressivement dans son moi réfléchi qui, dans la mesure où rien ne l'y contraint et où au contraire c'est lui qui y consent librement, fait d'elle son sujet, un sujet ancré au plus profond de lui et tout entier contenu en lui, un sujet donc dont il a l'absolue responsabilité. En se prêtant à ce jeu, il aura simplement fait fonctionner sa liberté d'expression personnelle.

La poésie concrète ne légitime donc rien par elle-même. Elle ne prône aucun système de valeurs particulier. En revanche elle permet explicitement à son lecteur de se légitimer par lui-même. Elle lui donne concrètement la possibilité sinon de se trouver du moins de se confronter à lui-même. Interpellé par elle, il finit par s'interpeller lui-même. Dans *bewegen und beweglich sein*, il devient par exemple le sujet de sa lecture, celui par qui se mobilise la mobilité des signes typographiques constituant l'écriture. Il n'y lit pour ainsi dire rien, sinon qu'il lit. Peut-on dire qu'il y a là manipulation ? Est-ce contraindre quelqu'un que de lui signifier ce qu'à présent il fait ? Si la poésie concrète ne convainc pas, le lecteur au moins se convainc de ce qu'il fait et il est dans tous les cas de figure celui qui se mobilise.

Qu'est donc la poésie concrète ? C'est une forme simple d'incitation à l'auto-légitimation. Rien n'y vient de l'extérieur. Aucune référence n'est préétablie. Il convient juste de travailler sur soi. Rien n'y est le ressort du collectif. Il n'est fait appel concrètement à aucune idéologie, à aucun système philosophique, politique, social ou religieux en particulier. Tout y est le fait de l'engagement individuel. La poésie concrète ne présente aucune doctrine. Elle n'a pas de thèse à défendre ni rien à démontrer. Elle montre simplement du doigt, elle présente à l'oeil ce qui est la condition de tous les systèmes, de toutes les affirmations et de toutes les dénégations. Elle offre à la réflexion, contemplation ou intellection, le support matériel de toutes les énonciations, la langue et ses éléments constituants. Voilà ce qui la distingue fondamentalement de tous les autres systèmes d'expression et de position idéologique. Voilà ce qui fait qu'elle ne se réduit pas à une simple alternative

idéologique. La poésie concrète ne dit rien, n'exprime rien, elle montre comment on dit, comment on exprime. Elle propose un objet qu'elle met résolument à distance de son récepteur. Celui-ci s'en sert, dans le meilleur des cas, de miroir pour réfléchir. Il réfléchit à la langue, à l'écriture, à la poésie, ainsi qu'à leur fonctionnement et à leur fonction. Il expérimente concrètement son rôle de lecteur et ce que cela signifie de faire signifier la langue. En d'autres termes, il se mobilise, et obtient de la langue qu'elle joue concrètement son rôle qui est d'être un système de signes transmetteur de sens.

Que la poésie concrète soit ou non une *poésie*, ne fera pas ici l'objet d'un débat. Il faudrait au préalable définir ce qu'on entend par poésie. Qu'il soit donc simplement dit, en référence à l'idéogramme du mouvement sur lequel s'est appuyé cette étude, que la poésie concrète se veut *poésie* au sens étymologique du terme. La poésie concrète est une "poïesis" où c'est la "création", la "fabrication" de la poésie qui prime. La poésie concrète se fait métapoésie, c'est-à-dire une poésie dont le sujet est la poésie elle-même. *bewegen und beweglich sein* est à ce titre un texte qui, dans la lecture assurément subjective que nous en avons faite, thématise la lecture et l'activité du lecteur. Faire de la poésie concrète, c'est pour un auteur visualiser une grille, une structure linguistiques, un signe-objet, un modèle minimaliste de la langue dans lesquels transparait immédiatement le stade premier de sa fabrication, de sa production, de sa constitution. C'est faire de ce premier stade le sujet véritable de la poésie, d'une poésie donc auto-réflexive qui réfléchit sur elle-même. Cette transparence de sa constitution permet de garantir l'objectif fondamental de cette poésie qui consiste pour l'auteur à ne pas s'impliquer en tant qu'auteur dans le produit qu'il propose, à ne pas livrer de message, afin de laisser le champ libre au lecteur qui est amené à se prendre en charge et à assumer ses responsabilités individuelles. Le poète doit se désengager de la poésie pour permettre au lecteur de s'y engager. Que ce désengagement total du poète, dont le refus a priori de délivrer un message fonctionne comme la garantie de la mobilisation du lecteur et surtout comme la garantie de sa mobilité, soit à la longue frustrant pour le poète n'est pas pour surprendre. Il ne faut par conséquent pas attribuer au seul hasard le fait que Claus Bremer ait fini aux alentours de 1968 par abandonner la poésie concrète. Elle

l'engageait beaucoup trop peu à son goût et au goût de l'époque. Ou, comme il l'écrit lui-même :

"Aussagen, Botschaften, Inhalte : - jetzt hatte ich sie als Schreiber zu verantworten, während sie vorher weitgehend Sache der Lesenden waren."<sup>23</sup>

N'avons-nous pas là une preuve de la relativité historique de cette poésie ? Si elle semblait se justifier sans problème dans les années cinquante, dites de la reconstruction, elle ne se justifie pas pour certains auteurs aussi impunément dans les années soixante, les années d'une progressive mobilisation contestataire. L'engagement de la poésie concrète qui est un engagement par personne interposée, dans la mesure où c'est le lecteur qui s'engage et non l'auteur, cet engagement d'un type individuel aurait-il des limites ? Ou serait-il un engagement trop exigeant pour l'individu en question ? Ne saurait-il être qu'un engagement irrémédiablement utopique ? Peut-être faudrait-il alors voir dans l'utopie de la poésie concrète non point seulement un non-lieu atemporel, mais également une "voie", une "direction"<sup>24</sup> ?

Bremer a choisi sa voie et a renoncé à la poésie concrète. D'autres ont persévéré.

---

<sup>23</sup> in: C.Bremer: *Wie konntest Du konkrete Poesie schreiben*, in: *orté, Schweizer Literaturzeitschrift*, 7.Jahrg., Nr.32, hrsg.von W.Bucher, Zürich, 1981, page 31.

<sup>24</sup> Cf. "utopie ? ja, aber auch richtung, weg", in: E.Gomringer: [*konkrete kunst, konkrete dichtung*], exemp.dact. personnel de Gomringer, Archiv für konkrete poesie, Wurlitz, page 1.

Internationale Zeitschrift für  
Semiotik und Ästhetik  
21. Jahrgang, Heft 3/4, 1996

### Inhalt

Thomas Gil	Die Bedeutung der Skeptizismuskritik für die Grundlegung der Semiotik	3
Harris Kidwaii	Mathematikunterricht: Semiotische Aspekte	15
Philippe Buschinger	bewegen und beweglich sein Un idéogramme de Claus Bremer	43
Hiroshi Kawano,	Folk Aesthetics on Computer Metaphor	67
Josef Klein	Zum Für und Wider der Anwendbarkeit der Drittstaatenregelung auf die Bestimmungen über das Familienasyl - Ein Beitrag der Normsemiotik zur juristischen Methodik und zum Asylrecht	81
Karl Gfesser	Zum wissenschaftstheoretischen Status politisch-ökonomisch-sozialer Sachverhalte	119
Rezension:		
	Welche ästhetischen Gewänder hat die Hyperbel noch in ihrem Kleiderschrank (Rudolf Haller)	143
	Bericht: Angelika Karger	145