

Alain Borer

Traité du noème

Abrégé pour le théâtre

« À ma grande surprise, ce schéma n'intéresse pas tout le monde,
mais en intéresse tout de même quelques-uns. »

Jacques Lacan¹

À René Gonzalez

Le théâtre, « bordel » fondamental, vu du *Balcon* de Genet, s'il était un *pont* (au jeu des *si c'était* surréaliste, non comme une métaphore), reposerait *pour une arche* dans le Réel : de sorte que la notion même de théâtre, quelle que soit la maison, lupanar ou palais, gradins d'Épidaure ou forêt de Bussang — ce *balcon en forêt* —, ne pose aucun problème parce que son principe s'articule nécessairement à l'architecture réelle et aux corps dans l'espace ; alors que, dans une temporalité conjointe, la notion même de « poésie » a explosé : devant le théâtre, comme devant le Réel dévasté, « la poésie » est donc plus que jamais *la question préalable*.

La Supergéante

À la suite de réactions en chaîne « la poésie », portée jusqu'aux *Illuminations* et autres incandescences, a connu le sort des supergéantes rouges de la phase Antarès du Scorpion (une de ces étoiles en fin de vie, dont la taille, rapportée à notre système solaire, engloberait l'orbite de Mars...) : ayant atteint une extension impensable, le concept se présente désormais à l'état gazeux. Ce gaz absolument diffus, il est vain de chercher à le *dé-finir* — ce que l'on ne peut cerner, selon l'étymologie même, *finis* la frontière — par les innombrables

¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre V, Seuil, 1998, p.147.

manifestations les plus éloignées les unes des autres qui s'en réclament encore, tellement *vague* que c'est ce *vague* même qui (observait jadis Valéry) fait office de *dé-finition* de « la poésie » : l'incernée.

Pour preuve de l'éclatement observé au tournant du troisième millénaire : un grand colloque organisé par Michel Deguy à la BNF de Paris, pendant six mois de 2005-6, rassemblant tous les noms de « la poésie » et des poéticiens du monde, a renoncé à publier ses travaux, qui eussent constitué une sorte de somme énorme sans résultat. Un peu comme un synode se réunirait pour constater que, finalement, Dieu n'existe pas, et en tirer les conséquences : sa dissolution.

Il faut se pencher sur « elle », d'abord, « la poésie », non sur sa mort mais sur le doute même qu'« elle » existe, après déconstructions et avant-gardes successives, jusqu'au doute rétroactif qu'« elle » ait existé. Le *principe général* en serait pourtant simple et universellement connu : « Le *principe de la poésie*, suivant Baudelaire², est strictement et simplement l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure », ce qui implique que tout le monde soit « poète dans tous les domaines de l'art et de la vie », pourvu que l'on éprouve « un enthousiasme, une excitation de l'âme » qui sont manifestations de ce principe ; nous voilà bien avancés et quand bien même on identifierait « la poésie » à la quatrième Muse des *Cinq grandes odes*, la « Grâce », cela nous fait un bel iambe, si l'on ne nous dit pas davantage comment « la » reconnaître et, dans le même mouvement de *dé-finition*, ce qu'« elle » *n'est pas*.

Cette idée vague de « la poésie » aujourd'hui n'est pas sans mémoire, pas tombée du ciel (ce qui serait un comble pour une supernova), elle ne se comprend que comme une phase de désintégration dont il importe de connaître le processus, en remontant les différents détonateurs qui, au cordon

² Baudelaire, *Notices sur Edgar Poe*.

Bickford, ont déclenché ces explosions successives.

L'état stable

D'un mot on dirait que l'histoire de la *notion* de « poésie » ressemble à celle de l'Égypte ancienne : il y a des centaines de pharaons, des scribes accroupis par dizaine de milliers, une infinité d'animaux sujets de culte, un clergé (et un bas clergé) nombreux, des centres rivaux, un grand schisme, bien sûr des guerres et ce que l'historien Maneton appelle par périphrase des « périodes intermédiaires »... Mais du côté du corps de doctrine qui rassemble tout ceci en clé de voûte, il s'agit *grosso modo* du *même système de croyance* pendant trente cinq siècles — *Osiris is Osiris*. Ce système repose sur les conventions de formes, les lois de la prosodie qui ont garanti la notion de « poésie », en ceci que *la forme transcendait les contenus*.

Un tel schéma correspond par exemple à la poésie chinoise³, avec sa longévité millénaire, protégée de toute influence extérieure, et ininterrompue depuis le *Canon de poésie*, le *Shi-jing*, le premier recueil lyrique, plus de mille ans avant notre ère, jusqu'à l'aube du XX^e siècle ; il correspond à la poésie japonaise, arabe, russe, et caractérise de même le règne sans partage de *La Poétique* d'Aristote dans l'histoire de la notion occidentale. « La poésie » aura donc présenté en toutes langues (à l'exception notable de l'Afrique) et pendant trente siècles, ce que l'astrophysique appellerait un *état stable*.

Au cours de cette période, il a toujours été possible non seulement de discerner « la poésie », identifiée aux conventions formelles, mais surtout *d'unifier le concept* par-dessus les dissensions ; en ce sens Hegel peut ouvrir son *Esthétique* en affirmant que l'« *on qualifie de poétiques les poésies les plus hétérogènes.* »

³ François Cheng, « Le 'langage poétique' chinois », dans *La traversée des signes*, [collectif], Éditions du Seuil, collection *Tel Quel*, 1975, p. 41 sq.

Quelle que soit la Poétique, *poète* s'entend « au sens que tout ouvrage en vers s'appelle Poésie » comme écrivait Zacharie de Vitry en 1659⁴. Les choses sont claires encore pour Alfred de Vigny : « La poésie n'est que dans le vers et non ailleurs »⁵, écrivait-il quand elle était déjà ailleurs. Ainsi, au cours de l'état stable, l'*Art poétique* d'Horace en 361 puis l'*Art poétique* de Verlaine en 1874 pouvaient-ils donner tous deux à « la poésie », à leur manière, un sens très différent mais qui s'inscrit dans un même cartouche.

Tout au long de l'état stable, pour peu que le théâtre ait observé les *codes* de « la poésie », il en fut un *mode* : on sait que chez les classiques français le dramaturge était appelé « Poète » (par la *mise en vers*, spécialité de Thomas Corneille, qui versifie le *Don Juan* de Molière), et une pièce un « poème dramatique » : le *Pyram et Thisbé* (1623) de Théophile de Viau est un poème dramatique et Richelieu, en 1635, pour mettre en forme ses idées sur le théâtre, recrute une équipe de cinq « poètes⁶ » ; Corneille, dans un fameux *Discours du Poème dramatique* (1660)⁷, Racine dans la préface de *Bérénice* (1671), renvoient à la *Poétique* d'Aristote pour se situer dans « la poésie dramatique » ; le théoricien de cette phase pour la France en est Boileau et la théorie, de même que celle du vaudeville (*Chant II*), se trouve codifiée en vers dans un traité intitulé *Art poétique*⁸ ;

et aussi éloignées que puissent paraître les unes des autres les étoiles du théâtre, depuis les tragiques grecs jusqu'au théâtre élisabéthain, d'Eschyle à Shakespeare, considéré comme « le poète au théâtre »⁹, des classiques et des

⁴ Zacharie de Vitry, *Essays de Méditations poétiques sur la Passion Mort et Resurrection de Notre Seigneur Jesus Christ*, Paris, chez François Muguet, 1659.

⁵ Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, éd. Ratisbonne, 1867.

⁶ Claude de L'Estoile, Pierre Corneille, Guillaume Colletet, Jean Rotrou et Boisrobert.

⁷ Pierre Corneille, *Discours du Poème dramatique*, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p.6 ; Jean Racine, préface à *Bérénice*, 1671, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p.467.

⁸ Nicolas Boileau, *Art Poétique* (1674), Chant III, vers 45-46.

⁹ Michael Edwards, *Shakespeare, le poète au théâtre*, Fayard, 2009.

baroques français à la scène romantique avec *Hernani* (ou encore symboliste avec *Hérodiade*, que Mallarmé veut « absolument scénique, non possible au théâtre mais exigeant le théâtre »), le théâtre ou poème *dramatique* aura été subsumé sous « la Poésie ».

Ce que l'on appelle *l'aire* de la notion de poésie : non seulement l'extension du concept mais *la possibilité d'unifier la diversité des objets* qui se prétendent « poésie ». On peut figurer l'aire de « la poésie » pendant l'état stable par un disque unique englobant toutes les formes conventionnelles qui permettent d'en unifier la notion. Une sorte de cible vierge.

L'abruption

Si la notion de « poésie » est allée ensuite de « révolutions » en révolutions, il serait utile, pour l'approcher, de substituer à cette expression de *révolution* usée jusqu'à la corde, excessivement sanguinaire, recyclée par la marchandisation, et contresens littéralement (s'il s'agit, en astronomie, de revenir au point de départ après un tour) — la notion spécifique d'*abruption*. L'abruption est cette figure définie par Fontanier comme un « passage brusque, imprévu » ; mutation soudaine d'une forme ancienne en un contenu nouveau, l'abruption implique un changement de direction irréversible, qui s'impose dans la durée et qui, sans supprimer tout à fait les phases précédentes, les *périme*. Il importe en effet de discerner dans la notion de « poésie » quatre abruptions en chaîne, dont trois se produisent sur cent cinquante ans, de plus en plus rapidement, avec des détonations de plus en plus rapprochées : on ne peut les décrire qu'à distance — en prenant de la hauteur...

L'abruption rhétorique

L'Humanité a très peu lu de livres mais toujours et partout chanté et

dansé¹⁰ ; « la poésie », en toutes cultures, *pendant vingt siècles, a été chantée et musiquée*. Depuis l'orphisme grec et *L'Iliade* au VIII^e siècle avant notre ère, en passant par la Chine ou l'Arabie (dont les langues *tonales* déplacent l'écart parlé-chanté), aux *Minnesinger*, au *Dolce stil nuovo*, aux trouvères et troubadours pendant cinq siècles en France, toujours et partout l'on pourrait distinguer comme au Moyen Age la *ménéstrandie* (où poésie et musique sont mêlées) de la *rhétorique*, où l'on écrit pour le lecteur, suivant la définition d'Aristote. Le poéticien de l'aire : Eustache Deschamps, attribue une « essence musicale à la poésie ». Ronsard ou du Bellay (en dépit de leur surdité commune) n'écrivent pas des vers mais des *carmes*, composés pour être chantés et musiqués : il s'entend en chaque vers de Ronsard qu'il se destine à la musique, par la *musicabilité* effective et potentielle du carme.

Quelques rares exceptions — une période de la poésie chinoise, au IV^e avant notre ère, dont la forme semble le récitatif (*fou*) ; Catulle ou Martial à Rome ; une crise de ménage de la musique et de la prosodie au XI^e siècle en France ; au XVIII^e les épigrammes français et les haïkus japonais ... soulèvent une question non pas historique mais théorique, négligée comme telle : la question de l'oralité, plus précisément ce qu'il faudrait nommer la *chantabilité*...

Il n'en reste pas moins que le « poème » fondé sur la convention de forme de l'*état stable* (rythme, rimes et mélodie, vocale ou instrumentée, savante ou populaire), qui inclut le théâtre en partie chanté avec des chœurs, constitue indiscutablement le courant principal de la poésie, son *mainstream*, et en détient la légitimité historique ; tout « poème », dirait-on symboliquement, est jusqu'alors précédé d'une note carrée rouge ; tout « poème » est une partition.

L'invention de l'imprimerie, contrairement à une idée reçue et pluriséculaire, ne sépare pas « la poésie » chantée de « la poésie » lue (car la

¹⁰ George Steiner, *Le silence des livres*, suivi de *Ce vice encore impuni*, Arléa, 2006.

question ahistorique de la *chantabilité* reste en suspens) ; mais l'imprimerie réduit à la seule lecture ou au récitatif un très grand nombre de poèmes qui étaient destinés à être chantés ou mis en musique. Cette abruption, en effet, de nature médiologique, tient en un nouveau rapport de quantité, spectaculaire dans les dates, si l'on compare des recueils de *poèmes à chanter* imprimés au cours du XVI^e siècle, en trois *temps de passage* ; en 1534, après l'*Hécatomphile*, l'édition se développe ; elle prolifère en 1552, l'année où Ronsard édite ses *Amours* avec la musique des sonnets (non plus des chansons traditionnelles, avatars du lai médiéval, mais des *voix de ville*, ou vaudevilles, des airs offrant une musique simple) ; puis le nombre des éditions augmente encore au troisième tiers du siècle, quand le recueil de Chardavoine (1576), qui fait date, rassemble près de deux cents voix de ville, de telle sorte que la quantité de textes publiés dépasse la capacité des compositeurs à les mettre en musique. Il y a donc à la fin du XVI^e une masse de « poèmes à chanter » *que l'on n'a plus le temps de chanter* et qui ne seront plus que *dits* ou *lus*. C'est même plutôt un signe de la Renaissance, de commencer à manquer de temps.

L'abruption, ainsi, n'implique pas que les poèmes ne sont plus à chanter ou à mettre en musique : ils échouent à l'être ; elle implique au contraire que les poèmes chantés et mis en musique auparavant seront lus désormais (c'est de cette façon que nous connaissons Ronsard ou Louise Labé). La branche de « la poésie » chantée ou de la chanson (qui relèvent strictement de la même convention de forme) s'est poursuivie sans interruption et se prolonge de nos jours sous la forme de la variété (aujourd'hui le rap), avec sa poétique inoxydable (rythmes et rimes ou homéotéleutes) : *la chanson ou « la poésie » chantée constitue l'état stable* de « la poésie », son *ready state*.

L'autre branche de « la poésie » passe à la récitation et à la lecture privée : « la poésie » s'élargit alors au vaste domaine de la lecture qui était le

celui de la rhétorique. C'est pourquoi, au XVII^e siècle, on ne parlera plus de *carmes*, mais de « vers ». Bref, avec l'imprimerie, le changement de saison du Moyen Age à la Renaissance est marqué par cette abruption majeure, qui n'est pas seulement l'élargissement du champ de « la poésie » de la ménestrandie à la rhétorique, mais encore le passage de « la poésie » de l'une à l'autre avec valeur rétroactive.

Il y eut sans doute — comme lors de chaque abruption — plus d'un moine dogmatique, plus d'un troubadour attardé, laudateurs des temps passés « *laudator temporis actis* »¹¹, nostalgiques du bon temps, « *Melioribus annis* »¹², pour déplorer dans l'imprimerie, malgré les nouveaux horizons qu'elle ouvrait, la fin de « la poésie ». Tandis que la ménestrandie s'élargissait à la langue vulgaire (*le Rondet de Carole*), se séparait de la musique classique et s'autonomisait par la voix haute (*altiloque*, dit Ronsard), celle qui affirme le sens, la poésie savante renouvelait la rhétorique et, libérée de la musique, s'engageait au contraire dans le temps, dans les remises en cause, polémiques et surenchères, l'expansion du type *Big Bang*.

Le théâtre, qui, depuis les Grecs jusqu'aux Mystères des parvis, avait été chanté pour partie et chorégraphié, ou mêlé au Moyen Age de pantomime (la chanson s'était alliée avec le théâtre comique), suivait le même mouvement de « la poésie » nouvelle, pour devenir le théâtre parlé — en *vers parlés* — et d'emblée parla très fort avec la truculence élisabéthaine.

L'abruption symboliste

tient tout entière en cet événement de 1857 : Baudelaire présente deux versions de *L'Invitation au voyage*, l'une en vers et l'autre

¹¹ Horace, *Art poétique*, 173.

¹² Virgile, *Énéide*, VI, 649.

en prose, la même année de la parution des *Fleurs du Mal* (1857)¹³ : c'est la pierre de Rosette de « la poésie ». Message mondialement reçu : « la poésie » ne tient pas seulement dans la prosodie ; le vers n'est pas *nécessaire* à « la poésie ». De son côté Mallarmé, pour une fois clair et net, nullement divaguant dira « *l'inutilité de la prosodie* ». Le champ de « la poésie » s'étend de la versification à toute la prose. Au cours de l'aire symboliste, Leopardi parle de « poésie contemporaine vraie, *en vers ou en prose* »¹⁴ et Victor Hugo traite de « poésie en tout genre, *soit en vers, soit en prose* »¹⁵.

Avec le temps s'impose l'idée qu'il ne s'agit pas seulement des innombrables « poèmes en prose », de la « prose poétique » rythmée et assonancée — cette bluette —, mais que l'abruption concerne *toute* la prose : il est désormais admis que ce champ inclut *Connaissance de l'Est* de Claudel, *Monsieur Plume* de Michaux ou *Le discours aux animaux* de Novarina...

Avec l'abruption symboliste, pour la première fois dans sa longue histoire « la poésie » est dissociée du « poème ». La notion de « poème » s'en trouve totalement dévitalisée. Du coup le théâtre abandonne définitivement la prosodie et l'on ne parlera plus de « poème dramatique » mais de « pièce de théâtre » — ce qui date notre questionnement de cette époque.

Il est vrai, ce dont le Structuralisme achèvera la démonstration, qu'il n'y a pour différencier le vers de la prose *aucune* caractérisation que le retour à la ligne (*versus*), c'est-à-dire une frêle convention visuelle, et la rime comme convention sonore ; or il y a des vers plats (Voltaire met en vers le système de Newton) et des proses rythmées (Fénelon l'a dit avant Baudelaire), et davantage encore, tout écrit s'inscrivant dans la *phoné* et dans un rythme, revient

¹³ La version en prose de *L'Invitation au voyage* a paru pour la première fois en 1857 dans *Le Présent* (note de Claude Pichois, dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, T.1, *Poésies*, p.1322-1323).

¹⁴ Leopardi, *Il Zimbaldone*, 1 février 1829 : Leopardi n'avait pas attendu Baudelaire.

¹⁵ Victor Hugo, *préface aux Odes*.

fondamentalement à cette conception de Platon pour qui le langage n'était ni poésie ni prose, mais leur moyen terme, *prosimétron*. Mallarmé : « Tout, mesuré, l'est. »¹⁶ Tout est *prosimétron*. *prosimétron*. Les Symbolistes s'en font une spécialité, s'ils ne se moquent : Mallarmé intitule *Prose* une longue versification hypercodée, la *Prose pour des Esseintes*¹⁷, tandis que Rimbaud choisit de titrer *Roman* un poème en vers et *Sonnet* un poème en prose dans les *Illuminations*. Qu'on y songe : si le « poème » n'est plus nécessairement, depuis 1857, « une pièce en vers », fût-elle en « vers libres » et d'apparence plutôt courte (et d'autant que tout est *prosimétron*, *proème*, *prosoésie*...) ¹⁸ la notion de « poème », quoique persistante par irréflexion ou conservatisme, a perdu absolument toute consistance : « *poème* » ne veut rien dire. Où déloger une *croyance*.

Sans doute, « la poésie » tient-elle de ses origines formelles une identité *persistante*, comme on dit de certains résinés, légitimée par l'ancienneté de cette tradition vénérable, tout autant que la paresse d'esprit qui protège ces commodités : « le vers régulier vous inspire confiance, ironisait Léon-Paul Fargue¹⁹. On tombe facilement d'accord, et on se sent plus solide sur ses pieds que dans une transe. En outre, il vous promet un calembour. Alors, il est de tout repos. »

Il y a cependant séparation de biens définitive entre le contenant et le contenu : *la poésie n'est plus un flacon mais un parfum*. Elle ne dépend plus des formes mais du langage. « La langue », revendication rhétorique puis symboliste (*naturalisée* symboliste), en est le critère unique et nouveau dogme, dans un lien plus religieux parce que plus imprécis, codifié dans l'esthétisation avec un indice

¹⁶ Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, conférence d'Oxford, 1er mars 1894.

¹⁷ Huysmans avait demandé à Mallarmé, dans une lettre du 27 octobre 1882, « des poèmes, vers ou proses », qui figurèrent dans le chapitre XV de son fameux roman *À Rebours*, comme tels, « vers ou prose » parmi les ouvrages préférés du héros super-esthète, Des Esseintes.

¹⁸ *Proèmes* de Francis Ponge, *Prosoésie* d'Alain Duault, P.-J. Oswald, 1970.

¹⁹ Léon-Paul Fargue, *Lanterne magique*, Robert Laffont, 1944.

mallarméen d'obscurité, ou théorisée par Cohen (1972) comme « l'écart » : sur cette aire élargie de l'irrégularité, quand il y a « travail de la langue », « théâtre de la langue », il y a « poésie ». Dans la phase symboliste, tout le monde pense comme Pierre Jean Jouve que « la Poésie est l'expérience des hauteurs du langage »²⁰.

Claudiel offre alors l'exemple du poète au théâtre ; il est celui qui proclame : « Le moyen approprié du poète est le langage »²¹. C'est dans cette aire que Lugné-Poë, ancêtre de Vilar, révèle Strindberg et fait date en créant *L'Annonce faite à Marie* (1912) ; que Copeau travaille avec *La Nouvelle Revue Française* ; que Dullin, détestant l'idée de Réel au théâtre, applique à l'Atelier les leçons de Copeau : priorité au texte — ou que Roger Blin fait entendre *Une saison en enfer...*

La cible « poésie », d'abord limitée à un noyau central (la prosodie), accrue d'un cercle rhétorique, s'élargit d'un vaste troisième cercle concentrique qui l'étend à toute la langue.

L'abruption réelliste

L'abruption symboliste paraît bien timide devant celle que pratique Dada — pour donner raison à Valéry : « Ce qui étonne le plus dans les excès des novateurs de la veille, c'est toujours la timidité. » L'abruption dadaïste n'a pas été comprise par Sartre quand il prétend, dans *Qu'est-ce que la littérature*, que Dada rejette « tout signifié ». Dada rejette bien plus que le signifié : il rejette le Symbolique et tout système de signification (la langue, la peinture, toute *médiation*) au profit du « Réel ». Le « réalisme », terme critiqué par Jakobson pour son imprécision²², s'il est celui de Courbet ou de Flaubert, a recourt à une

²⁰ Pierre Jean Jouve, « De la poésie », *En miroir*, Mercure de France, 1954, p.28.

²¹ Paul Claudel, préface à l'*Anthologie de la poésie mexicaine*, Nagel – UNESCO, 1952, p.XII.

²² Roman Jakobson, « Du réalisme artistique », *Tel Quel*, n°37, repris dans *Théorie de la*

médiation, la peinture ou la langue ; le *réellisme* utilise immédiatement les objets réels. Il ne s'agit plus de représenter une femme nue, comme les Vénus de Giorgione allongées dans la nature, il s'agit de prendre une femme nue et de l'imprégner de peinture bleue, comme fit Yves Klein (et les mal-nommés *réalistes*), puis de l'appliquer *directement* (im-médiatement) contre la toile — *anthropométries*. Prenez deux poèmes dadaïstes très dissemblables, par exemple *Pour faire un poème dadaïste*²³ de Tzara et *Oiseantal* (1946-1947) de Raoul Hausmann —

« *Pitsu puit puittitutsu uttititi ittitaan
pièt pièt pieteit tenteit tuu nit... »*

Leur point commun dadaïste tient fondamentalement dans l'usage et le montage de matériaux « réels » (la matière sonore ou l'animalité, le papier journal ou l'aléatoire) à la place de la langue écrite (du système symbolique). Le « Réel » à la place de « la langue », tel est le seul point doctrinal qui caractérise Dada — et débarrasse de nombreuses œuvres soi-disant dadaïstes qui rechutent dans l'esthétique antérieure. Duchamp aura posé avec ses *ready-made* les plus purs exemples de cette abruption réelliste : *roue de bicyclette* en 1913, *Porte-bouteilles* acheté en 1914 au Bazar de l'Hôtel de Ville, et l'urinoir, *Fountain*, à New York en 1917.

Sur cet aire désormais étendue se développent le cut-up fold-in (que pratique au théâtre Olivier Py), le lettrisme, la poésie visuelle, etc. — La « poésie visuelle » ? N'est-ce pas littéralement l'antique nom de la peinture (« La

littérature, « Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov », Seuil, « Tel quel », 1965, pp. 98-107.

²³ Tristan Tzara, 1920 « Pour faire un poème dadaïste : *Prenez un journal / Prenez les ciseaux. / Choisissez dans le journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. Découpez l'article. [...] et mettez-les dans un sac. Agitez doucement.* » [Tristan Tzara, *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, VIII, dans *Œuvres complètes*, vol.1, Paris, 1975, p.382].

peinture comme la poésie », le fameux *Ut pictura poesis* d'Horace²⁴), par quoi une boucle est bouclée ? La notion de « poésie » fait sa jonction avec la notion d'art, qui s'étend aux happenings, aux actions, et plus encore à tous les arts visuels, photographie, cinéma, vidéo, et qui, pratiquant de même le réellisme, *ne s'en distingue plus*. La notion étendue au Réel permet aux Dadaïstes de voir « la poésie » dans le Harar de Rimbaud, à Edouard Glissant de saluer un acte poétique dans l'élection d'Obama²⁵, aux médias de présenter le pont de Millau comme un « poème ».

Artaud aura été d'emblée celui qui fait entrer le « théâtre » dans l'aire nouvelle du réellisme, dans cette matérialité commune à « l'art » et « la poésie » : au-delà des *Cenci* (1935) et du *Théâtre Alfred Jarry* qu'il fonde avec Vitrac, Artaud « met au rencart la conception même d'un art dramatique verbal en faveur d'un théâtre total faisant appel à la pantomime, à la musique, au chant et à la danse, et plaçant le *langage scénique* bien au-dessus du dialogue »²⁶ : où comprendre clairement que le réel-physique est le médium du théâtre, non plus la langue. C'est en ce sens que Roland Barthes parle d'une « théâtralité », qui est dans son esprit une soustraction : « le théâtre *moins* le texte »²⁷.

« *Toute l'écriture est de la cochonnerie* », place au corps physique réel ! Manifeste réelliste, *Le théâtre et son double* appelle une « poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et ce langage physique et concret n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé »²⁸. Ainsi, directement inspiré par *Le théâtre et son double*, Julian Beck et le *Living théâtre* travaillent *La peste* avec ces matériaux réels que sont les

²⁴ Horace, *Art poétique*, 361.

²⁵ Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau, *L'intraitable beauté du monde. Adresse à Barack Obama*, éditions Galaad, 2009.

²⁶ Emmanuel Jacquart, *le théâtre de dérision*, Gallimard, 1974, p.49.

²⁷ « Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte » : Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Points- Seuil, 1981 [1954], p. 41.

²⁸ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, pp.53-54.

spectateurs eux-mêmes à l'intérieur de l'œuvre²⁹. Dans la même conception réelliste, en art, Restany décrit les actions-spectacles des *Nouveaux réalistes* comme « des démonstrations dont le but est de provoquer la participation spontanée et directe du public »³⁰, et Beuys de son côté affirme que « tout le monde est un artiste »³¹, rejoignant apparemment l'injonction de Lautréamont, qui fut le premier réelliste : « La poésie doit être faite par tous »³² : où remarquer que *l'aire* de définition coïncide désormais avec le grand Réel où tout est plat, à l'échelle Un... C'est *en ce sens* d'une extension supplémentaire de la cible, d'un quatrième large cercle concentrique dans l'aire de la notion de poésie, élargie encore de la langue au « réel », que l'on peut considérer avec Jean-Louis Barrault la démarche d'Artaud comme « ce qui a été écrit de plus important sur le théâtre au XX^e siècle ».

L'abruption virtuelle

« *Quoi ! On a radiographié ma tête. J'ai vu, moi vivant, mon crâne,
et cela ne serait en rien de la nouveauté ?* »
Apollinaire³³

Le troisième millénaire a commencé en 1990, avec la Guerre du Golfe, date à laquelle la planète tout entière regarde la télévision. Il n'y avait rien à voir, assurément, qu'un écran verdâtre, mais ce fut la première manifestation — l'humanité simultanée devant ce même écran vert — d'un phénomène irréversible. Dans le même mouvement se produit une abruption, à nouveau médiologique, imprévisible et gigantesque : la planète s'équipe en ordinateurs et passe au numérique, abruption dont on ne peut aujourd'hui mesurer les

²⁹ Franck Jotterand, *Le nouveau théâtre américain*, Seuil, 1970, p.103.

³⁰ cité par Marc Dachy, « Nouveau réalisme », *Luma park* n°5 nouvelle série, été 2009, p.75.

³¹ pour préciser dans le cas de Beuys cette formule attrappe-tout, voir Alain Borer, *Déploration de Joseph Beuys*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2001.

³² Lautréamont, *Préface à un livre futur*, II.

³³ Apollinaire, « *L'esprit nouveau et les Poètes* », conférence donnée au Vieux Colombier, le 26 novembre 1917.

conséquences, tant se mettent en place de nouvelles opérations, comme la commutation, la réactivité, la simultanéité, sur le principe de *fragmentation* au nom de bombe redoutable qui atteint chaque sujet dans sa vie quotidienne.

Toutes les abruptions présentent un caractère dialectique, elles détruisent les repères de la phase précédentes et en relancent un autre aspect : ainsi, l'abruption virtuelle fait disparaître l'usage des objets réels, mais pas le *réellisme* ; en même temps qu'elle pulvérise et périmé toute la matérialité du réellisme, l'aire virtuelle généralise le coupé-collé, acquis de la période réelliste (le rapport ciseaux-journal du poème dada), c'est-à-dire l'information considérée non comme sens mais comme matière à disposition à grande échelle.

Avec les médias oraux et visuels de la vidéosphère, l'ère du livre Gutenberg s'achève (les « livres-objets » des années soixante-dix ne le pressentaient-ils pas ?), emportant non pas la langue mais la relation appropriée de la langue au livre, perturbant structurellement une langue comme la langue française dont *le projet* original était d'être une langue *à écrire*, c'est-à-dire une langue dont la vérification a lieu par écrit. C'est pourquoi le souffle de cette abruption va plus loin *en arrière* et anéantit également le critère du Symbolisme : la langue.

Le souffle de l'abruption s'étend plus loin, rétroactivement : télécharger infiniment toute la vidéosphère et la mixer sans cesse, c'est reconstituer une néo-ménéstrandie en courant principal, texte-spectacle son-et-image en *mainstream* définitif et triomphal, c'est-à-dire reproduire la séparation du Moyen Age, cette fois au détriment de la rhétorique, désormais confidentielle et résiduelle (réservée aux moines enfermés dans les abbayes, ou aux chercheurs sur leurs campus).

L'Antiquité nouvelle

Plus loin encore en arrière, le souffle de l'abruption atteint enfin les fondements : si tout le monde « écrit » ou *parlécrit* et peut transformer-commuter des messages à l'infini, les mutations qui se produisent : la notion d'*auteur*, la notion d'*œuvre* (explosée en formes et tailles, vitesses et durées, multimédias, caractère non-définitif et pluriel d'un objet), les notions d'*édition* et de *diffusion* (où l'imprimé devient accessoire), retrouvent certaines conditions de l'Antiquité, où les copistes pouvaient transformer les livres qu'ils copiaient, et où la propriété littéraire n'existait pas, époque d'un certain anonymat, pendant laquelle s'impose la langue d'un maître, logiquement *désirée* par tous les vassaux, vastes zones de non-droit, euphories diverses, longue passe chaotique...

L'aire virtuelle au début du troisième millénaire, en son berceau et loin de ses développements ultérieurs vertigineux, s'érige ainsi en une *Antiquité nouvelle*, « sans foi ni loi ». Sans « foi » ? mais non sans dieux multiples, auxquels l'informatique, de nature paganiste, offre le support idéal. Sans loi ? mais non sans juridisme, quand une *totale* impossibilité autocritique garantit une durable *disparition critique* : aussi longue que l'ère de l'état stable, l'Antiquité nouvelle s'annonce comme un état *instable définitif*, un immense progrès et une égale régression, sinon quelque grande boucle.

La néo-ménéstrandie

Dorénavant l'art et « la poésie » s'étendent à l'infiniment virtuel, en une nouvelle aire qui est aussi une ère nouvelle. L'exemple de l'art virtuel, ou plus exactement de l'*aire virtuelle*, comme actuelle *pratique* de l'art dans son extension la plus avancée (intégrant « la poésie » à *la rigueur* ou en tant que « cela » s'est volatilisé), l'exemple de cette néo-ménéstrandie fut donné à Paris, non sans le dogmatisme habituel à chaque étape, et sans que ne lui manque le soutien avisé

des tutelles, par l'exposition « *Dans la nuit, des images* »³⁴ au Grand Palais, en décembre 2008, « un panorama de dix années de création visuelle et numérique en Europe. »

La Supernova

Ainsi s'est développée *l'aire* du concept de « poésie-et-d'art » : après le noyau solide et durable des règles prosodiques, son extension à la diction et à l'intériorité par la lecture (1522), puis au cercle du langage tout entier (1857), à celui plus vaste encore du « Réel » (1922), à celui plus vaste encore du virtuel (1990) : voilà la Supernova. Elle ressemble à la supergéante la plus vaste jamais observée, en 2010, dans la nébuleuse de la Tarentule, elle-même située dans le Grand nuage de Magellan...

L'épanachronie

L'épanachronie

Ce qui est frappant dans la perpétuelle Querelle des Anciens et des Modernes, c'est que ce sont toujours les modernes qui gagnent. Par une loi anthropologique qui reste à formuler, la surenchère devenue moderne garantit la victoire totale : les dates de péremption qu'elles prescrivent s'imposent à tous, que cela plaise et convienne ou non. Les différentes phases périmées persistent désespérément puis déclinent, puis se stabilisent en forme de naines blanches. Il en va ainsi, pour préférées ou préférables qu'elles puissent encore paraître, de la conception symboliste de la langue (avec l'implication humaniste que Walter Benjamin tient pour son corollaire), comme de la peinture à laquelle le ready made a porté — malgré tout — un coup fatal : chaque abruption

³⁴ Exposition conçue par Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains, dirigé par Alain Fleischer.

transforme les phases précédentes en cimetières de vieilles carrosseries...

Ainsi du *slam*, présenté comme la dernière pointe de l'avant-garde et qui, relevant de l'aire de l'état stable (codifié par le rythme et la rime ou l'homéotéleute), se décrit comme une forme littéralement réactionnaire (l'aire d'avant 1857), d'ailleurs régressive par déculturation. Toutefois les phases persistantes, tôt ou tard *ringardisées* par l'extension de l'aire de définition, constituent ce que l'on pourrait appeler plutôt qu'une anachronie une *épanachronie*, une forme de simultanéité décalée qui, par récapitulation ou ontogénèse, peuvent aussi, plus librement, au théâtre à travers Roussel, Audiberti³⁵ ou le *Galilée* de Brecht (*Leben des Galilei*, 1938)³⁶, reprendre les anciennes poétiques au deuxième degré.

L'état gazeux

Le concept de « poésie » s'est vaporisé. Ce paléonyme, « poésie », ne veut (ou ne *peut*) strictement plus rien dire, c'est-à-dire *qu'il n'est plus possible, en aucune manière, d'unifier* dans la même extension tout les objets qui s'en réclament — la seule condition intellectuelle élémentaire, nécessaire et suffisante, étant d'en trouver un *plus petit commun multiple (ppcm)*. Le concept de « poésie » répond désormais aux conditions de l'infini selon Bergson : « Ce qui se prête en même temps à une appréhension indivisible et à une énumération inépuisable est, par définition même, un infini. »

C'est pourquoi, tandis que règne le nominalisme, les définitions de « la poésie » qui prolifèrent désormais, à l'esthétique séduisante et à la rhétorique intimidante, sont à peu près dépourvues de signification et ne délimitent rien : «

³⁵ Comme un fait, dont sourire, préciser : jusqu'à *Icare & I don't*, ultime livre de théâtre *en vers* qu'un « grand éditeur » parisien aura publié (Seuil, 2007), sans doute par erreur.

³⁶ En quoi le *Galilée* de Brecht (*Leben des Galilei*, 1938) ne serait-il pas un *poème* au sens français du XVII^e ?

Le poème est un serrement de main » (Celan)³⁷, « *Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir* » (Char)³⁸, « *Le poète est celui qui va toujours au-delà de ce qu'il peut faire* » (Pessoa)³⁹, etc. Elles peuvent dire aussi *tout*, comme l'anthologie des définitions dont Laurence Ferlinghetti fait un « poème »⁴⁰, et n'importe quoi, au sens littéral où il n'importe plus de caractériser quoi que ce soit : « La poésie, lance Carl Sandburg, est l'imitation du cri qu'on profère en trouvant un million de dollars, et l'imitation du cri qu'on profère en le perdant. »⁴¹ Elles disent non seulement le *vague* du concept en phase terminale, mais *attestent* l'état gazeux, l'illustrent par des déclarations sibyllines, y prennent part et l'augmentent. Aujourd'hui, posant au Grand Poète sur fond de nébuleuse, quiconque déclare : « *Pour moi, la Poésie, c'est...* », rajoute un coup de vaporisateur.

Reconceptions

« *Qu'est-ce que la poésie ? Si nous voulons définir cette notion, nous devons lui opposer ce qui n'est pas la poésie* »
Roman Jakobson⁴²

« La poésie » n'est-elle plus qu'une opinion ? Il importe de ré-interroger non seulement la langue mais le Symbolique (tout système de signification), pour distinguer non plus des figures de style mais des figures sémantiques, des tropes *de pensée*. On peut en décrire cinq, qu'un bon lecteur, c'est-à-dire un analyste (un écouteur) saura toujours discerner clairement : *l'hypotypose, le symptôme, le transport, la diatypose...* Sans établir aucune hiérarchie entre eux, car ils ouvrent des champs spécifiques d'égale profondeur et vastitude, il importe

³⁷ Paul Celan, lettre à l'éditeur Hans Bender, *Gesammelte Werke*, III, p.177-8.

³⁸ René Char, *Fureur et mystère, Partage formel*, V - 1948.

³⁹ Fernando Pessoa, *Fragments d'un voyage immobile*, Rivages poche, 2007, n°8, p.55.

⁴⁰ Lawrence Ferlinghetti, *Poetry as insurgent art*, A new direction book, New York, 2007

⁴¹ *The Complete Poems of Carl Sandburg*, Chicago, 1950.

⁴² Roman Jakobson, « Qu'est-ce que la poésie ? », *Volné sméry*, 30, Prague, 1933-1934 ; *Poétique*, n°7, 1971, Seuil, p.298.

de les détacher de « la poésie » à laquelle ils ont été sempiternellement confondus (alors qu'ils peuvent se retrouver dans tous les autres « genres » littéraires et toutes les autres formes d'art) afin d'isoler un quatrième trope de pensée, le *noème*, celui que le *pharmakon* appellerait *générique* de « la poésie ».

L'hypotypose

Jacques Pelletier, en 1555, se glorifiait d'avoir rendu dans ses vers le chant du rossignol et imité l'éclat du tonnerre : « c'est, précisait-il, ce que les Grecs nomment hypotypose. »⁴³ Cette description « réaliste, animée et frappante d'une scène », Dumarsais l'appelle « un tableau », au sens de *l'ut pictura poesis*, la langue comme capacité de *faire voir*. Nous proposons d'entendre l'hypotypose en ce sens comme le trope générique qui déclare, affirme ou décrit *en ne disant rien d'autre que ce qu'il énonce*. C'est le plan de signification nécessaire et suffisant à la prose juridique, comme à la rédaction d'une adresse postale, même tournée en vers par Mallarmé. « Une rivière passait sous un pont. » Toute phrase « gueulée » par Flaubert fascine parce qu'il semble impossible de lui faire jamais signifier rien d'autre que ce qu'elle dit ou *assène*, sans un mot de trop, redoublant le Réel jusqu'à l'hébétude.

Trope du genre narratif, de l'image nette, performative et constative⁴⁴, l'hypotypose caractérise en peinture ou en photographie un portrait, par exemple, qui ne dirait rien d'autre, mais fortement, que le *c'est tel* décrit par Barthes, jusqu'au portrait de Léon-Paul Fargue par Marie Laurencin (1942).

Il y a hypotypose quand il y a *mise au point*, et rien à changer : l'hypotypose met en mouvement, image-et-son (pleinement et rien d'autre que)

⁴³ *Recherches de la France*, chapitre X, livre VII, *Que notre langue française n'est moins capable que la Latine de beaux traits Poétiques*.

⁴⁴ On dit « et », non pas « ou », en renvoyant à Micckel Boch-Jacobsen, *Lacan, Le maître absolu*, Flammarion, 1990, p.177.

l'irruption de l'aumônier dans la chapelle : « *À peine l'orage l'eut-il projeté parmi nous par la porte battante...* »⁴⁵, ou l'arrivée du commissaire au début du polard : « *La Mercedes du commissaire Demange tourna dans l'allée de jonquilles récemment gravillonnée.* »⁴⁶.

Très constamment l'hypotypose claire se trouve en vers, Heredia, Coppée ou Beck, de même qu'en froide prose juridique, ainsi en tout testament où il s'agit de ne pas dire autre chose que *ce que l'on veut dire*, même dans ce passage du *Testament* de Villon, XXII :

*Hé ! Dieu, si j'eusse étudié
Au temps de ma jeunesse folle,
Et à bonnes mœurs dédié,
J'eusse maison et couche molle*

« La poésie, assurait Goethe, est un *vif sentiment des situations* et la faculté d'exprimer ce sentiment ». Si c'est cela, « la poésie », alors il s'agit clairement d'une hypotypose, comme dans *le roi des Aulnes* :

*Quel est ce cavalier qui file si tard dans la nuit et le vent ?
C'est le père avec son enfant ;
Il serre le jeune garçon dans son bras,
Il le serre bien, il lui tient chaud.*

« La poésie, opinait Théodore de Banville, a pour but de faire passer des impressions dans l'âme du lecteur et de *susciter des images* dans son esprit. » Si c'est cela, « la poésie », alors il s'agit tout aussi clairement d'une hypotypose, du même projet non pas littéraire mais sémantique, comme dans *L'Hiver*, de Théodore de Banville :

*Au bois de Boulogne, l'hiver,
La terre a son manteau de neige.
Mille iris, qui tendent leur piège,
Y passent comme un vif éclair.*

⁴⁵ Melville, *Moby Dick*, p.69.

⁴⁶ Jacques-Pierre Amette, incipit d'*Enquête d'hiver*, Seuil, 1985.

Si l'argument du *Wurtemberg* de Hölderlin peut se saisir de cette manière que propose Brecht : « *Le sens du poème, résume-t-il, c'est : il faudrait conquérir ce pays, ça en vaudrait la peine* », ce « poème » est une hypotypose. Comme presque tout le théâtre de Brecht lui-même. Et tout autant *Hamlet* relève de cet ordre quand le plan de signification tient dans ce projet qu'énonce Shakespeare de mettre en scène « *le fouet et les dédains de la fortune, les torts de l'oppresseur, les injures de l'orgueilleux, les tourments de l'amour méprisé, les délais de la justice, l'insolence des gens en place et les outrages que le patient mérite endure des plus indignes...* »⁴⁷.

Le théâtre relève principalement de ce mode explicite, et même il s'en empare sur toute la ligne jusqu'à en chercher les limites, avec ces « paroles d'un pied et demi » moquées depuis longtemps par Horace et son fameux « *sesquipedalia verba* »⁴⁸. Il n'y a pas de mystère, au fond, dans l'énoncé de l'hypotypose, pas d'allusion, elle est la figure inverse de la métalepse : tout est dit, mais encore *les signifiés qui s'en déduisent logiquement se formulent sur le même plan*. Il y a hypotypose (en vers, en roman, en théâtre, en photo, au cinéma...) quand le signifié n'est pas le signifiant d'un autre.

Le symptôme

À travers son apparence littérale, le symptôme voile une autre signification, qui ne concerne que lui et qu'il ne parvient pas à dire : l'idée induite n'est pas immédiatement formulable. Le symptôme est une hypotypose à double fond. Il ne peut dire la parole qu'il dissimule puisqu'il en est constitué, « et qu'il faudrait en quelque sorte dire la parole elle-même »⁴⁹. C'est ce que Sophie Calle expose avec la lettre de rupture de son amant, *Prenez soin de vous*⁵⁰,

⁴⁷ Shakespeare, *Hamlet*, III, 1, 70-74.

⁴⁸ Horace, *Art poétique*, 97.

⁴⁹ Jacques Lacan, *Le mythe individuel du névrosé*, Seuil, 2007, p.13.

⁵⁰ Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, Bibliothèque nationale, Paris, avril 2008.

dont tous les traitements possibles renvoient infiniment à l'incompréhension dont elle souffre. La représentation du symptôme est déjà théâtre : il se définit comme une mise en scène. Combien de pièces de théâtre de Tennessee Williams, Koltès, Lagarce, participent au fond de ce plan de signification ?!

Il n'est pas douteux que « l'art puisse atteindre le symptôme », et Freud jadis avait jeté un pont quand il précise, dans un texte sur l'hystérie, qu'« une discussion approfondie des processus psychologiques, tels qu'on les trouve chez les poètes, permet d'y voir clair. » Il ne serait pas difficile de faire apparaître dans telle fable de La Fontaine, *L'amour mouillé*⁵¹, le récit d'une prédation pédophile. Ce qui laisse un doute rétroactif sur *Le loup et l'agneau*. De même Louise Bourgeois, avec ses « Femme-maison », dit l'enfermement domestique d'une enfant violée par son père ; dans *Red room (child)* et *Red room (parents)*, la chambre des parents contigüe à celle des enfants et le rouge sang qui inonde les deux pièces, elle énonce sans dénoncer ces tanières pathologiques.

Le symptôme revient à ce signifiant que Lacan distingue du signe : « le signifiant est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant, pas pour un autre sujet »⁵². En clair le signifiant vaut-pour Louise Bourgeois, pas pour moi. Non que je n'y trouve mon bien, miel ou fiel ; mais il signale à Louise Bourgeois en personne quelque chose qu'elle se répète et dont elle a à connaître le sens pour le surmonter. Ce qui importe et signale le symptôme est que le sens en question, quel qu'il soit, ce sens délogé, offert par l'analyse, s'entendra finalement sur le plan de la raison logique.

Le transport

Mais que nous veut le rythme ?
Guez Ricord⁵³.

⁵¹ La Fontaine : *L'amour mouillé*, dans Maurice Allem, Anthologie de la poésie française, XVII^e, II, Garnier-Flammarion, 1966, p.207.

⁵² Lacan, *Mon enseignement*, Seuil, 2005, p.50.

⁵³ Christian Guez Ricord, *le Nouveau Commerce*, printemps 1972, cité par Pierre Oster dans

Le transport, c'est Glenn Miller. Le transport *m'emmène* et ne signifie pas.

Aussi nécessairement que les sons s'inscrivent dans le temps et les signes dans l'espace, toujours plus ou moins ils *transportent* (et parfois immensément), au sens du « rapt » que figure la lecture ou que dit la locution courante : « *ça m'emmène* ».

Mais il faut à nouveau revenir à la question du Sens. Le « sens » est le mot de la langue qui se définit par lui-même et qui est de surcroît polysémique et homonyme (avec les cinq *sens*) ; distinguons le sens–direction, comme dans « sens giratoire », et le sens–signification, l'information précise et la valeur partagées de façon analogue par des sujets différents.

Or le transport (qui inclut la notion de rythme et de ton, donc intégralement la musique), quand même il serait non pas une forme mais, affirme Benvéniste, « l'organisation d'un discours », le transport règne sur mes sens mais n'a pas de sens. La musique m'emporte mais ne peut pas me conduire à Sens. Avec la musique, on a le transport mais pas la direction ; ça m'emmène mais je ne sais pas où. À peine si l'on *penche vers* une direction générale, mais sans savoir si l'on prend à droite ou à gauche, ni si tout le monde comprend la même indication ; « l'orientation n'est pas un sens »⁵⁴. Le sens est ce qui permet de se rendre à la ville de Sens.

Il n'est pas difficile, et il est hautement nécessaire (en dépit de Meschonnic dans sa *Critique du rythme*), de distinguer scrupuleusement le Transport et le Sens, le signifié et *non pas le signifiant* mais ce que l'on pourrait appeler la *signifiance*. On entend ici la signifiance comme le caractère wagnérien

Pratique de l'éloge, Gallimard, 2010, p.116.

⁵⁴ Lacan, *Le Séminaire*, Livre XXIII, « Le synthome », Seuil, 2005, p.121. L'orientation n'est pas un sens parce que le sens implique, pour Lacan, « la copulation du symbolique et de l'imaginaire » (*ibid*). On ne discute pas ici de la définition de Lacan, mais de la question du *sens* du transport.

du signifiant, laalebasse frappée, son retentissement, les effets matériels induits, ce pouvoir d'entraînement, d'emportement que développent l'arsenal et l'artisanat des rimes et des rythmes (syncope, apocope), le fameux travail sur la phonation des Symbolistes (et sur les accents), mais aussi les énumérations, les acrostiches, toutes les formes de répétition, la symploque, la parastase et la plupart des *phores* (anaphore et épanaphore, épiphore, antépiphore, épistrophe...), qui sont le *transport même ou métaphore* : frappée ou développée, leur *signifiante* ne produit pas du Sens mais des émotions, mot dans lequel entre *motion*, mouvement, qui sont d'autres mots pour dire la même chose : le transport.

L'émotion-transport est l'expérience commune, ainsi Elsa Triolet se rappelle-t-elle la première lecture de Maïakowski dans l'appartement de Lili Brik, à Petrograd, en 1916, avec « Victor Chlovski, sanglotant, la tête posée sur le piano, l'espèce de frisson collectif, celui que provoque le tambour devant une troupe en marche vers le front, ce silence martelé par le pas rythmé, le désespoir, le cœur qui n'est plus qu'une loque... »⁵⁵ Le transport et ses effets — *sanglots, frisson, pas rythmé, cœur en loque...* — ne produit pas une signification particulière. La signifiante n'est pas un Signe, mais elle n'a pas pour autant « le pouvoir de signifier sans signe ». Hölderlin : « En fait, le transport tragique est vide et vraiment libre. » Agamben ajoute : « Le transport rythmique, qui donne au vers son élan, est vide, il n'est que le transport de lui-même. »⁵⁶

Il y a une histoire du vers le mieux frappé, le plus frappant, et la palme en revient à Virgile — *Infandum, regina, iubes renovare dolorem...* que chacun sait prolonger en une anthologie des plus beaux vers ; et assurément le transport a été confondu à « la poésie » au long des deux premiers cercles de l'aire

⁵⁵ Elsa Triolet, *Maïakowski*, Poètes étrangers, Seghers, 1945, p.65.

⁵⁶ Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, traduction de l'italien par Gérard Macé, Christian Bourgois éditeur, 1988, p.26.

d'extension de ses définitions, pendant l'état stable, par la musique et la chanson, pendant l'aire classique puis rhétorique, par la prosodie, ensuite il s'en est détaché et n'en est plus un critère. Ce qui a été appelé « la poésie » de l'état stable à l'aire symboliste, ce fut le plus souvent une figure hypotypose + transport [ou « *hypotypose transportée* »].

Le transport n'est pas nécessaire à « la poésie » (épigrammes, haïkus, lettrisme, textualité, etc.), et s'il fut confondu pendant deux aires de définition, il ne la caractérise pas *spécifiquement*. Il est commun à toutes les formes de *durées* dans toutes les autres formes symboliques : il y a une signifiante de la calligraphie, un transport des mouvements de caméra (le plan de Losey qui démarre sur l'*Adam et Eve* Masaccio, le grand travelling de *Shining*), il est commun encore à la chorégraphie, à l'opéra (théâtre + transport), à toute la peinture abstraite, et le transport n'appartient en propre qu'à la musique, ne caractérise pleinement que la musique, au point que l'on peut dire que la musique n'est même que cela en propre, un transport.

La diatypose

La musique n'est que transport (y compris *oiseauthal* et le lettrisme d'Isidore Isou). Mais les mots, s'ils gardent leur apparente signification, peuvent être considérés en eux-mêmes comme un mode de transport, tous les enfants le savent, comme Aragon dans *Persiennes persiennes persiennes*, quand le mot répété comme un jouet secoué se vide de son sens. Il est des mots utilisés uniquement pour leur signifiante et, s'il n'y a pas de degré zéro de l'écriture, c'est-à-dire, telle est la thèse de Barthes, si l'on ne peut pas empêcher la langue de faire sens, on peut décrire cependant un *degré de moindre signification* : il n'y a pas de « degré zéro de l'écriture » mais il y a *un moindre degré*, une *hyposémie* comme on parle d'hypoglycémie.

Au fond, le sens exact de la fameuse quatrième églogue de Virgile, si elle en a un, dit très peu de chose, *tangente* le degré zéro. Henri Brémond⁵⁷, vicaire de « la poésie pure », assurait avec raison qu'« un homme de goût ne cherche même pas à savoir ce que signifie telle chanson de Shakespeare, exquise pourtant ; [...] il semble qu'il n'y ait rien, ajoutait cet apôtre de l'ineffable, dans certains poèmes de Burns ; les pièces sont dépouillées du moindre contenu intellectuel. » Cette absence de sens est d'ailleurs affichée comme un objectif explicite par l'Oulipo, *l'Ouvroir de Littérature Potentielle* qui, non sans succès, s'attache à ne pas apporter dans ses travaux l'once ni l'ombre de la moindre signification.

La plupart des hymnes et des comptines, souvent recrutées dans le corpus de « la poésie », ne signifient *à peu près* rien, à moins d'une signification souterraine qui en ferait un symptôme ; ces formes tiennent leur force éventuelle du transport, ou d'un bord de signifiante pure, ou de ce peu de signifié dont elles jouent : ainsi « les célébrités de la poésie moderne » dérisoirement magnifiées dans *Une saison en enfer* — « littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs... » : Rimbaud, qui avait signé une *hypotypose saturnienne*, énumère dans *l'Alchimie du verbe* ce que l'on pourrait appeler une *diatypose*.

La diatypose est une évaporation sémantique, une hypotypose en creux. On pourrait dire qu'il y a une « *poétique* » de la diatypose, puisque ce mot n'a presque aucune signification non plus... La différence de fond entre l'hypotypose et la diatypose tient dans le substitué, toujours présent dans la communication, en partie ou totalement ; dans l'hypotypose, le substitué

⁵⁷ cf Clément Moisan, *Henri Brémond et la poésie pure*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, et Paris, Minard, « Lettres modernes », 1967.

conforte l'information : il la déstabilise dans la diatypose.

Pour être du côté de l'enfance, du jeu, du fou, du rire, du délire, de l'extase ou du *non-sense*, et généralement non-critique, la diatypose est souvent confondue avec « la poésie »⁵⁸, notamment à travers un des chef-d'œuvres de ce trope, le *quoi qu'a dit* de Tardieu ; et quand on considère toute l'œuvre de Raymond Queneau,

On est très étonné de voir ce que ce type ose

— comme il n'aurait pas manqué de le dire.

Or le cas général de la diatypose est la chanson (Queneau fut d'ailleurs un parolier fécond avec cent trente poèmes mis en musique) : la diatypose est le *générique* de la chanson. Il n'est pas une chanson qui n'en fournisse un exemple, et remarquablement tout Béranger, y compris dans la strophe cristalline : « *Orléans, Beaugency... Vendôme, Vendôme...* » !

La diatypose permet d'ailleurs de distinguer la chanson du poème chanté. Il n'y a, dirait-on, aucun moyen sérieux de distinguer un poème chanté d'une chanson, parce que la qualité n'est pas un critère objectif ; parce que chanson et poésie appartiennent rigoureusement à la même poétique ; parce que le vers avec ses effets de signifiante n'est pas moins « musical » que ce que l'on appelait le « *carme* » ; et parce que la diction ne s'oppose pas au chant ni à la musique qui sont des modalités réciproques ...

Mais considérez deux textes mis en musique :

*Le temps d'apprendre à vivre il est déjà trop tard [...]
Ce qu'il faut de sanglots pour un air de guitare
Il n'y a pas d'amour heureux*

puis

*Et aux heures de vérité
Puisse-tu mettre ton âme à nu
Aux lumières de nos clartés*

⁵⁸ *En rires, poèmes d'humour...* anthologie établie par Christian Poslaniec, Seghers 2009.

Un « poème chanté » est une hypotypose transportée (texte d'Aragon chanté par Jean Ferrat) ; une « chanson » est une diatypose transportée (Hugues Aufray en duo avec Johnny Hallyday)⁵⁹, quand le signifié affaibli (« *lumières de nos clartés* ») disparaît sous les fonctions de la signifiante ou du transport, y compris l'interprétation.

Les deux formes caractérisent les deux courants immémoriaux dans la ménestrandie, le *mainstream*. Ils sont sans hiérarchie objective entre eux, pas davantage avec le courant rhétorique non chanté, à l'image de Victor Hugo et Béranger se rencontrant par hasard, le 6 novembre 1855, en haut du boulevard Saint-Michel et cheminant l'un et l'autre, bras dessus, bras dessous, jusqu'à l'Institut (où ils se séparèrent).

Un Mondrian de la grande période abstraite est pur transport, *ceci est une pipe* de Magritte une diatypose : cette figure sémantique caractérise la chanson intégralement, mais la dépasse encore. Elle règle tout entier le théâtre de Ionesco. Elle s'étend à certaines obscurités de Góngora, à certains passages « *obombrés* » par Mallarmé et pas seulement ses *œufs de Pâques*, comme à la polysémie paradoxale de *Finnegan's Wake* dont elle est un trait dominant. Il y a diatypose quand la signifiante, avec ou sans transport, l'emporte sur le signifié.

Le noème

Il y a la parole pleine (l'hypotypose), la parole creuse (la diatypose), la langue *chargée* du symptôme, chacune étant plus ou moins, ou pas du tout, transportées. Or il est un trope encore qui diffère de tous par *les significations induites*, et se caractérise par une *structure oxymorique éclairante* : le noème. Exemple dans ce « poème » d'Anise Koltz⁶⁰ :

⁵⁹ Hugues Aufray, *New Yorker*, prix Charles-Cros 2010.

⁶⁰ Anise Koltz, *Le mur du son*, Graphiti, édition Phi, coédition avec l'Orange bleue, 1997, p.67.

au jardin
le vent continue d'agiter
le pantalon lavé
de mon père défunt

On propose d'appeler *noème* ce plan de signification particulier, à partir du *noemai* qui désignait à l'origine, rappelle Hannah Arendt, « *la forme de pensée la plus élevée* »⁶¹ où entendre, plus encore que la « *pensée poétique* », *la poésie même* comme trope de *pensée*. Avec le *noème* nous touchons au cœur du problème, ce que Benjamin nomme *das Gedichtete* : le *poématique*. Le *poématique* se trouve alors dégagé et distingué radicalement de la musique et autres tropes précédents. D'accord sur ce point avec Pierre Jean Jouve, par-delà l'aire symboliste : « Il est juste, affirmait-il, de voir la Musique comme une équation de sentiments. Il faut alors considérer la Poésie comme un corps organique de sens. »⁶² On pointe ici quatre propriétés du *noème*.

Le *noème* est d'abord *de l'ordre du Sens*, non de l'absurde (qui est une diatypose), et ne relève nullement des conventions formelles (qui produisent du transport), ni des conventions de genre *ni même de langues*. Le *Corbeau* n'est pas écrit en une langue ou une autre, mais par « *l'étrange poète Baudelaire-Poe* », que dit Octavio Paz⁶³ : Poedelaire ? Il suffit du reste de traduire en une autre langue un « poème » versifié pour que disparaissent les conventions formelles, rimes et rythmes : le « poème » devient aussitôt un texte à l'état pur devant la question du sens. Quel grand poète a dit : « La poésie n'est pas dans la forme des idées mais dans les idées elles-mêmes » ? Victor Hugo, forcément. Dans la préface des *Odes*.

Le *noème* se compose d'une *part d'obscurité*, mais qui ne distribue pas

⁶¹ Hannah Arendt, *La viède l'esprit, la pensée*, Presses universitaires de France, 1983, p.123.

⁶² Pierre Jean Jouve, *op. citation.*, p.26.

⁶³ Octavio Paz, *L'Arc et la lyre*, Gallimard, 1965, p.104.

l'ombre et la lumière comme Velazquez dans son portrait oxymorique de Gongora⁶⁴, en partageant le visage en double face. Dans l'exemple cité, le texte n'affirme pas que les vêtements animés du père défunt le disent vivant, mais non-mort, ou comme-encore-vivant : le noème n'affirme pas une aberration mais achemine une pensée, figure l'infiguré, et *c'est l'obscurité qui est éclairante*. « L'obscur, note Hölderlin, possède sa propre limpidité »⁶⁵ ; il s'agit bien de ce que Celan, en 1952, appelle *de l'obscur à dire (Dunkles zu sagen)* pour autant que — nuance décisive — l'obscur contribue à *l'intelligible*. Le noème présuppose la nuit fondamentale et concerne le plan général (en quoi il n'est pas un symptôme), cette nuit qu'est l'homme pour Hegel, « *ce néant vide qui contient tout dans la simplicité de cette nuit, une richesse de représentations, d'images infiniment multiples* »⁶⁶ et qu'illumine soudain, dirait Baudelaire, une *fusée*. Le noème est une sorte de fêlure du Symbolique qui *implique* (d'où ses ennemis) une ontologie. On comprend ce que disait Hegel quand il affirmait que la poésie « a pour objet des intérêts spirituels ». Le noème est *nécessairement* ontologique. Et non « poète » par essence mais « *poète* » est *celui qui*, à travers ce qu'il nomme, désigne ce qui ne se laisse pas nommer.

On peut appeler *senefiance*⁶⁷ ce type de signification, pour actualiser un trope en usage parmi les troubadours : la senefiance dit le sens caché à dire. Marie de France, lorsqu'elle parle de « *gloser la lettre* » et d'ajouter son « sen » à la matière, énonce le texte en « senefiance ». La senefiance serait au signifié ce que la signification est au signifiant ; elle offre un supplément de sens, une *obscure*

⁶⁴ Madrid, 1622, Museum of fine Arts, Boston.

⁶⁵ Hölderlin, troisième strophe de *Mémoire*.

⁶⁶ Hegel, 1805, *La Philosophie de l'esprit* : « L'homme est cette nuit, ce néant vide qui contient tout dans la simplicité de cette nuit, une richesse de représentations, d'images infiniment multiples [...]. C'est cette nuit qu'on découvre lorsque l'on regarde un homme dans les yeux — on plonge son regard dans une nuit effroyable, c'est la nuit du monde qui s'avance ici à la rencontre de chacun »

⁶⁷ Moshé Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII^e siècle*, Klincksieck, 1964, p.16.

clarté de la signification. L'aire rhétorique (dont la théorie culmine avec les poéticiens du XX^es, Cohen ou Meschonnic) a toujours confondu la signifiante et la signifié, qui sont deux opposés, le jour et la nuit, l'orage et l'éclair.

Le noème est traduisible, ne procédant pas nécessairement d'une question de forme ou de phonation : le noème peut être considéré comme « l'élément non-technique des arts »⁶⁸. Le noème ne dépend même pas du *bien écrit* et l'on trouve des noèmes d'enfants ou de « fous » et, se situant *hors de la « culture »*, il n'est pas « *la poésie comprise des doctes* » comme dit, dans une traduction de Michel Deguy, Gongora, qui tenait à honneur de se faire « *obscur aux ignorants* »⁶⁹ : le noème est certainement compréhensible (avec sa part obscure, sinon grâce à elle) par des Aborigènes et autres cultures éloignées — en ce sens où Leopardi avance que l'étoile du berger donne au berger, à quiconque n'a pas accès au savoir, l'idée de l'infini. La culture ne *traverse* pas mais le noème *traverse*.

Le noème ne *peut pas s'intentionnaliser*. À la différence de l'hypotypose, qui est le travail de mise-au-point des intentions, une certaine irresponsabilité s'attache au noème. Le noème est une potentialité du symbolique (la signifié), dont nul n'a jamais su comment s'y prendre pour la saisir : c'est en ceci précisément que le noème fut appelé « *poïen* ». Pour atteindre au noème, qui est exactement cet *objet inédit* dont parle André Frénaud, « tous les moyens sont bons. Et d'autant plus qu'aucun n'est bon, jamais, en réalité. »⁷⁰ « Il *ne faut pas faire exprès* »⁷¹, ajoute Claudel. La signifié, n'est pas de l'ordre de la visée, mais de la visite. « *Ein Poem / besucht den Dichter* » (« *Un poème rend visite au poète* »), atteste Rose Ausländer⁷². Le poète atteint avec le noème au but qu'il ne connaît pas. On n'obtient la signifié qu'en ne la cherchant pas. « La poésie, martela

⁶⁸ Jules Monnerot, *La poésie moderne et le sacré*, Gallimard, 1945, p.14.

⁶⁹ Michel Deguy, *Revue de poésie*, n°60, septembre 1966, p. 4-13.

⁷⁰ André Frénaud, texte de 1955-55, dans *Art poétique*, p.653.

⁷¹ Paul Claudel, préface à *l'anthologie de la poésie mexicaine*, op. cit., p. V.

⁷² Rose Ausländer, *Nachtzauber, Poesie*, 1997, n°82, p.17.

Baudelaire, est essentiellement philosophique, mais elle doit être *involontairement* philosophique. »⁷³ Les « poètes » ignorent même qu'ils l'ont dite !

On peut dire : « je vais écrire un poème », on ne peut pas dire : « je vais écrire un noème ». D'où l'utilité et la modestie de l'artisanat, qui considère le métier d'abord : le troubadour ou *tropator*, fabricant de tropes, pratiquait la poésie (exportée en *poetry* dans le voisinage), qui ressemble à la poterie : en mettant la main à la pâte, ou dans l'argile, on se préoccupe d'abord de *tourner* son pot (comme on *tourne* un *lai* ou un rondeau), non pas de ce qui viendra le remplir, sachant que le *tour* vise à recevoir au mieux « la poésie ». On connaît les lois de la poterie. Celles de « la poésie » nous échappent absolument. C'est même pour cela que la prosodie a été inventée, parce que les détours qu'impose le mètre régulier forment piège à noème ; mais comme toutes les conventions, la prosodie s'est académisée et a tourné en crème. Depuis le Symbolisme, « la poésie » manque de pot. Elle s'expose à inventer ses lois pour accéder au noème : ça ne réussit pas mieux, pas pire, puisque la question concerne l'*hyle*, non pas l'artisanat. Ce caractère essentiel ou définitoire du noème constitue l'expérience commune des poètes comme des artistes, et Michaux a parlé de « cette sorcellerie grâce à laquelle des idées nous sont nécessairement communiquées, d'une manière certaine, par des mots qui cependant ne les expriment pas. » La signifiante vient par l'artisanat, la signifié par détachement. Le noème vient quand ça lui chante.

le noématique

On ne saurait faire admettre à un Polonais que *Beniowski* (1841), le chef-d'œuvre national de Juliusz Slowacki [1809-1849], n'est pas un « poème ». Telle n'est pas l'ambition de ce modeste traité. Mais, dût-on faire pleurer à nouveau

⁷³ Charles Baudelaire, *À propos du Prométhée délivré de Louis de Senneville*, février 1846.

la Pologne, il faut conclure que *Beniowski* (1841) est plutôt une hypotypose avec transport qu'un « poème », — c'est-à-dire pour autant une grande page de *littérature*, avec des effets prosodiques — et, plus généralement, qu'un texte qui se présente en vers n'est pas nécessairement de « la poésie », et que « l'expression des sentiments » se retrouve en tous genres, roman, théâtre, lettres, et tous médium.

Ainsi, toute définition de « la poésie » étant éculée, les conceptions les plus « avant-gardistes » autant que celles qui, en une sorte de *naine blanche*, persistent à s'appuyer sur quelque convention de forme ou de genre (le vers libre, sans parler des rimes et rythmes) obsolète depuis belle lurette (1857 puis 1922), *toutes* étant sans valeur ni pertinence pour définir *et unifier* en quoi que ce soit « la poésie », attestant la disparition de l'objet — seule, désormais, une analyse des tropes sémantiques peut discerner cette forme spécifique de pensée, qui engage un redécoupage général et une nouvelle cartographie :

jusqu'à l'aire rhétorique, l'association ou la fusion de la musique et de « la poésie », de l'antiquité aux troubadours et à la chanson moderne, le *mainstream* présentait *génériquement* le dispositif diatypose + transport ou hypotypose + transport, les uns et les autres (Gace Brûlé, Brassens) trouvant parfois le mode transport + noème ;

c'est le mode transport + noème que cherchent les Symbolistes à travers les préoccupations théorique, cherchant pour l'essentiel à libérer le noème des codes formels, libérer « parfum » en cassant les flacons, pour le formel à interroger le transport, la musique « *avant toute chose* » (selon Verlaine du moins, quand il s'agit pour Mallarmé d'« accorder *au feuillet d'imprimerie* une porté égale »)⁷⁴, ce qui constitue sans doute les objets les plus riches (signifiante + sénéfiante) et les plus marquants de l'histoire du concept de « poésie » ;

⁷⁴ Mallarmé, *La musique et les lettres*,

de même, jusqu'à l'aire Symboliste, « la poésie » a connu le *développement*, théorisé en son temps par Edgar Poë à propos de *The raven*, en d'innombrables longs « poèmes », qui furent généralement (génériquement) de l'ordre de l'hypotypose (le théâtre en vers), ou encore hypotypose transportée — *Jocelyn*, les épopées (ou comme *Polexandre* de Gomberville⁷⁵ que personne ne lira plus jamais, long « comme un jour sans pain » ou comme *Le Jour* de Giuseppe Parini *il Giorno* (1800), poème narratif non rimé, mais souvent vif, surtout vers « Le Soir », autour des vers 250 à 300...); et aussi noèmes transportés (*les Métamorphoses*, *Les chants de Maldoror*, *Finnegan's Wake*, dont Eliot parle comme « d'une espèce de vaste poème en prose »⁷⁶).

Or ces topiques, la musique ou le développement, n'appartiennent pas en propre à « la poésie » : le noème *se distingue radicalement* de l'hypotypose, le trope même de la littérature, autant que du transport, celui de la musique, autant que de la depuis, celui de la chanson, à la façon de cette ancienne devise d'un navire pour l'Égypte, *Quis separabit*, que Kipling traduit par « *cette ligne diffère entièrement des autres* » ;

car il n'y a « rien », pour répéter ce rien de Mallarmé, aucun code ou aucune convention, il n'y a rien qui puisse être appelé « poésie » — et c'est à croire, si l'on suspendait ici cette phrase, qu'il n'y aurait que l'énorme nébuleuse en question — il n'y a rien que *cela*, qui lui est spécifique, le *noème*, *seul et unique point commun* à tout ce qui se réclame de « la poésie » et que l'on peut retrouver *en toutes langues et à toutes époques*, chez Homère ou Bashô, Abou Nawas ou Pessoa, Tu Fu, Neruda ou Whitman... Le noème est *l'ipséité* de « la poésie » — pour utiliser un terme abandonné de la philosophie française, sa... *mêmeté*. À l'ère de l'état gazeux seul un concept peut, non seulement caractériser « *cela* »

⁷⁵ Le poète Gomberville (1600-1674), dont on admira le sonnet *Sur la solitude*.

⁷⁶ Eliot, *op. cit.*, Seuil, p.91.

l'on a appelé « la poésie » en toutes les langues et à toutes époques, mais *l'unifier*.

Rien ne peut unifier les tropes sémantiques, pas même la langue. Chacun dans son autonomie a marqué préférentiellement « la poésie » : le transport romantique, l'hypotypose parnassienne, la diatypose dadaïste ; mais chacun aussi a marqué les autres arts : la musique romantique, la peinture réaliste, la chorégraphie classique... Seul le noème ne peut se périodiser, malgré son caractère transhistorique (la Querelle des Anciens et des Modernes n'a pas lieu sur le fond) ; il est le seul trope de pensée qui n'a pas été identifié et isolé explicitement et purement comme objet ; le seul trope qui ne correspond à aucune période de « la poésie » qu'il caractérise pourtant spécifiquement, comme si « la poésie » était un mirage à elle-même — à l'exception notable de « la poésie » japonaise.

Le noème ne dépend nécessairement d'aucune de ces figures, transport, hypotypose ou diatypose, auxquelles il aura toujours été mêlé, dans les cultures occidentales du moins : « la poésie » japonaise présente, en effet, le cas unique d'une poésie essentiellement préoccupée du noème et resserrée sur sa recherche. Le haïku peut s'académiser (avec son dictionnaire de références codées) et n'est pas toujours un noème, d'autant que la *forme* brève n'est pas nécessaire au noème ; mais la poésie japonaise, débarrassée comme en termes culinaires de la gangue du transport, se concentre en principe sur cet unique minéral.

Bashô :

*Comme si rien n'avait eu lieu
la corneille
et le saule*

C'est une étrange nouvelle d'établir que « la poésie » *existe* — plutôt que : «... *d'ailleurs elle n'existe pas* » (Denis Roche), non comme un vœu ou une

opinion personnelle mais comme un *fait de langue*, plus exactement un *phénomène du symbolique* particulier et plutôt précis. La poésie n'est pas un genre littéraire, mais une forme de pensée. « La poésie », c'est cette capacité de faire parler la langue (ou tout système symbolique) *comme personne*, pour tout le monde.

Le *poème* existe du même coup : il y a poème quand un noème en fait son support. On peut dire que c'est le noème qui invente le poème. Loin d'être conventionnel, le poème est imprévisible quoique toujours matériel. Il n'est pas rare que le noème se combine au transport (*Demain dès l'aube...*, *To one who has been long...*, la fin de *Pierrot le fou*, l'appel *Voglio una dona...*), où parler enfin de « *poème* » à l'ancienne pertinemment. La musique, si elle n'est que transport, entièrement livrée à l'émotionnel, n'offre quasiment aucun noème (à l'exception de pièces extraordinaires comme le concert silencieux de Cage, ou *l'orgue de mer* de Basic à Zadar).

La visite du sens n'est pas une visitation de l'ange, et « la poésie » n'étant pas une essence mais un phénomène, tout système symbolique produit des noèmes. La senefiance, le phénomène noématique, ne dépend nullement d'une convention de genre. On le reconnaît avec certitude en tous « genres » — en roman (*Le sentiment géographique* de Michel Chaillou, ou à la taille de *La Recherche*), en peinture figurative (le ciel à l'intérieur du violon de Matisse, dans *L'Intérieur au violon*)⁷⁷, au cinéma (l'os projeté en vaisseau spatial par le grand singe, dans *2001, Odyssée de l'espace*, le plan final de *Pierrot le fou*), en photographie (*Berenson* par David Seymour⁷⁸), en architecture (la gare de Satolas par Calatrava, la problématique de la lumière dans les réalisations de Moatti-Rivière), en chorégraphie (Pina Bausch dans *Nelken* avec Dominique Mercy, Sylvie Guilhem

⁷⁷ Nous proposons, parce qu'il est traité là en tant que noème, l'analyse de ce tableau dans notre récit : *Le Ciel & la carte, carnet de voyage dans les mers du Sud à bord de La Boudeuse*, Seuil, 2010, p.113.

⁷⁸ Musée de l'Élysée, Lausanne.

dans *Manon Lescaut*), en sculpture contemporaine (*Cloud Gate* d'Anish Kapoor à Washington), au théâtre dès l'Antiquité grecque, puis avec les grands noématiques Shakespeare ou Claudel... : toutes ces figures répondant rigoureusement aux critères du noème, tous présentant un oxymore éclairant, après analyse comme à l'évidence, sautant aux yeux.

Or il n'y a pas de petits ou de grands noèmes, un noème (qui est un *trait*, non une durée) présente toujours la même intensité, jadis avec Eschyle ou Shakespeare, naguère avec Claudel ou Mæterlinck dans *Pélléas et Mélisande* (1892), comme de nos jours ces noèmes chez Beckett (*En attendant Godot*, l'opposition Hamm-Nagg), chez Novarina l'homme aux as dans *Vous qui habitez le temps*⁷⁹, dans le *Stabat mater* de Jean-Pierre Siméon⁸⁰ *la positivité furieuse...*

S'il est un pont à une arche, le théâtre présente une position unique : il peut faire surgir l'arche noématique à la dimension du Réel (avec *Le regard du sourd* de Robert Wilson, *La classe morte* de Kantor...), et l'étendre de toutes les manières par tous ses opérateurs (acteur, éclairagiste, metteur en scène, scénographe, spectateurs ...), l'élargir à sa dimension essentielle : il offre potentiellement le support même du noème (le poème), vertigineux et inépuisable, à l'image de cet ancien Grec dont Érasme rapporte qu'il applaudissait, seul, dans un théâtre vide, des spectacles imaginaires.

Alain Borer

Los Angeles, 15 octobre 2010

⁷⁹ Valère Novarina, *Vous qui habitez le temps*, POL, 1989.

⁸⁰ Jean-Pierre Siméon, *Stabat mater furiosa*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2008.