

Alain Borer

*L'Obscur à dire*  
*Petit traité d'intentionnalité poétique*

« *La poésie est le seul langage  
que nous partageons avec l'inconnaissable.* »  
Breyten Breytenbach<sup>1</sup>

*Le dialogue du grenier*

C'est bien dans ses manières, à Rimbaud, de rabrouer sa mère : le docteur Beaudier en avait été choqué, lors de ses visites à la ferme de Roche, département des Ardennes, au cours du lugubre été 1891, alors qu'il venait ausculter Arthur à la jambe coupée très haut — cette manière fébrile qu'il avait de renvoyer sa mère quand elle passait la tête inquiète à la porte entr'ouverte. Il faut entendre sur ce même ton de rejet le fameux *dialogue du grenier*, en 1873, rapporté par la sœur Isabelle, témoin muet caché : est-ce « d'un ton modeste », comme celle-ci le prétendra plus tard dans *Reliques*, que son frère répondit « *ça ne veut pas rien dire* » à leur mère qui l'interrogeait sur le sens d'*Une saison en enfer* ? On entend, on attend plutôt un *renvoi* — au sens du *Cœur volé*. Ce « mouchoir de dégoût » qu'elle lui avait jadis « enfoncé dans la gorge »...

Arthur envoie sa mère balader, il renvoie *la mother* « voir ailleurs », comme Émilie Teissier Rimbaud, la fille de Frédéric, la proscriète, m'a dit elle-même (en 1976) que *la mother* procédait à son égard. Scène de famille rituelle, les Rimbaud s'invitent à aller *voir ailleurs* à tour de rôle, et Arthur les prend au

---

<sup>1</sup> Breyten Breytenbach, *L'Empreinte des pas sur la terre*, traduction Jean Guiloineau, Actes Sud, 2009, p.31.

mot. Propos de ferme et ferme propos. Or le dialogue s'enrichit d'une réplique, la mère insiste, elle s'entend répondre (et en somme la modernité avec elle) : « *J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens* »<sup>2</sup>. Il n'en dira pas plus. Il parlait sans desserrer les dents. Projet de fermeture. Et ouverture d'un ciel de questions. Une *fin de non-recevoir*, c'est ce que l'on n'en finit pas de recevoir.

### *L'antanaclase faite à la mère*

Il s'agit bien d'un *dialogue*, dont la question a disparu, engloutie dans la réponse cinglante, une question timide, pour le coup probablement « d'un ton modeste », une question sincère, flatteuse car elle implique de la considération, une question enfin *parfaitement légitime*, pas seulement parce que le mère va payer, quand même, l'impression d'*Une saison en enfer : qu'as-tu voulu dire, qu'est-ce que ça veut dire, ton truc, Arthur*, et la mère se fait *repandre*, c'est-à-dire qu'il retourne ses mots mêmes pour la ridiculiser, par quoi la rhétorique s'apparente à un art martial.

L'antanaclase faite à la mère inaugure une posture de la modernité, qui porte André à s'offusquer, stigmatisant Remy de Gourmont à propos de Saint Pol Roux (où entendre à nouveau la question rejetée, *qu'est-ce qu'il a voulu dire*) : « *Non, monsieur ne veut pas dire. Rentrez votre papillon dans votre carafe. Ce que Saint-Pol-Roux a voulu dire, soyez certain qu'il l'a dit.* »<sup>3</sup> L'artiste se donne le beau rôle et, comme Rimbaud depuis son grenier, il prend de haut le critique ou l'amateur qui s'interroge, en bas de l'échelle. Détenteur d'un sens caché, il se dispense d'avoir à rendre compte sinon seulement de s'interroger, comme le névrosé, sur *ce que je suis en train de faire*, d'autant qu'il l'ignore *au fond, nécessairement*, et

---

<sup>2</sup> Isabelle Rimbaud, *Reliques*, Mercure de France, 1923, p.143.

<sup>3</sup> André Breton *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Gallimard, *Œuvres complètes*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 276-277.

s'épargne l'inconvénient d'avoir à se poser soi-même la question de maman. Justement : faire taire la mère, tel est le but. *Ça dit* ce que Sade dit. Désormais « *ça* (non pas *cela*, qui est poli et considère l'objet mieux dessiné) *ne veut pas rien dire* », *ça* sert d'alibi et de réponse toute faite, confortant la figure du poète maudit.

Or, les innombrables gloses d'*Une saison en enfer* comme toute analyse critique font retour avec cette question, elles se placent précisément *du côté de la mère médusée*. La question légitime : « *Qu'est-ce que ça dit ?* », laissée insolemment sans réponse, mérite pourtant une réponse claire. Elle se double d'une provocation (on déduit aisément de la répartie célèbre l'affirmation banale et exaspérante : « *Ça ne veut rien dire !* »), qui suscite sa réfutation ou même une *disputatio* avortée ; mais elle aura été posée précisément au bon moment (en août 1873, à l'orée de l'art et de « la poésie » modernes) et à la bonne personne : il ne s'agit rien moins que de transformer la *répartie* en programme de réflexion ; non de faire taire la mère mais de faire parler l'œuvre. Imagine-t-on Rimbaud descendre du grenier de Roche et proposer, paisiblement, quatre réponses à la « bouche d'ombre » ?

### *Reconception*

La loi dispose de « l'intention » — avec ses conséquences pénales<sup>4</sup>. En même temps, la notion d'intentionnalité est évacuée par les typologies formelles (notamment par Genette, qui écarte de ses définitions le sujet et l'énonciation) ; qu'est-ce que *l'intentionnalité* en langue et en art, lieu de tous les malentendus et qui dépasse la mère comme le fils, la loi comme le linguiste, comment et quand considérer l'énonciateur et le récepteur dans les actes de langage<sup>5</sup> ?

---

<sup>4</sup> Françoise Rullier-Theuret, « Pastiches d'aujourd'hui : des batailles d'écriture », dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars 2012, 112<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup>1, p.120-132.

<sup>5</sup> Linda Hutchéon, « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique*, n<sup>o</sup>29, 1977, p.90-

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 quatre, qu'un bon lecteur (un écouteur) saura toujours discerner clairement : *l'hypotypose*, *le symptôme*, *la diatypose*... Sans établir aucune hiérarchie entre eux, car ils ouvrent des champs spécifiques d'égale profondeur et vastitude, il importe 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*

De sa grosse « main rouge de blanchisseuse », Rimbaud a écrit dans *l'Album zutique des hypotyposes saturniennes*, parodiant les textes grandiloquents de l'oubliable Belmontet ; nous proposons d'entendre l'hypotypose en un sens différent, plus proche de Dumarsais et Fontanier dans leurs *Traité des tropes* respectifs et plus précis, 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 constative, l'hypotypose domine les descriptions du roman réaliste américain, la peinture figurative jusqu'à l'hypperréalisme, le documentaire photographique, cinématographique ou vidéo

---

106 ; *Id.*, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n°36, 1978, p. 467-477.

— caractérise en peinture ou en photographie tout 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 (en vers, en roman, en théâtre, en photo, au cinéma...) quand le *signifié n'est pas le signifiant d'un autre*. Le code de la route est une hypotypose. Il est compris pour ce qu'il prescrit, sans double sens ni imprécision, avec le risque de vérification réelle (le Réel étant selon Lacan « ce qui cogne »). La versification française abonde en hypotyposes, ainsi Voltaire décrit-il en vers le système de Newton<sup>6</sup>,... et Rimbaud a écrit en hypotyposes — toute sa correspondance d'Afrique et d'Arabie, un projet de Constitution communiste en 1870, ou son *Rapport sur l'Ogadine* pour la Société de Géographie, en 1884. « Signifier, c'est avoir une intention », écrit Russel<sup>7</sup> ; et Linsky parle des « utilisateurs du langage qui se réfèrent »<sup>8</sup> : mais seulement dans le cas de l'hypotypose ! D'où cette...

*Première réponse à la mère :*

Dans l'hypotypose, *J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement*. L'intention rationnelle coïncide avec le signifié, elle l'atteint et se réalise comme telle : le travail d'écriture (de peinture ou de toute forme symbolique) se soumet à l'intention qui la précède, dans laquelle elle se reconnaît et s'accomplit. L'hypotypose appelle un travail, *cent fois sur le métier...* C'est en ce sens d'un travail dont la langue permet la mise à jour, que l'on peut admettre l'autre affirmation classique de Boileau dans le Chant IV de son *Art poétique* : « *Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement.* ». Laquelle se situe dans une logique amplement

---

<sup>6</sup> Voltaire, *Éléments de la philosophie de Newton, Mis à la portée de tout le monde par Mr de Voltaire*, à Amsterdam, chez Étienne Ledet & Cie, MDCCXXXVIII.

<sup>7</sup> Bertrand Russel, *Signification et Vérité*, Flammarion, p.64.

<sup>8</sup> Leonard Linsky, *Le Problème de la référence*, Seuil, 1974, p.161.

dé battue, qui va de « *melius tacere quam parvum dicere* » jusqu'à Wittgenstein : « *What can be said at all can be said clearly.* » Ce travail formel — de narration, de figuration — précise le sens, réduit les pulsions ; il conduit souvent jusqu'à la *disparition élocutoire* du narrateur, il efface littéralement le pronom personnel, au profit de l'objectivation. L'auteur ou les auteurs peuvent alors déclarer comme Rimbaud à Théodore de Banville, dans *Ce qu'on dit à propos de fleurs* (août 1871) : « *Et j'ai dit ce que je voulais* ».

### *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 »<sup>9</sup>. C'est ce que Sophie Calle expose avec la lettre de rupture de son amant, *Prenez soin de vous*<sup>10</sup>, 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. » Tout incite à penser que l'on pourrait faire apparaître, dans telle fable de La Fontaine, *L'amour mouillé*<sup>11</sup>, le récit d'une

---

<sup>9</sup> Jacques Lacan, *Le mythe individuel du névrosé*, Seuil, 2007, p.13.

<sup>10</sup> Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, Bibliothèque nationale, Paris, avril 2008.

<sup>11</sup> La Fontaine : *L'amour mouillé*, dans Maurice Allem, *Anthologie de la poésie française*, XVII<sup>e</sup>, II, Garnier-Flammarion, 1966, p.207.

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 »<sup>12</sup>. 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. Ce que nous appelons *L'Œuvre-vie* de Rimbaud est intégralement symptomatique : toute sa vie, en chaque lettre, en chaque phrase de chaque lettre, en chaque mot de chaque phrase de chaque lettre, Rimbaud a répété sans le savoir qu'il était *pressé de trouver le lieu et la formule*. C'est-à-dire que dans son 'œuvre' aux trois quarts abandonnée comme dans sa vie brève (toutes deux également en chantier), il aura été sans cesse *pressé de trouver le lieu et la formule* — et ne le savait pas. Il le savait synthétiquement (le *bond de la bête sauvage*, toujours) puisqu'il écrit dans *Vagabonds* qu'il est « pressé de trouver le lieu et la formule » ; mais il ne le voyait pas analytiquement, d'où la chute d'Icare. D'où la

*Deuxième réponse à la mère :*

le symptôme, *ça dit ce que je ne sais pas dire*. Je n'ai pas dit ce que je voulais, *j'ai dit ce que je ne voulais pas*. Avec le symptôme, la notion d'intention bascule

---

<sup>12</sup> Jacques Lacan, *Mon enseignement*, Seuil, 2005, p.50.

dans l'involontaire, c'est l'inconscient qui affleure. Je n'ai *littéralement* rien à dire ; ce que je ne voulais pas dire s'est dit *dans tous les sens*. Je ne savais pas si bien dire ! Je cherche à ne pas dire *la chose* autant qu'à l'exhiber : l'analyse consiste dès lors à « *saisir ce qu'on dit au-delà de ce qu'on veut dire* »<sup>13</sup>. C'est en ce sens du *dire impossible*, de sa butée, qu'il faut entendre la réponse parodique par laquelle, retournant la célèbre proposition de Wittgenstein (« Ce dont on ne peut parler, il faut le taire »), Derrida propose : « Ce qu'on ne peut pas dire, il ne faut surtout pas le taire, mais il faut l'écrire »<sup>14</sup> — l'écriture comme mise-à-jour (plutôt que *mise au clair*).

### *La diatypose*

S'ils gardent leur apparente signification, les mots 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 Brémond<sup>15</sup>, 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

---

<sup>13</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre V, « Les formations de l'inconscient », Seuil, 1998, p.164.

<sup>14</sup> Laurent Carraz, *Wittgenstein et la déconstruction*, Antipodes, 2001.

<sup>15</sup> Clément Moisan, *Henri Brémond et la poésie pure*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, et Paris, Minard, « Lettres modernes », 1967.



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... » : et c'est en diatypose que Rimbaud lui-même écrit dans *l'Album zutique*.

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 »<sup>16</sup>, notamment à travers un des chefs-d'œuvre 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... André Breton avait parlé, certes, de « détourner les mots de leur pouvoir de signifier ». Mais cette confusion de « la poésie » à la diatypose remonte aux pages trop célèbres de *Qu'est-ce que la littérature* dans lesquelles Sartre a cru pouvoir affirmer que le poète utilise « les mots comme des choses et non comme des signes » : ce qui serait une

---

<sup>16</sup> *En rires, poèmes d'humour...* anthologie établie par Christian Poslaniec, Seghers 2009.

excellente définition de la diatypose.

Or la diatypose caractérise intégralement l'art abstrait, la musique et la chanson (Queneau fut d'ailleurs un parolier fécond avec cent trente poèmes mis en musique), elle en est le *générique* massif : il n'est pas une chanson qui n'en fournisse un exemple, Béranger notamment dans la strophe cristalline : « Orléans, Beaugency... Vendôme, Vendôme... » ! Il y a diatypose quand la signifiance l'emporte sur le signifié.

Troisième réponse à la mère : avec la diatypose, *ça dit* ce que le *Ça dit*. Il est probable, en effet, que Saint Pol Roux a dit « ce qu'il a voulu », mais il n'a pas voulu ce qu'il a dit : c'est un cadeau de la langue. *Ça ne veut pas rien dire*, mais seulement *dans tous les sens* : ça ne veut pas non plus *dire* quelque chose littéralement.

#### *Le noème*

Il y a la parole pleine (l'hypotypose), la parole creuse (la diatypose), la langue *chargée* du symptôme... 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 Koltz<sup>17</sup> :

*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* »<sup>18</sup> où entendre, non pas seulement la « *pensée poétique* », mais *la poésie*

---

<sup>17</sup> Anise Koltz, *Le mur du son*, Graphiti, édition Phi, coédition avec l'Orange bleue, 1997, p.67.

<sup>18</sup> Hannah Arendt, *La vie de l'esprit, la pensée*, Presses universitaires de France, 1983, p.123.

*même* comme trope de *pensée*. Personne ne peut plus dire sérieusement ce que serait un « poème » ; mais avec le *noème* nous touchons au cœur de « la poésie », dégagée et distinguée radicalement de la musique et autres tropes précédents.

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 Paz<sup>19</sup> : 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 l'ombre et la lumière comme Velazquez dans son portrait oxymorique de Gongora<sup>20</sup>, en partageant le visage en double face, ombre et lumière. 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 »<sup>21</sup>. Dans *Le Peintre à l'étude* (consacré à Braque et Fautrier), Ponge peut dépasser Boileau : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement : sans doute. Mais seulement ce qui ne se conçoit pas bien mérite d'être exprimé. »

Il s'agit bien de ce que Celan, en 1952, appelait *de l'obscur à dire* (*Dunkles zu sagen*) pour autant que — nuance décisive — l'obscur contribue à *l'intelligible*.

---

<sup>19</sup> Octavio Paz, *L'Arc et la lyre*, Gallimard, 1965, p.104.

<sup>20</sup> Madrid, 1622, Museum of fine Arts, Boston.

<sup>21</sup> Hölderlin, troisième strophe de *Mémoire*.

L'aube est l'obscur à dire, dans *Aube des Illuminations* : il s'agit bien de faire l'amour avec l'aube « comme avec une femme », dit un poème de 1870, *Ma Bohème* ; mais *physiquement*, sans « *comme* », sans substitution de la femme c'est-à-dire sans métaphore, avec la nature dont la perception, la saisie, l'amour impliquent un accroissement du corps dans la fusion, musique-lumières, une augmentation de soi, un « nouveau corps amoureux » dont toute *l'œuvre-vie* de Rimbaud semble en quête réelle.

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* »<sup>22</sup> 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.

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. Il est une potentialité du symbolique dont nul n'a jamais su comment s'y prendre pour la saisir : c'est en ceci précisément que le noème fut appelé « *poièn* ». 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. »<sup>23</sup> « *Il ne faut pas faire exprès* »<sup>24</sup>, ajoute Claudel. Ainsi

---

<sup>22</sup> 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* »

<sup>23</sup> André Frénaud, texte de 1954-55, dans *Art poétique*, p.653.

<sup>24</sup> Paul Claudel, préface à *l'anthologie de la poésie mexicaine*, op. cit., p. V.

de la *chanson de la plus haute tour*

*O saisons ! O châteaux !  
Quelle âme est sans défaut ?*

commentée par Sartre: « Est-ce donc une fausse interrogation ? Mais il serait absurde de croire que Rimbaud a « voulu dire ». Et il n'a pas non plus *voulu dire* autre chose. Rimbaud a fait une interrogation absolue ; il a conféré au beau mot d'âme une existence interrogative. Voilà l'interrogation devenue chose, comme l'angoisse du Tintoret était devenue ciel jaune. Ce n'est plus du tout une signification, c'est une substance ; elle est vue du dehors et Rimbaud nous invite à la voir du dehors avec lui, son étrangeté vient de ce que nous nous plaçons, pour la considérer, de l'autre côté de la condition humaine ; du côté de Dieu. » *Ce point de vue de Dieu*, tel est dans ce 'poème' le *noème*.

Le poète atteint avec le noème au but qu'il ne connaît pas. On n'obtient le noème qu'en ne le cherchant pas. On peut dire : « je vais écrire un poème » (ce qui n'a plus de sens), on ne peut pas dire : « je vais écrire un noème ». On connaît les lois de la poterie ; celles de « la poésie » nous échappent absolument. Le noème n'est pas de l'ordre de la visée, mais de la visite. C'est dans ce cas sémantique seulement que l'on peut dire avec Valéry<sup>25</sup> que « le véritable poète ne sait pas exactement le sens de ce qu'il vient d'avoir le bonheur d'écrire. » Le noème ainsi devance le « poète », il est *devancé* lui-même par ce qu'il énonce. Telle est la question du *Marteau sans maître* de Char à Breton — « l'empire que j'avais pris jusque-là sur moi-même me parut illusoire ». C'est ainsi que Rimbaud *donne à penser* à Lacan, du fil à retordre pour tout le monde : « les poètes, qui ne savent pas ce qu'ils disent, disent toujours quand même les choses avant les autres — *je est un autre*. »<sup>26</sup> Le noème : *ça dit ce que je ne croyais pas*

---

<sup>25</sup> Paul Valéry, *Cahiers*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t.II, (1916) p.1078.

<sup>26</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre II*, « Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse », *Senil*, 1978, p.16. On se plaît à rappeler que Lacan ajoutait : « Ne vous

*savoir dire, révèle ce que je ne savais pas détenir. C'était la quatrième et dernière réponse à la mère. Il est vrai qu'elle est déjà partie depuis longtemps.*

Alain Borer

*Los Angeles, 11 septembre 2012*

---

laissez pas épater par ça, ne vous mettez pas à répandre dans les rues que *je est un autre* — ça ne me fait aucun effet, croyez-moi. Et de plus, ça ne veut rien dire. Parce qu'il faut d'abord savoir ce que ça veut dire, un autre. L'autre, ne vous gargarisez pas de ce terme. » p.16