
L'énergie de la parole dans la poésie quantique. Transmission artistique et déplacements existentiels dans le champ morphopoétique

Michaël La Chance

Number 114, Spring 2013

Poésie autre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69181ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Chance, M. (2013). L'énergie de la parole dans la poésie quantique. Transmission artistique et déplacements existentiels dans le champ morphopoétique. *Inter*, (114), 73–79.

L'ÉNERGIE DE LA PAROLE DANS LA POÉSIE QUANTIQUE

Transmission artistique et déplacements existentiels dans le champ morphopoétique

MICHAËL LA CHANCE

Lorsqu'il s'agit de se donner une représentation des phénomènes atomiques, nous devons faire usage du langage à la façon des poètes. Un poète ne s'emploie pas tant à décrire des faits qu'à créer des modèles et des analogies¹. NIELS BOHR

Qu'en est-il de la poésie dans le contexte du développement de la physique des particules au début du siècle dernier et de la théorie de l'information récente ? Qu'en est-il de l'art à l'époque de la neuromatrice des communications et du codage génétique des formes de vie ? Cela changera-t-il ce que nous considérons intense et beau, significatif et étrange, concret et mystérieux ? Cela changera-t-il notre façon de faire de la poésie et de l'art ? Devons-nous envisager une poésie *autre* ? Une poésie qui serait annoncée par la transpoésie de Michel Camus, la transcoscologie poétique de Basarab Nicolescu, la poésie scientifique de Marc Fumaroli, l'artiste non-aristotélien de Fernando Pessoa, le zaoum transmental de Velimir Khlebnikov, etc.² ?

Les rapports entre poésie et science physique

À un prêtre qui avait mentionné que l'univers a commencé avec « Et la lumière fut », le physicien Fritz Zwicky – qui a eu l'intuition de la matière noire – a répondu qu'il pourrait acquiescer à cette formule si elle était modifiée en « Et l'électromagnétisme fut ». Il est tentant d'envisager que, de façon analogue, nos énoncés poétiques seront éventuellement reformulés par les disciplines scientifiques : ou bien la poésie sera à la remorque des visions du monde archaïques (éther, aura, rayonnement, inertie, énergie, etc.), ou plutôt elle sera une protophysique, un mode avancé de la recherche qui contribue au savoir quant à la nature de la réalité et, corrélativement, quant au sentiment d'exister.

Lorsque Niels Bohr suggère que certaines notions, parmi les plus difficiles, de la physique des particules peuvent (et doivent) trouver un écho en poésie, il fait partie du petit nombre de physiciens qui croient à la contribution de la poésie dans le processus de découverte : Baeyer, Balibar, de Beauregard, Bohm (qui écrit des *rheomodes*), Deutsch, Heisenberg, Hut, Nicolescu (qui écrit des *théorèmes poétiques*), etc. Ces physiciens contemporains rejoignent la famille des écrivains et des philosophes qui appellent une complémentarité entre la poésie et la physique : Bachelard, Bitbol, Blake (qui se réfère à Newton), Bruno,

Michel Camus, Empson, Lucrèce (qui se réfère à Démocrite), Ortega y Gasset, Pessoa, etc.

De nombreux poètes se sont inspirés de la physique de leur époque, mais le plus souvent la poésie demeure prisonnière d'une esthétique platonicienne et granulaire : l'absolu révélé par le détail, l'éternité dévoilée dans l'instant passager, la présence exposée par l'éloignement, l'arrière-monde des modèles aperçu à même les singularités de l'expérience humaine. En effet la poésie, dans son acception classique, nous propulse vers les hauteurs d'une cosmologie désuète. Nous décrivons notre entourage avec un langage grevé de catégories que nous croyons incontournables (le temps, l'espace, la causalité, la cohérence, etc.), nous n'avons de cesse de réaffirmer les mérites artistiques de l'éternité et de la totalité. La mécanique quantique vient dessiner un nouvel horizon, constitue une nouvelle figure de l'horizon dans lequel nous voulons inscrire le menu détail du tangible. Dans sa lettre à Witold von Hulewicz, écrite en 1925 à propos des *Élégies*, Rilke écrit : « [I]l s'agit, avec une conscience purement terrestre, profondément terrestre, radieusement terrestre, d'intégrer tout ce à quoi nous touchons, tout ce que nous voyons *ici*, dans cet horizon plus vaste, le plus vaste. Non dans un Au-delà dont l'ombre enténébre la terre, mais dans un Tout, *dans le Tout*³. »

Il est vrai que, depuis toujours, nous décrivons nos processus mentaux en faisant appel à des métaphores que nous avons tirées des sciences physiques (hydrodynamique, astronomie, géométrie, etc.). Quand ces images scientifiques seront devenues obsolètes, quelle intelligibilité pourrions-nous encore retirer de nous-mêmes⁴ ? Quand les nouvelles sciences se révéleraient avaries en métaphores, alors il incombe à la poésie de nous donner des aperçus du réel en tant que superposition d'états. C'est effectivement la tâche de la poésie de se confronter à l'impossible et d'en extraire (façonner) une réalité observable. Comment parvenons-nous à rendre l'expérience possible, à concevoir l'unité d'un « monde » ? La prose s'emploie à objectiver les régularités observées dans une raison indépendante des caractéristiques personnelles de l'observateur. Elle excelle à multiplier les rationalités tout en les assujettissant à une Raison des raisons, tandis que la poésie crée des formes dans lesquelles nous faisons l'expérience de nous-mêmes et de notre environnement.

Devons-nous reconnaître une valeur poétique au monde de nos expériences banales et prosaïques ? Selon A. W. Schlegel, le langage doit son invention à l'aptitude poétique, il est lui-même « poème en perpétuel devenir, en perpétuelle métamorphose »⁵. À l'époque de l'émergence du paradigme quantique, nous interrogeons l'efficacité du langage dans le paradigme classique : la capacité de la prose à figer une version du réel, à actualiser ce qui nous paraît « réalité », à réduire et circonscrire nos expériences dans une logosphère. La prose serait une poésie éteinte qui permet d'ouvrir des plages d'expériences, mais, tout à la fois, qui fige un plan de réalité, un palier expérientiel entre cosmos et particules.

Ce que la poésie tente de faire, c'est de revitaliser la parole, de produire un « mode d'apparition du langage »⁶ qui ouvre le monde dans un foison-

nement de potentialités. Le poème précipite le langage dans ce suspens où il surgit sans cesse, puise son énergie dans son autonomie vivante, tandis que la prose rabat la proposition à sa fonction instrumentale et objectivante. Paul Valéry disait dans *Variété* : « [J]e me demande parfois s'il n'existerait pas une pensée plus générale que la pensée d'une "proposition" ou la conscience de penser quoi que ce soit? »

La nouvelle science physique appelle cette pensée plus générale qui excéderait nos capacités perceptuelles et cognitives, qui outrepasserait les limites de nos capacités de représentation. Elle nous laisse entrevoir un univers façonné par nos questions, quand le fait même d'interroger une situation aurait pour effet d'extraire de l'information d'une situation, de modifier celle-ci et de déterminer les données subséquentes que nous pourrions en retirer. Alors, la première question détermine les questions subséquentes. La poésie peut-elle s'avancer comme « premier questionnement » ? Le poète peut-il proposer des questionnements inédits ?

Nous nommons le possible.
Nous répondons à l'impossible.

MAURICE BLANCHOT

Vers une poésie analytique

Nous ne saurions retracer ici une coévolution de la poésie et de la physique ni voir comment les élaborations poético-philosophiques sont devenues des modèles scientifiques. Selon le vœu de Friedrich Schlegel, « tout art doit devenir science et toute science doit devenir art »⁸ ; un vœu constant dans les avant-gardes, que Khlebnikov formulera ainsi plus d'un siècle plus tard : « [L]art est possédé d'un désir de régner dans la science [...]. L'art doit s'égaliser à la science et à la technique⁹. » La poésie préquantique suggérait déjà des choses invraisemblables et troublantes : que la réalité est éblouissement où les univers se côtoient ; que nous pouvons ouvrir l'expérience à partir d'un geste ; que les possibles gravitent librement dans un chaos tourbillonnant ; que nous pouvons ériger la modification de soi en moyen de connaître le monde. Alors qu'est-ce que la poésie postclassique pourrait suggérer de plus ?

Nous demandons aujourd'hui : que devient la poésie à l'ère du quantique¹⁰ ? Sera-t-elle iconoclaste ou holographique ? Sera-t-elle infomatérielle ou autofictionnée ? Nous trouvons des éléments de réponse dans les vortex et l'esthétique ondulatoire d'Ezra Pound, le zaoum de Khlebnikov, les théorèmes poétiques de Nicolescu, le quantum linguistique de Donguy, etc. De nos jours, certains artistes et poètes voudraient prendre acte de la disparition des repères classiques, ils voudraient s'affranchir de notre cadre social et de nos stratégies de représentation qui déterminent notre latitude à créer sur le plan artistique. Le poète Jean-Luc André propose sa définition quelque peu récursive du réel : « [A]u réel est associé un compossible admettant toutes les dimensions imprévisibles¹¹ » (réel = [réel x imprévisible]). En fait, avec le nouveau paradigme, l'imprévisible fait partie de l'équation, c'est une composante initiale.

Alors l'art est un accueil de l'indéterminé, la poésie est une présaisie du magma créateur. C'est la fonction de la poésie entropique, ou encore de l'art quantique, dont le suspens poétique sera aussitôt colonisé par des empires conceptuels : « L'art est actuellement une fluctuation quantique où chaque chose peut au bout du compte être incertaine, improbable et indéterminée¹². » Cependant, le foisonnement de l'expérience est inmanquablement soumis à des découpages catégoriels, affligé de cloisonnements sémantiques. Le langage est un système qui se heurte à son environnement, ce qui provoque une réduction du tout-possible lorsque les mots s'approprient le réel ou, mieux que cela, qu'ils font violence au réel afin d'en extraire le sens et d'en extirper les formes, ce que Valéry appelle la « disparition vibratoire d'un fait de nature »¹³. C'est l'idéal classique : le concept fige le réel pour le rendre transparent, il transforme des dunes de sable en palais de verre, ce qu'Emerson avait formulé par : « *the poet turns the world to glass* ».

Au XXI^e siècle, notre palais de verre s'est fissuré, nos impressions sensorielles ne suffisent pas à construire ce que nous appelons un « monde ».

Ce monde se révèle impossible et surtout invivable. Nous sommes portés à établir une corrélation entre la crise humanitaire de notre époque et notre dessaisie du monde matériel : dérèglement du climat, épuisement des ressources, débâcle économique... à quoi il faut ajouter le caractère ininterprétable de la connaissance : depuis l'infiniment petit de la physique des particules et de la biologie moléculaire jusqu'à l'infiniment grand des cosmologies inflationnistes, les réalités se refusent à l'expérience sensible et ne se laissent appréhender que par une batterie de formules mathématiques contre-intuitives. Nous ne connaissons aucun fondement rationnel à ces formules. Elles bafouent notre besoin de faire sens, leurs applications suscitent des inquiétudes éthiques de premier plan. Il est grand temps que nous puissions dépasser notre appréhension analogique du monde et développer un langage qui saura s'affranchir des anciens modes représentationnels.

Le théorème vorticien d'Ezra Pound

Le poète Ezra Pound envisageait une grande affinité entre l'art et la science lorsqu'il attribuait à l'un comme à l'autre la capacité de dépasser nos représentations et de passer outre notre intuition. Il concevait quatre niveaux de discours, les deux premiers étant l'arithmétique et l'algébrique, ce dernier ayant le privilège de développer la pensée par-delà notre capacité de visualiser les choses¹⁴. Au troisième niveau, Pound plaçait la géométrie descriptive où l'expression algébrique (telle que $a^2 + b^2 = c^2$, le théorème de Pythagore) développe des formes immatérielles et des nombres pour parler du réel. Le quatrième niveau de langage introduisait une nouvelle façon de parler de la forme qui se révélait énergique et créative. Ainsi, selon Pound, la géométrie analytique $(x - a)^2 + (y - b)^2 = r^2$ crée le cercle. Il s'agissait alors de se détacher du symbolisme qui faisait remonter des formes déjà existantes du passé et d'en proposer la contemplation, alors que Pound – comme le futurisme russe – tentait de matérialiser les idées et de leur donner des formes : « *Great works of art contain this fourth sort of equation. They cause form to come into being. By the "image" I mean such an equation ; [...] about sea, cliff, night, having something to do with mood*¹⁵. »

Il y a ainsi des équations d'images qui auraient une valeur performative. Déjà Mallarmé s'intéressait à la structure des expressions, à la possibilité d'y opérer des transformations comme il est possible de le faire en algèbre¹⁶. Avec Pound, l'esthétique analytique propose une intuition directe de la forme au moment où elle cristallise un monde changeant : « *As the abstract mathematician is to science so is the poet to the world's consciousness*¹⁷. » Ce que le mathématicien est au monde matériel, le poète est à l'intelligence qui traverse le monde : une dimension panpsychique intriquée dans la réalité matérielle. L'image poétique de quatrième niveau *mer + falaise + nuit* transcende le découpage entre la mer, la falaise et la nuit, et prête à ceux-ci un exposant poétique (*mer^p + falaise^p + nuit^p*) qui forme un système esthétique, une *Figure métopoétique*. Ces poèmes ternaires – qui s'apparentent au haïku – font partie des nouvelles « Figures » dont parle Francis Ponge : « Ainsi formerons-nous un jour peut-être les nouvelles Figures, qui nous permettront de nous confier à la Parole pour parcourir l'Espace courbe, l'Espace non-euclidien¹⁸. »

Selon Pound, les images de quatrième niveau constituent des constellations imaginaires qu'il appelle « vortex ». Dans le vortex, les images sont laissées en suspens, elles restent flottantes et indéterminées, elles sont dépassées, c'est-à-dire remplacées par un *dispositif figural* qui aurait la capacité d'émettre, de filtrer et d'accélérer le magma de tous nos événements internes. Le *vorticisme* de Pound proposerait une description directe de ce plasma psychique et émotionnel, tandis que Khlebnikov voudrait créer un langage universel d'une rigueur tout algébrique, affranchi des images et de la perception spatiale, qui serait le « vortex collecteur » de toute l'expérience humaine¹⁹. Selon le « théorème de Pound », le système figural crée ses événements, il actualise des faits d'idées et d'affects autant qu'il ne les décrit. L'ensemble ternaire *merfalaisenuit* touche à l'expérience que la personne fait d'un lieu, et d'elle-même ; il constitue une dimension autonome et transitoire de la réalité.

Nos tentatives de décrire les formes de l'expérience modifient aussitôt celles-ci. L'esthétique analytique s'emploie à décrire notre maelstrom intérieur, ses gravitations psychosomatiques, sans provoquer une réduction de la vie psychique et affective. Cette esthétique propose des triangulations

d'images qui créent des événements par le simple fait d'envisager – ou de parier sur – leur existence. De telles poésies, nous dit Pound, parce qu'elles sondent les possibles dans le devenir, transcendent les formes fixes et répétitives, induisent l'expérience d'un monde mouvant²⁰.

Le vorticisme de Pound (1914) présente des similitudes importantes avec le présent tourbillonnant de « l'État du temps » décrété par Khlebnikov, quand celui-ci veut échapper à l'espace quadrillé, au temps quantifié, à la destruction de l'univers par les images. Dans ce présent il n'y a qu'une « merveilleuse instantanéité, mourant et ressuscitant sans fin »²¹, une danse solaire d'accords tourbillonnants. C'est toute l'avant-garde, dans les arts et la littérature, qui appelait un lyrisme immédiat, une parole impétueuse qui surgit de l'élan vital, sans nostalgie de l'origine : le poète a l'ambition d'accéder à la vie dans la totalité de son devenir, de vivre dans le temps infini où les vies sont des microtourbillons. Aleksandr Toufanov, disciple de Khlebnikov, écrit dans son *Autobiographie* de 1922 : « Je suis un tourbillon (Vortex) qui pénètre l'espace et le temps »²².

Quitter les analogies, envisager les probabilités

D'une certaine façon, nous pouvons envisager les équations quantiques comme un discours de cinquième niveau, afin de caractériser la (pré)observation poétique. En physique, la particule est décrite par une fonction d'onde $|y(r)\rangle$ qui ne peut être visualisée, cette fonction étant une somme d'informations exprimée par un ensemble complexe de variables en termes de probabilité²³. En poésie, la particule de sens, ce n'est ni le mot ni l'image, mais plutôt un geste phonique qui tend vers le devenir, soit une expectative qui s'ouvre sur la globalité des relations. Valéry disait de Mallarmé : « [J]e me représente son expectative, l'âme tendue en direction des harmoniques et concentrée à percevoir l'événement du mot dans l'univers des mots, où elle se perd à appréhender l'ordre total des liaisons et des résonances »²⁴.

Si nous transposons métaphoriquement cette lecture dans le monde classique, il appert que l'aperçu d'un paysage – prenons par exemple le littoral *merfalaisenuit* – se révèle composé d'informations et de matières. C'est une matière éclatée en ses états superposés, qui s'évanouit aussitôt que nous tentons d'en extraire l'information, qui se subdivise alors en réalité « affaissée »²⁵ et en information. Rappelons que les comportements quantiques ne sont observables que sur des particules isolées et ne sauraient être transposés à l'échelle humaine. Les phénomènes du quantique ne peuvent passer dans le classique, pourtant l'imaginaire quantique se révèle d'une grande puissance de suggestion. Nous constatons ainsi une corrélation forte entre le vortex et la faculté d'échapper aux contraintes spatiales et temporelles.

L'aperçu d'un littoral nocturne, comme *merfalaisenuit* > évoqué à l'instant, constitue un tel vortex : cette réalité prend forme afin de s'inscrire dans un champ où le monde naturel et le monde humain constituent une trame préalable. L'ensemble *seacliffnight* présente une cohérence initiale d'appartenance à ce champ où toutes choses sont intelligibles et sensibles : un vortex global qui tend à englober l'environnement, qui rassemble le vivant et l'inanimé dans un ensemble fluide et ordonné. Alors toutes choses acquièrent relief et sens, répondent à des enlignements, offrent des coïncidences, parce qu'elles appartiennent d'emblée à ce flux tournoyant auquel la poésie reconnaît une intelligence expansive et vivante²⁶. La vision poétique rappelle cette intrication initiale de l'extérieur et de l'intérieur : la vision *entropoïétique* maintient les choses dans leur intrication, dans la démesure et l'éblouissement, avant toute irruption réductrice du regard. Le poète met de l'avant une (pré)observation qui ne prétend ni englober ce qu'il aperçoit, ni lui donner une existence séparée hors du champ morphopoétique d'une intrication du langage et du monde. L'esprit est alors le « centre de suspension vibratoire », selon Valéry, où peut naître une autre pensée, une vision autre du monde qui semble une vision d'un autre monde.

La notion d'*entropoésie* est formée à partir du grec *εντροπη*, littéralement « action de se retourner » en soi-même, mais aussi « action de se transformer ». Ainsi l'action de se laisser émouvoir, en se repliant en soi-même, signale une

transformation qui multiplie les plis, une transformation de l'être qui relève autant de l'autofaçonnement que de l'enchevêtrement. A. W. Schlegel parlait de « perpétuelles métamorphoses », nous parlons plutôt de *plis* dans le champ morphopoétique qui propose une intrication initiale entre la logique des gestes et le système des mots, entre le monde matériel et notre psyché²⁷. En fait, l'énergie du système psychique ne se conserve pas. Nous sommes voués à nous perdre en nous-mêmes : « [L]'âme tendue [...] se perd à appréhender », disait Valéry. *Entropé* constitue une racine commune entre l'intrication et l'entropie²⁸, deux notions de la physique contemporaine, qui rappelle le rapport archaïque entre s'émouvoir et se transformer : deux moments essentiels de la poésie.

La poésie ne comble pas un vide de sens, elle place les choses dans un vide qui fait voir les relations entre celles-ci. Dans *L'origine de l'œuvre d'art*, Martin Heidegger reconnaît à la poésie la capacité de déclarer un lieu ouvert au sein de ce qui est, dans lequel tout est autrement qu'à l'habitude et se révèle à la fois comme ce qui est. Aujourd'hui la poésie veut incarner l'univers non téléologique que la science laisse entrevoir : elle veut l'incarner au moyen de situations et de gestes, de prises de voix et d'immersions dans le silence. Elle s'appuie sur un modèle d'intrication ternaire *esprit-matière-énergie*, afin de proposer des explorations sensibles et langagières de la présence vibratoire où tous les éléments d'un système se trouvent suspendus dans les autres systèmes²⁹.

À la suite des triangulations d'images de Pound, ou des schémas ternaires de Lupasco, la poésie quantique présente des transactions inédites dans la multiplicité de la présence. Il ne s'agit pas de figer les réalités dans des images, mais – par des effets de discontinuité et de non-localité – de révéler celles-ci dans un échange incessant d'énergies, de matières et d'informations, de les inscrire dans un espacement morphopoétique de toutes les promesses d'être. George Quasha écrit : « *Things were hardly just things / but little weighed entities / bearing their own fields, / and I was there to strip them / down to the core. / I cut as I saw / according to the truth line – / clearly – aware / as much as I was / awake at my center, / the line of truth / is inside each / one, and every / thing self- / aligned there / thought promises / to be* »³⁰

L'imaginaire quantique : le multiple et l'autarcique

La poésie prend acte de ce moment initial où l'homme « fait monde » : « Les poètes se tiennent eux-mêmes ouverts dans l'Ouvert. [...] L'ouverture de l'Ouvert fait partie de ce que nous appelons "un monde". Ainsi, seulement pour les poètes, les signes et les gestes du monde entrent dans la lumière, puisque les poètes ne sont pas sans monde »³¹.

Elle explore les états au sein desquels nous sommes propulsés, transformés et sublimés. Elle reconnaît l'émergence du multiple lorsque chacun participe à la fois à l'être et au non-être. Alors, la question devient : pourquoi y a-t-il du sens et pas seulement du chaos ? Poser cette question, c'est envisager ce que serait une poésie du multiple qui tente de pénétrer le « monde total » des potentialités. Sans préinterprétation, sans référent extérieur, sans arrière-monde de principes et finalités. Selon Heidegger, qui reprend le terme de Rilke, les poètes ont accès à un « Ouvert à l'intérieur duquel [...] toutes choses peuvent se rencontrer »³².

En effet, la mécanique quantique décrit un monde *transpatial*, c'est-à-dire traversé par des potentiels, lorsqu'elle développe les principes selon lesquels l'univers n'a jamais été confronté à d'autres systèmes, sinon à lui-même. Pour chaque état $|Yn\rangle$ du système S , j'obtiens un état $|Fn\rangle$ correspondant dans l'environnement E . Or, l'univers rebondit sur sa propre limite : alors il se dépose dans un état $|Fo\rangle$, et la fonction d'onde Y reste « pure ». Le tableau ci-dessous retrace l'évolution d'un système quantique (S = système, E = environnement [peut contenir un observateur], U = univers).

FLUCTUATION	S	S + E	S + U	U + U
quantique primordiale	Un système isolé, ayant une intrication zéro, peut rester non localisé 100 millions d'années.	L'intrication fuit de S vers E et se dilue dans E, alors S semble classique.	L'intrication a fui dans l'univers.	L'univers agit comme son propre environnement.

Tôt ou tard les systèmes quittent leur isolement et rebondissent sur leur environnement. L'environnement ultime, c'est l'univers, mais le fait même d'observer crée un environnement qui – selon l'interprétation de Copenhague – provoque une perte d'intrication entre systèmes, nommée « décohérence ». Il y a des débats importants sur la « réalité » de la fonction d'onde Y et des superpositions d'états. La question initiale est de savoir si ces superpositions d'états ont une réalité physique ou si ce ne sont que des chimères mathématiques. La superposition étant contre-intuitive, serait-elle par conséquent irréaliste ?

Ce débat reste entier lorsque nous transposons la notion d'intrication vers le monde classique, comme nous le faisons en ce moment, en jouant la division quantique/classique sur une division poétique/prosaïque : la poésie est un cycle où les choses n'ont de cesse de devenir des signes, et vice versa, dans une intrication entre les deux, en une formule qui pourrait ressembler à ceci : $|Y_{int}\rangle = |Y_{signe} + chose\rangle = a|j_{signe}\rangle + b|j_{chose}\rangle + |y_{signe}\rangle + |y_{chose}\rangle + \dots$. Alors le monde est une nuée de signes à tout instant précipités dans l'extrême précision d'un détail ou d'un geste. La poésie s'efforce d'« intégrer tout ce que nous touchons, tout ce que nous voyons *ici* dans un horizon plus vaste », disait Rilke, ce qu'elle fait sans référence à un arrière-monde sublimé, mais en révélant des modes intriqués de la réalité, tandis que la prose provoque une réduction dans un multiple de valeurs qui coexistent (il s'agit en fait d'un état qui recoupe plusieurs de ces possibilités) vers une seule valeur : le chat est vivant ou mort.

Aujourd'hui encore, la mécanique quantique reçoit plus d'une douzaine d'interprétations différentes, sans consensus parmi les savants. Parmi celles-ci, dès la fin des années cinquante, Hugh Everett III a proposé une interprétation audacieuse – reprise par Bryce Seligman DeWitt³³ : au lieu d'un affaïssement (de la fonction) d'onde, qui serait « figée » par l'observateur, nous assistons plutôt à une bifurcation (*branching*) entre plusieurs mondes ; l'observateur se trouve aussitôt entraîné dans son monde et ne saurait soupçonner la présence et la particularité des autres parcours. Pour cet observateur, n'ayant pas eu le choix de construire, de façonner ou d'adopter son monde particulier, c'est le seul monde possible. Nous ne manquons pas d'être saisis par la force poétique de cette image.

Lorsque nous parlons, à la suite d'Everett, de bifurcation qui emprisonne l'observateur dans l'un de ces mondes, il s'agit encore, rappelons-le, du « monde » de la particule et non pas des grandes collections d'organes (le corps) ou d'individus (la société), où la superposition est aussitôt détruite par l'observation ou par l'enclassement dans des systèmes lourds et complexes. Cependant, cette notion de bifurcation, par effet de métaphorisation dans l'imaginaire quantique, nous invite à un questionnement sur la notion de choix : est-il possible de nous donner une compréhension du multiple afin d'effectuer de meilleurs choix ? Est-il possible de comprendre l'interaction réciproque, égalitaire et vibratoire, entre observateurs ? Chacun voit le monde depuis ses choix, c'est pourquoi il voit un monde à son échelle : c'est la ligne anthropique³⁴.

L'expérience de l'intrication des sujets et du monde – quand elle serait possible – n'appartient pas à l'*anthropoésie*, une poésie égotiste à la recherche des moments totalisateurs du moi ; elle appartient plutôt à une poésie qui met en relief la coappartenance du langage et de la pensée, de la vérité et de l'être. Ce projet a été accueilli par le discours philosophique, tel le commentaire de Heidegger sur des fragments de Hölderlin ; il appartient aussi à la poésie scientifique des rêveurs d'univers, qui en livrent les actualisations sans perdre la saveur du tout-possible³⁵. Alors, l'*entropoésie* fait connaître le degré de coextension, pour ne pas dire intrication, du langage et de l'être ; elle donne l'aperçu des replis infinis de la multitude où le « réel » ne serait qu'un résidu.

L'œuvre en tant que système esthétique

Nous voulons maintenant retracer l'avènement de l'énoncé poétique (de l'émetteur au récepteur) afin de nous donner un aperçu de « l'événement du mot » (Valéry). Tout part d'un ébranlement de l'être, depuis le soubassement où nous sommes une multiplicité d'états, à partir duquel seront élaborées, par niveaux de complexité subséquents, les impulsions psychiques qui se déposeront dans une succession d'images mentales, lesquelles seront déposées dans des mots, sinon des gestes significatifs. Les images ne sont pas contenues dans ces gestes, encapsulées dans ces mots :

ceux-ci deviennent des *comportements orientant* qui invitent le récepteur à se rapporter à lui-même d'une certaine façon, moment entropoétique où il se replie en lui-même pour y créer une expérience de lui-même. C'est la danse de l'ours, ou un ruissellement de mots.

Le message linéaire de l'écriture classique est évacué, il est remplacé par un dispositif multidimensionnel : les objets d'art, les dispositifs performatifs, les textes poétiques, sont bientôt des *systèmes esthétiques* qui tolèrent des intrications progressives avec l'environnement de la réception. Il apparaît que le langage lui-même est un système esthétique : « [L]e langage [...] est lui-même un poème du genre humain tout entier, un poème en perpétuel devenir³⁶. »

La mécanique quantique est une œuvre poétique égarée parmi les sciences, elle invite à la métaphorisation parce qu'elle est précisément poétique. Quand les sciences parviendront à la rejeter, il restera à la poésie le fardeau de produire des modèles aussi ambitieux que l'équation de Schrödinger (1925) qui postule l'évolution temporelle $|Y(t)\rangle$ de l'état quantique de l'univers.

Il reste à la poésie la tâche de cultiver l'intuition hors du cadre newtonien : la poésie doit nous aider à envisager un monde où le statut du sens a changé, où les modes de réception sont déplacés, où la réalité matérielle n'est plus invariante. Alors, avec cette intuition élargie, nous pourrions mieux appréhender les phénomènes de la mécanique quantique ; mieux encore, nous pourrions envisager l'être humain en tant qu'enchevêtrement de faisceaux de déterminations et le monde physique, en tant que clivage de régions morphopoétiques : « *I understood the uncertainty of calculations and the soil and water loss out on the plateau. In different morphopoetic regions, / entropy can be given as follows*³⁷ ». Le quantique nous introduit dans un nouveau paradigme, propose une nouvelle métaphore de la transmission artistique, pour repenser ce que nous entendons par « toucher le lecteur », « émouvoir le spectateur »... quand les contenus et les vécus n'appartiennent plus à une esthétique corpusculaire.

En effet, parmi les emprunts à la physique depuis un siècle, nous pouvons distinguer deux modèles : l'esthétique corpusculaire, avec ses progressions quantitatives et ses discontinuités, ainsi que l'esthétique ondulatoire, avec son déploiement et son instantanéité. Baudelaire proposait l'étude d'une *Loi de la gradation* qui penserait des accumulations d'effets ; il aurait fallu de peu pour qu'il envisage aussi des discontinuités et des quanta, des seuils et des ruptures dans le plan constitué par tous les effets³⁸. Alors il s'agit de reconnaître les seuils et les replis, sinon les ruptures dans un champ morphopoétique tiré aux quatre coins par l'auteur et le public, l'œuvre et l'interprète. Il s'agit d'admettre un système esthétique global dans lequel prend place ce que Pessoa appelle une « intégration ».

Vers le modèle de l'intrication

L'œuvre n'est plus un condensé de sens ni le reflet d'un absolu, c'est une valeur dans un champ : elle dépend de l'interaction de tous les acteurs – et attracteurs – dans un plan de manifestation où l'attente du public a toujours été sublimée comme intrusion de voix divines. Ainsi le poète Alvaro de Campos (Pessoa) propose en 1924, dans la revue *Athena*, une esthétique non-aristotélicienne qui serait fondée sur l'idée de *force d'intégration* et non pas de beauté. La sensibilité poétique parvient à dépasser le cadre aristotélicien, à intégrer les forces constitutives du milieu culturel de l'émergence de l'œuvre de même que l'environnement de sa réception. Pessoa reconnaît une tendance à la rupture, inhérente à toute sensibilité, quand chacun se protège de la rupture par la « conversion des éléments des forces étrangères en éléments qui lui sont propres, en sa propre substance³⁹ ».

Ainsi l'artiste, parce qu'il se perd dans les choses, apprend à les intérioriser, et bientôt tire son énergie de celles-ci. Il devient alors « un foyer émetteur abstrait et sensible »⁴⁰. La création est irradiation esthétique : elle jaillit du chaos personnel dont chaque émotion est un état de la personne, ce que Dylan Thomas appelle « *the nethermost sea of the hidden self* »⁴¹, où la personne est encore une superposition hétérogène avant de prendre forme dans le regard de l'autre. Ce processus s'apparente au passage du quantique au classique, un état *multitudineux* – symbolisé ici par la présence psychique de l'océan – qui est bientôt transformé en diversité d'images, puis en éléments d'un code linéaire, lesquels seront reçus en tant que comportements orientant. La création poétique force le passage à travers

différents états de la personne émettrice, afin d'acquiescer finalement une valeur d'auto-orientation pour la réceptrice.

L'œuvre poétique est habitée par un fantasme de transmission directe d'états, une véritable téléportation d'affects. La poésie est une recherche de cette énergie de la parole : Ezra Pound supposait qu'une énergie créatrice passait à travers les personnes pour trouver son point d'énergie maximum ; il définit le vortex comme ce « point maximum »⁴². Il s'agit de dépasser une pensée de l'image qui se rapporte à un monde d'objets, mais de nous abandonner à des vortex où nous sommes des microtourbillons dans la fluidité infinie « des sensations qu'a d'elle-même la vie en mouvement »⁴³.

Nous recherchons alors un langage vibratoire « en dessous » des codes symboliques et des conventions formelles, un langage toujours en dessous de lui-même, pure effusion sémantique et somatique. Quelques auteurs ont tenté de développer cette idée : Alfred Korzybski estimait que la « sensation », traduite en langage *non-élémentaliste*, se découvrirait une force de propagation inouïe et pourrait alors modifier directement les personnes⁴⁴. La mécanique quantique inquiète la poésie lorsqu'elle nous fait soupçonner que nous sommes trop attachés à une conception corpusculaire du sens : le mot, l'image. Nous voudrions remplacer la particule de sens par une valeur (un *spin*) dans un *champ morphopoétique*, tout comme la particule a été remplacée par une fonction d'onde⁴⁵.

Le poète Alvaro de Campos suppose qu'un artiste non-aristotélicien parviendrait à donner à son langage une force de propagation inouïe et saurait rendre sa sensibilité immédiatement transmissible. Les locuteurs partageant le moment poétique, toute distance abolie, comme des écorchés qui se touchent, le poète parviendrait ainsi à « forcer les autres, bon gré mal gré, à ressentir ce qu'il a ressenti, et à les dominer par sa force inexplicquée [...] comme le dictateur spontané domine le peuple tout entier »⁴⁶. Cette métaphore politique nous permet d'envisager une énergie irrésistible de la parole. C'était l'ambition de la poésie d'introduire un tel empire de la parole, de révéler un paradigme de la transmission des états d'être. Un tel paradigme est enfoui depuis toujours dans la parole, redécouvert par la poésie contemporaine. Pound disait : « *The things that matters in art is a sort of energy, something more or less like electricity or radioactivity, a force transfusing, welding, and unifying*⁴⁷. »

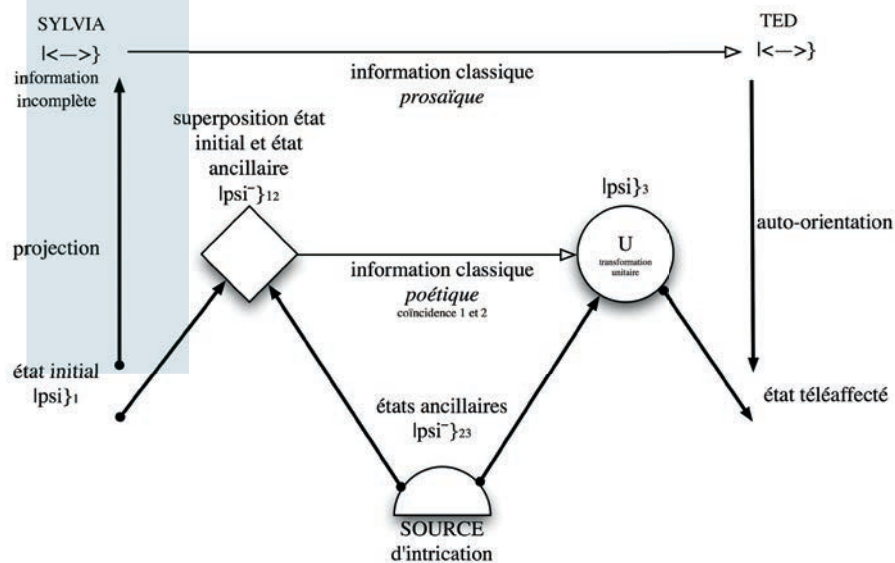
Nous avons mentionné Pound, Pessoa... mais nous ne saurions omettre le proluxe Velimir Khlebnikov qui propose une poésie faite de glissements et de brisures rythmiques, une musique phonique qui sera une véritable rénovation du langage poétique, laquelle mènera à la pratique d'une *langue zaoum transmentale*. Les futuristes italiens cherchaient à retrouver un « magnétisme animal » dans le mot, tandis que le zaoum (*za*, « sur », se substitue à *bez*, « sans », dans *bezumnoe ponimanie* : « sur-rationnelle connaissance ») possède une dimension effusive qui échappe à la pensée objectivée en introduisant un bruissement dans la langue qui permet de reconnaître dans sa structure phonique les premiers signes d'un ordre cosmique⁴⁸.

Le schéma de la téléportation quantique

Nous allons maintenant tenter de métaphoriser vers le classique la téléportation d'information entre deux protagonistes, soit entre Sylvia et Ted, et leurs ordinateurs quantiques. Un photon $|Y\rangle$ (noté *psi* dans le schéma) est polarisé \emptyset (thêta) dans l'ordinateur de Sylvia. Qu'est-ce que la polarisation ? Un *spin* du photon, d'un point de vue corpusculaire, ou une orientation (circulaire, elliptique, etc.) des oscillations d'ondes – dont le vortex serait la métaphore. Comment Sylvia peut-elle faire connaître à Ted l'état de ce photon malgré la distance, considérant qu'elle n'en connaît pas la polarisation et ne sait pas davantage où se trouve Ted ? Elle voudrait que Ted connaisse cette information afin qu'il puisse se donner un photon identique. Rappelons que nous ne pouvons mesurer l'état de $|Y\rangle$ pour le faire connaître ; nous ne pouvons non plus en faire des copies. Par contre, les deux ordinateurs se partagent une paire de photons $|\zeta\rangle$ intriqués, c'est-à-dire des photons qui ont le même état quantique non local, dont le support est partagé sur plusieurs particules : Sylvia et Ted possèdent chacun l'un des deux photons intriqués dans l'état Einstein-Podolsky-Rosen. Sylvia met ensemble $|Y\rangle$ et $|\zeta\rangle$ pour les mesurer en même temps, $|Y\zeta\rangle$, ce qui a pour effet de détruire la polarisation de $|Y\rangle$, mais aussi de transformer la particule jumelle éloignée $|\zeta\rangle$ en une multitude d'états possibles qui pourront recevoir des descriptions, sinon être associés à des messages codés en binaire. La particule jumelle ainsi affectée, Ted parvient à reconstruire $|Y\rangle$ et à connaître sa polarisation \emptyset ⁴⁹.

La téléportation quantique, où les propriétés de $|Y\rangle$ peuvent être communiquées, fait l'objet de développements audacieux du côté de la cryptographie⁵⁰. Nous l'évoquons ici en tant que métaphore de la transmission artistique, $|Y\rangle$ serait un système esthétique, soit l'enveloppe globale des événements de la vie affective et psychique de Sylvia, alors que \emptyset serait un état particulier (une polarisation) de la sensibilité de cette dernière⁵¹. Certes, Sylvia pourrait tenter de connaître et de décrire un état particulier de $|Y\rangle$ dans le langage de tous les jours, ce qui aurait pour effet de provoquer une dissipation de cet état. Il y a une disparition de soi, un affaissement psychique exigé par le projet poético-métaphysique d'instaurer une communication directe d'état à état, le projet romantique des cœurs qui se touchent, des esprits qui se dénudent. C'est qu'il y a, dans l'idée même de poésie, la possibilité panpsychique d'une intrication des esprits et d'un partage d'états multiples⁵².

La mise en commun d'un langage poétique est un *partage d'être*. Faire connaître nos états $|Y\rangle$, c'est mettre ces états en contact avec la part $|\zeta\rangle$ de nous-mêmes qui se trouve en rapport d'intrication avec l'altérité. Sylvia fait connaître à Ted ses événements psychiques $|Y\rangle$ sans connaître leur polarisation \emptyset . Cependant, le fait même d'élucider nos états d'âme dans un langage qui présuppose un partage de l'existence a pour effet de consolider, ou figer, un état en nous-mêmes tout en affectant autrui – et cela infiniment – dans l'expérience de ce partage.



Certes, on est loin de l'énergie maximum que réclamait Pound, de la force dominatrice de Pessoa. Cependant, ce qui fait la beauté de cette analogie, c'est qu'elle rappelle comment la poésie est compliquée dans l'inconnu : le poète peut communiquer ce qu'il ne connaît pas. Ce qu'il a en commun avec son public, c'est ce qui reste inconnu en nous tous. Énigmatiquement, tenter de connaître la part d'inconnu en nous-mêmes ne manque pas de perturber autrui et révèle l'état que nous partageons, ce qui expliquerait pourquoi cela doit rester inconnu : sortir de cette délimitation du moi rappelle que le monde n'est pas une extériorité pure, que la connaissance est un jeu de transformations réciproques.

L'expérience humaine n'est pas isolée dans les individus, elle devient une valeur dans un champ morphopoétique étendu, avec une perte de distinction intérieur/extérieur : le monde terrestre est la scène de notre intériorité et c'est à travers ce théâtre matériel que le psychisme humain se parle et se révèle à lui-même. Le maître Hakuin disait que nous cherchons le poisson dans l'eau et non pas ailleurs ; de même devons-nous chercher Bouddha dans notre propre esprit⁵³. Ainsi la poésie révèle le fondement intriqué de notre esprit et l'existence, quand celle-ci n'est pas un monolithe mais un océan de potentialités. Alors, nous pouvons sonder les événements internes | Y > dans le contexte de notre attachement à la vie, de notre ancrage dans l'existence. Nous sommes invités à découvrir la condition humaine | z > à même la mise en commun d'états ancillaires, la révélation d'intrications sous-jacentes. Dylan Thomas pouvait déclarer « *I, in my intricate image* »⁵⁴ (en fait « *my entangled image* » servirait mieux notre propos), alors qu'il se détache du jeu de miroir de son identité et s'abandonne à l'effritement des apparences.

Le projet bergsonien de *L'évolution créatrice* (1907) veut comprendre la nature non pas à partir des objets, mais à partir de notre expérience intime de la durée, pour comprendre la fluidité de la vie. Bergson révèle une grande affinité avec le projet quantique lorsqu'il déclare : « [L]e Tout est de même nature que le moi [...], on le saisit par un approfondissement de plus en plus complet de soi-même⁵⁵. » Il faudrait ajouter : « On perd le Tout par l'approfondissement du moi qui se cristallise dans la décohérence. »

Emily Dickinson évoque cette communication avec le Tout, lorsque l'amour – et l'expérience poétique – devient un prisme qui fait jaillir une lumière contenue dans le Tout, qui fait jaillir une aube de la nuit : « *I do not need a Light – / The Love of Thee – a Prism be – / Excelling Violet* »⁵⁶. Dickinson évoque un passage infralumineux, l'expérience poétique rétablit la continuité du « spectre cognitif »⁵⁷ qui est au fondement de notre pensée et de notre vécu. Il faut rappeler le rôle de la poésie dans la pensée : Adonis énonce que la poésie ne peut être séparée de la pensée, qu'elle est le lien « que tisse le parfum avec la fleur »⁵⁸. Il faut rappeler aussi le rôle de l'analogie sensible dans la connaissance : la poésie fait d'une émotion un accès à toutes les mémoires ; elle fait d'une commotion partagée la révélation d'une forme primale et unifiée – d'un champ morphopoétique qui nous traverse, l'Ouvert des poètes et philosophes.

Une pensée peut changer l'enveloppe psychique de tous quand cette pensée toucherait à la nature de

la réalité. Cette idée est déjà au premier plan de la pensée de Giordano Bruno : les problèmes humains et sociaux seraient réglés avec une compréhension de ce qui relie notre monde à l'univers infini⁵⁹. C'est seulement en acceptant de façon créatrice le caractère profondément multiple et mouvant de notre monde que nous pourrions comprendre ce que nous sommes et trouver une résolution des conflits. La vérité n'est pas dans une transcendance hors du monde, elle est plutôt dans ce que Lucien Lévy-Bruhl appelle « participation ».

Rupert Sheldrake, développant sa théorie des effets de fraying dans une mémoire universelle, pose cette question : un seul acte, en raison de son intensité, peut-il créer mais aussi modifier un champ morphique⁶⁰ ? Ce point de vue est partagé par David Bohm lorsqu'il explore comment l'individu, par son lien inhérent et profond avec l'*ordre impliqué* (Bruno parlait de la « forme compliquée » de l'univers), peut perturber l'ordre génératif explicite⁶¹. Ces actes modifient le déploiement de notre monde, ils permettent d'entrevoir la multiplicité infinie de ses replis. Khlebnikov préconisait pour sa part un « univers enfoncé »⁶² où la position de l'observateur ne fige pas la réalité : « Et je compris épouvanté / que nul ne me voyait / qu'il fallait semer des yeux / qu'il fallait que vienne le semeur d'yeux ».

Oscar Wilde disait qu'il faut révéler l'art en cachant l'artiste. Ajoutons : peut-être faut-il révéler l'art en brûlant les œuvres ? Puisque les œuvres créées le sont pour toujours, elles persistent dans une mémoire invisible. Ce que le peintre ou le poète ont ouvert dans le monde des formes n'aura de cesse d'inspirer les créateurs à venir et persistera comme tel : comme ouvert. Certains auteurs venus d'horizons différents, tels René Thom et Rupert Sheldrake, reprendront cette idée d'un *champ morphopoétique* intelligent et sensible, qui se déploie et s'éprouve à travers nous. Selon Heidegger, « la poésie apparaît (*sich ereignet*) et déploie (*entfalt*) son être »⁶³. Elle développe (*entfaltung*) l'être de l'homme et son système esthétique dans une intrication originelle.

Le poète en a la conviction, ou plutôt la révélation : l'émotion doit se désincarner pour se reconstituer dans l'autofaçonnement d'un autre. Une phrase, ou un geste, peut créer une voie de fraying qui facilitera les gestes subséquents, qui favorisera la répétition d'un état de choses, sinon l'exploration de nouvelles façons d'être. Certes, il y a des œuvres qui illustrent une idée de l'art dans ses ornières psychiques, mais il y a aussi les œuvres, rares et précieuses, dirait Spinoza, qui bouleversent dans son intégralité ce que c'est que d'être humain. †

Qui a allumé ces mondes ?

Où est l'allumette ?

VELIMIR KHLBNIKOV

NOTES

- 1 Niels Bohr, cité dans Raoul Schrott, *Tropen : Über das Erhabene*, Carl Hanser Verlag, 1998, 214 p. (ma traduction).
- 2 Cf. Michel Camus, *Transpoétique : la main cachée entre poésie et science*, Trait d'union, coll. « Spirale », 2002, 100 p. ; Basarab Nicolescu, *Nous, la particule et le monde*, Du Rocher, 2003, 330 p. ; Marc Fumaroli, « Les poètes "scientifiques" », in Yves Bonnefoy, André Lichnérowicz et Marcel P. Schützenberger, *Vérité poétique et vérité scientifique*, PUF, 1989, p. 131.
- 3 Rainer Maria Rilke, *Œuvres : correspondance*, vol. III, B. Briod et P. Klossowski (trad.), Seuil, 1976, p. 589-590.
- 4 Cf. Gregory Bateson, *Une unité sacrée : quelques pas de plus vers une écologie de l'esprit*, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1996, 461 p. Un exemple d'utilisation de l'hydrologie se trouve dans *L'esquisse d'une psychologie scientifique* (1896) de Freud.
- 5 August Wilhelm Schlegel, cité dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, coll. « Poétique », Seuil, 1978, p. 349.
- 6 Paul Celan, *Le méridien et autres proses*, J. Launay (trad.), Seuil, 2002, p. 57.
- 7 Paul Valéry, *Œuvres I*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 658.
- 8 Friedrich Schlegel, « Fragments critiques » (1795), in P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 95, frag. 115.
- 9 Velimir Khlebnikov, « Pensées » (1922), Y. Mignot (trad.), *Europe*, dossier « Velimir Khlebnikov », n° 978, octobre 2010, p. 244.
- 10 Cf. Robert Crawford et al., *Contemporary Poetry and Contemporary Science*, Oxford UP, 2006, p. 234.
- 11 Jean-Luc André, *Le bord du réel : images seuils, seuil de l'image*, Station Mir, 2000, p. 40.
- 12 Arthur Kroker, *Spasm : Virtual Reality, Android Music and Electric Flesh*, Palgrave Macmillan, coll. « Culture Texts Series », 1993.
- 13 P. Valéry, « Crise de vers », *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 366 et sv.
- 14 Cf. Ezra Pound, « Vorticism » (1914), *Early Writings : Poems and Prose*, Ira B. Nadel (éd.), Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 2005, p. 288.
- 15 Ezra Pound, *Early Writings : Poems and Prose*, p. 289.
- 16 Cf. P. Valéry, *op. cit.*, p. 658.
- 17 E. Pound, « The Wisdom of Poetry », *Early Writings*, *op. cit.*, p. 194.
- 18 Francis Ponge, « Texte sur l'électricité » (1954), *Lyres*, Gallimard, 1962, p. 163.
- 19 Raymond Cooke, *Velimir Khlebnikov : A Critical Study*, Cambridge UP, 1987, p. 81.
- 20 Cf. E. Pound, *Early Writings*, *op. cit.*, p. 289.
- 21 Aleksandr Toufanov, « Velemir 1^{er} de l'État du temps », in Jean-Philippe Jaccard, « Le "devenirianisme" en poésie », *Europe*, dossier « Velimir Khlebnikov », n° 978, octobre 2010, p. 262.
- 22 *Ibid.*, p. 266.
- 23 La fonction d'onde se note $|\psi\rangle$, si l'on utilise les parenthèses de Paul Dirac, où $\psi(r)$ est une fonction numérique et $|r\rangle$ est l'état selon lequel l'électron est localisé au point de coordonnées r . La fonction d'onde $|\psi\rangle$ inclut plusieurs valeurs de r , donc plusieurs positions différentes pour l'électron qui n'est pas localisé, sinon dans cette amplitude d'une probabilité de présence.
- 24 P. Valéry, *op. cit.*, p. 656.
- 25 Affaissement : un objet quantique est caractérisé par des superpositions. Il est ici et là, il existe et n'existe pas, il est positif et négatif, c'est une coexistence simultanée de possibles. Pour caractériser cet état superposé, délocalisé et indéterminé, on joint à la particule une formule mathématique à multiples variables appelée « fonction d'onde ». Selon cette fonction d'onde, la matière n'est pas seulement granularité, mais une onde qui se propulse par intermittences, hoquets, quanta, etc. Le fait d'observer, de mesurer, de tirer de l'information de la matière, provoque un affaissement (de la fonction) d'onde, soit une bifurcation avec (d'un côté) l'information extraite (perception, mesure...) et de l'autre côté une réduction à l'état classique : alors la position, l'énergie, la vitesse, la masse, le poids, etc., semblent de nouveau des propriétés distinctes et non pas seulement des aspects de notre point de vue.
- 26 Signalons la similitude avec le « vortex of intelligence », développé par Philip K. Dick, alors qu'il présente une théorie des champs concernant l'existence humaine qui se substitue à l'approche corpusculaire. Cf. Lawrence Sutin (dir.), *In Pursuit of Valis : Selections from the Exegesis*, Underwood Books, 1991, p. 72 ; Philip K. Dick, *The Exegesis of Philip K. Dick*, P. Jackson et J. Lethem (éd.), Houghton Mifflin Harcourt, 2011, p. 456.
- 27 Ainsi, les visions chamaniques révéleraient une intrication initiale entre une logique psychotropique des plantes et la neurophysiologie du cerveau humain. Cf. Jeremy Narby, *L'intelligence de la nature : en quête du savoir*, Buchet-Chastel, 2005, 289 p.
- 28 Le terme *entropé* apparaît dans le *Criton* (52 c) de Platon pour évoquer le repli sur soi et l'inquiétude. Cf. Platon, *Œuvres complètes*, vol. I, L. Robin (trad.), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 199.
- 29 Cf. Basarab Nicolescu, *Qu'est-ce que la réalité ? Réflexion autour de l'œuvre de Stéphane Lupasco*, Liber, 2009, 178 p.
- 30 George Quasha et Chie (Buun) Hasegawa, « Cleaning », *Ainu Dreams : Poems*, Station Hill, 1999, p. 80.
- 31 Martin Heidegger, « Hölderlin et l'essence de la poésie », *Approche de Hölderlin*, Gallimard, 1962 (rééd. 1973), p. 79.
- 32 *Ibid.*
- 33 Cf. Hugh Everett, Bryce Seligman DeWitt et Neill Graham (dir.), *The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics*, Princeton UP, coll. « Princeton Series in Physics », 1973, 252 p.
- 34 Principe d'anthropie : le monde serait construit à notre échelle afin de contribuer à l'émergence de la vie humaine et de préserver notre position d'observateur. Le monde est calibré afin de permettre l'émergence d'un humain qui, nommant le monde, permettra au monde de se rapporter à lui-même : parce que le monde s'appelle, je peux le nommer.
- 35 Cf. Jean-Pierre Luminet, *Les poètes et l'univers : anthropologie*, Le Cherche-midi, 1996, p. 8.
- 36 A. W. Schlegel, *op. cit.*, p. 349.
- 37 Ken Belford, *Decompositions*, Talonbooks, 2010, s. p.
- 38 « Étudier dans tous ses modes, dans les œuvres de la nature et dans les œuvres de l'homme, l'universelle et éternelle loi de la gradation, des peu à peu, du petit à petit, avec les forces progressivement croissantes, comme les intérêts composés, en matière de finances. Il en est de même dans l'habileté artistique et littéraire. » (Charles Baudelaire, *Journal : mon cœur mis à nu* (1864), Librairie Droz, 2001, p. 65.)
- 39 Fernando Pessoa, *Poésies et proses d'Alvaro de Campos*, La Différence, 1989, p. 201.
- 40 *Ibid.*
- 41 « Drag them up, from the nethermost sea of the hidden self, but before they reach the paper, they must go through all the rational processes of the intellect. » (Dylan Thomas, « Notes on the Art of Poetry » [1961], in Daniel Jones [dir.], *The Poems of Dylan Thomas*, New Directions Publishing, 2003, p. xxi.)
- 42 « [E]very emotion presents itself to the vivid consciousness in some primary form. [...] I defined the vortex as "the point of maximum energy". » (E. Pound, « Vorticism » [1914], *op. cit.*, p. 278.)
- 43 A. Toufanov, *op. cit.*, p. 268.
- 44 Cf. Alfred Korzybski, « The Role of Language in the Perceptual Processes » (1950), in Robert A. Blake et Glenn V. Ramsey, *Perception : An Approach to Personality*, Ronald Press Company, 1951, p. 170-191.
- 45 Sur la notion de métaphysique morphopoétique, voir Rudolf Berlinger, *Die Weltnatur des Menschen : Morphopoetische Metaphysik*, Rodopi, 1988, 398 p. Berlinger propose une architecture triadique pensée, langage, action.
- 46 Ce passage de Pessoa, dont nous avons donné la référence *supra*, est cité à nouveau dans Ewen Char-
- dronnet (dir.), *Anthologie de l'Association des Astronautes Autonomes (AAA) : quitter la gravité*, L'Éclat, 2001, 256 p.
- 47 E. Pound, « The Serious Artist » (1913), in Ira B. Nadel (dir.), *op. cit.*, p. 242.
- 48 Cf. Christian Prigent, *La langue et ses monstres*, Cadex, coll. « L'Ostiaque », 1989, 206 p.
- 49 Cf. Charles Henry Bennett, « Teleporting an Unknown Quantum State via Dual Classical and Einstein-Podolsky-Rosen Channels », *Physical Review Letter*, n° 70 (1895-1898), 1993. On notera notre clin d'œil à Sylvia Plath et Ted Hughes.
- 50 On l'a vu récemment, l'intrication préalable peut être établie non seulement entre photons lumineux, mais aussi entre la lumière et la matière. Ce qui est nouveau (octobre 2006), c'est que l'intrication de départ (partage d'un état EPR) peut être établie entre un photon (dans un laser) et un atome (de Césium).
- 51 Roger Penrose nous invite à utiliser les parenthèses de Dirac pour y mettre des chats, des symboles, etc. Cf. Roger Penrose et al., *The Large, the Small and the Human Mind*, Cambridge UP, 2000, p. 75. Nous utilisons le « ket » (de bra-ket) fermant >.
- 52 Cf. Dean Radin, *Entangled Minds : Extrasensory Experience in a Quantum Reality*, Paraview Pocket Books, 2006, 368 p.
- 53 « It is your own mind that is Buddha [...], he who wishes to seek Buddha must first of all look into his own mind. » (Hakuin, « Sokko raku kaizen fusesu », in Isshu Miura et Ruth Fuller Sasaki, *The Zen Koan : Its History and Use in Rinzaï Zen*, Harvest Books, Harcourt Brace & World, 1965, p. 41.)
- 54 Dylan Thomas, *The Poems of Dylan Thomas*, D. Jones (éd.), New Directions Publishing, 2003, p. 128.
- 55 Henri Bergson, cité dans André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, 1968, p. 488 ; *id.*, *L'évolution créatrice*, PUF, 1970, p. 534.
- 56 Emily Dickinson, *Cahier*, n° 21, 1862, n. 611.
- 57 « The cognitive spectrum leads us to see connections that are simply there [...]. Positioning the spectrum leads me to claim that "creativity" and "spirituality" are related phenomena. » (David Gelernter, *The Muse in the Machine : Computerizing the Poetry of Human Thought*, Free Press, 1994, p. 95.)
- 58 Adonis, *Le regard d'Orphée : entretiens avec Houriya Abdelouahed*, Fayard, coll. « Témoignages pour l'Histoire », 2009, p. 85.
- 59 « Seule l'ouverture sur les mondes innombrables peut nous donner la clef permettant de comprendre ce que nous sommes. » (Giordano Bruno, *L'infini, l'univers et les mondes*, B. Leverageois [trad.], Berg International, 1987, p. 24, n. 1.)
- 60 « If somebody in solitude works away in an extremely intense way it may indeed set up a morphic field. » (Rupert Sheldrake, « Editor Ken Weathersby talks with Rupert Sheldrake », *Hootenanny Magazine : Free Poetry, Fiction and Art*, n° 3, 1995 ; [en ligne], www.hootenanny.com.)
- 61 Cf. David Bohm, cité dans Lee Nichol (dir.), *The Essential David Bohm*, Routledge, 2003, p. 290.
- 62 V. Khlebnikov, *L'univers enfoncé : et autres poèmes*, C. Prigent (trad.), Le Corridor Bleu, 2003, 58 p.
- 63 M. Heidegger, *op. cit.*, p. 242.

MICHAËL LA CHANCE est philosophe (Ph. D., Paris-VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique, chercheur au CELAT et directeur du Département des arts et des lettres à l'Université du Québec à Chicoutimi. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel*, à Québec, il a publié nombre d'essais sur le rôle des intellectuels à l'époque des géants *corporatifs* et du paradigme technoeconomique, la mondialisation de l'art et le sentiment d'échec de civilisation, la censure dans les arts, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et le cinéma, la répression antiterroriste dans les arts. Il a publié six recueils de poésie. En 2003, il recevait le Prix international Saint-Denis-Garneau.