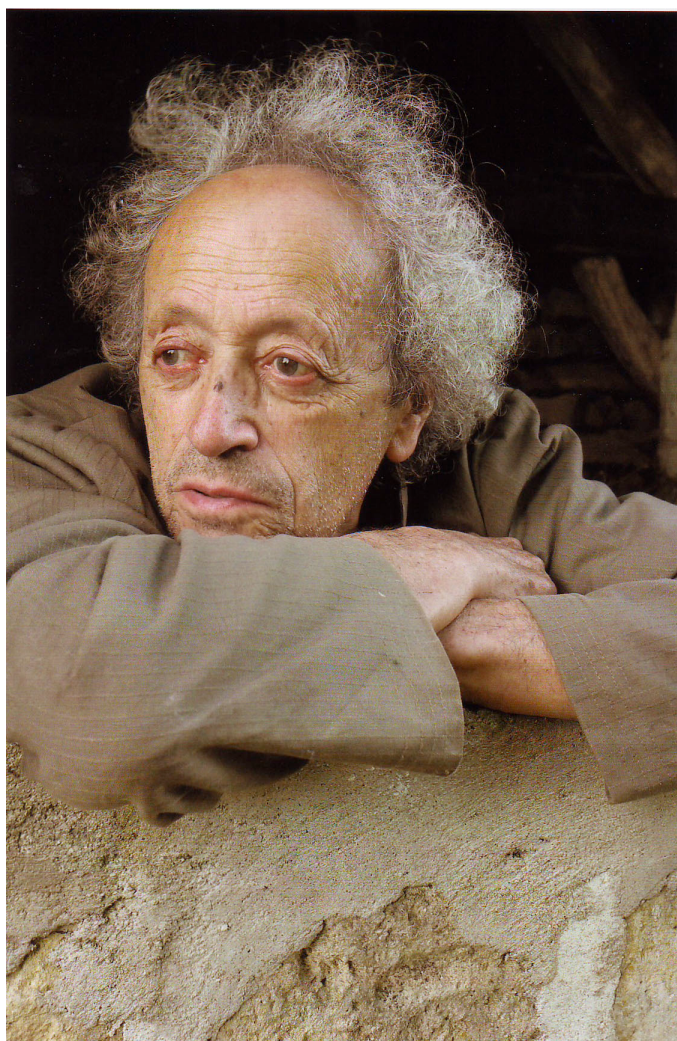


$\text{NU}(\text{e})^{49}$

BERNARD NOËL



© Maxime Godard
Juillet 2010

NU (e)
Numéro 49

Tristan Hordé et Claude Chambard, <i>entretien avec Bernard Noël</i>	7
--	---

*

Autour de l'œuvre

Jean-Louis Giovannoni, « <i>Journal du regard</i> » (<i>Essayages</i>)	21
Anne Malaprade, <i>Trois variations sur un thème biographique</i>	31
Régis Lefort, <i>Bernard Noël : le regard ou l'illusion</i>	36
Jean-Luc Despax, <i>L'ombre de l'amour</i>	46
Tristan Hordé, <i>Larmes et plumes</i>	49
Claude Chambard, <i>Une façon de voir</i>	52
Angèle Paoli, <i>Douleurs de langue / Douleurs de corps</i>	57
Éric Dazzan, <i>Un jour de G/grâce : une lecture de Bernard Noël</i>	61
Paul Mathieu, <i>Bernard Noël ou la permanence de la perte</i>	71
Samuel Macaigne, <i>Fragments sur l'ange</i>	82
Yves Collet, <i>Corps, lieu d'échange</i>	88

*

Bernard Noël, <i>Qu'est-ce que la poésie</i> (Inédit).....	93
--	----

*

Avec Bernard Noël

Jacques Ancet, <i>Ode au recommencement</i>	103
Jude Stéfán, <i>Contre-ciel</i>	110
Jean-Luc Sarré, <i>Tu</i>	111
Israël Eliraz, <i>Poème n'est qu'un lieu</i>	116
Paul Louis Rossi, <i>Le Regard des Maussins</i>	120
Rodrigue Marques de Souza, <i>Corps de la mentalité</i>	127

Arnaud Beaujeu, <i>De pierre et d'eau</i>	130
Patrick Laupin, <i>Chronique d'une journée moyenne</i>	133
Jeanpyer Poëls, <i>À travers un regardeur</i>	138
Yves Charnet, <i>Vivrécrire</i>	142

*

Quelques éléments bibliographiques	155
---	-----

**Tristan Hordé
et Claude Chambard**

Entretien avec Bernard Noël

Pourrait-on commencer par évoquer l'un de vos premiers livres, le Dictionnaire de la Commune, et les textes politiques qui ont suivi plus tard ?

J'ai écrit plusieurs textes liés au *Dictionnaire de la Commune*, l'un pour le photo-poche de Delpire qui rassemble des photos de la Commune ; un autre pour préfacer l'État et la Révolution d'Arthur Arnould, dont l'édition originale a paru en 1877, quarante ans avant l'ouvrage homonyme de Lénine, et qui est le seul traité théorique de politique communaliste ; un autre pour préfacer en 2000 une nouvelle édition du dictionnaire... Je reste persuadé que la forme « dictionnaire » est une des meilleures façons d'écrire l'histoire parce que celle-ci est toujours la lecture du passé par le présent, et que le dictionnaire donne tous les moyens au lecteur de reconstruire le passé, donc d'en devenir lui-même l'historien...

Dans le *Dictionnaire de la Commune*, j'ai emprunté le premier article au Maitron¹, ce qui me permettait d'ouvrir avec le nom d'un communard anonyme, de faire revivre un de ces disparus qui n'ont jamais eu de voix.

Un dictionnaire de la Guerre d'Espagne, un autre de la Révolution russe n'ont pas vu le jour, en partie pour des raisons économiques mais surtout parce que j'ai décidé à ce moment-là de me consacrer à « l'écriture ». Il y a eu aussi un projet avec P.O.L de dictionnaire du Front populaire pour le cinquantenaire, mais là encore des difficultés économiques ont fait enterrer le projet.

Vous dites « parce que j'ai commencé à écrire », mais le Dictionnaire de la Commune est aussi votre écriture ; il y a donc eu une rupture ?

Non, le *Dictionnaire* a plutôt été une base. Je n'ai pas écrit pendant une dizaine d'années, après *Extraits du corps* [publié en 1958]. Pourquoi ? Je n'en sais trop rien, je ne pouvais plus. Un étudiant m'a envoyé un jour cette question : « Que faudrait-il qu'il se passe dans votre vie pour que vous n'écriviez plus ? ». Cela m'est arrivé et je suis incapable de dire pourquoi. Ce fut peut-être une manière de se remettre en question.

¹ Jean Maitron (1910-1987), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français* – poursuivi après sa mort sous la direction de Claude Pannetier.

La question posée n'est peut-être pas très pertinente ! Après tout, l'écriture vous remet sans cesse en question, non ?

Oui, mais les gens ne le savent pas. On écrit pour connaître quelque chose du chaos intérieur, pour le maîtriser, en sortir ; j'ai écrit récemment « On n'écrit que pour maîtriser sa propre disparition. »

Qu'est-ce qui s'est passé pour que je n'écrive plus ? J'avais trouvé un palliatif, je l'ai souvent dit, qui était d'écrire des articles de dictionnaire – j'ai gagné ma vie de cette manière pendant dix ans – et j'étais devenu aussi le correcteur en chef des autres auteurs, et j'allais vérifier à la Bibliothèque nationale si telle date était juste, etc. Je faisais ce travail avec Michel Mourre. J'étais d'ailleurs un maniaque qui, mais seulement pour mon propre travail, respectait les indications de dimensions et j'en ai gardé le besoin d'un territoire précisément délimité. C'est ainsi que mes poèmes, par exemple, ont lieu sur un territoire fixé d'avance : une certaine longueur du vers, un certain nombre de vers, etc. À partir du moment où le territoire est délimité, l'événement verbal est possible, sans territoire pas de chute des mots.

On avance toujours à tâtons dans l'écriture : l'important est qu'en se relisant sans cesse, cette relecture engendre la suite. Encore que... J'écris avec toujours le sentiment que cela peut s'arrêter d'un moment à l'autre et sans doute cette crainte est-elle à l'origine de mon besoin de me donner des contraintes. Dans les monologues – forme que j'ai adoptée depuis quinze ans pour mes récits – j'ai toujours le premier mot de la phrase suivante puisque c'est toujours le même pronom. Précaution contre la perte de la parole – qui n'est pas le silence, positif mais la perte – l'impuissance..., le gâtisme.
[rires]

Ces travaux alimentaires étaient complètement un palliatif ?

Il y eut des périodes où je ne pouvais plus, d'autres où c'était un plaisir parce que cela me faisait lire beaucoup. Je n'ai jamais relu tous ces articles – plus d'un millier, probablement – sauf une demi-douzaine il y a quelques mois : j'étais dans une maison où il y avait le *Dictionnaire des personnages*, j'ai relu les articles concernant les personnages de Laclos – et j'ai trouvé que je pourrais fort bien les reprendre...

Des contraintes pour les poèmes, y en a-t-il aussi pour la prose ?

Oui, pour les monologues. J'ai déjà raconté ça. Ce qui m'intrigue, c'est que quand la première phrase, la « bonne », est posée, est juste, l'ensemble de l'espace du récit se dégage de cette phrase. Ensuite, le récit

avance en remplissant cet espace alors que ses dimensions m'échappent. J'aimerais bien sûr les connaître pour mesurer la trajectoire que va parcourir mon récit... Cela n'y changerait sûrement rien puisqu'il est essentiel que la logique du récit m'échappe et ne soit générée que par l'écriture et son exercice, mais qui ne rêve de maîtriser ce qu'il fait ? Pensez à la flèche qui est tirée : celui qui la tire ne connaît pas sa trajectoire.

Revenons au politique : la censure a joué un grand rôle dans votre travail ?

Ce sujet de réflexion fut imposé par les circonstances, à savoir tout ce qui s'est passé autour du procès du *Château de Cène*. On m'a souvent demandé pourquoi ce livre ne figurait pas dans *Les Plumes d'Éros* — tout simplement parce que je ne voulais rassembler dans ce livre que des textes amoureux... et non « érotiques » !

Pourquoi pas avec les textes politiques ? avec L'Outrage aux mots ?

Il n'avait pas là sa place pas plus que *Le Roman d'Adam et Ève* parce que l'un et l'autre y auraient tenu une place disproportionnée. Je pourrais en profiter pour dire que ce dernier livre a été plus efficacement censuré que l'autre ! Mais à quoi bon ? C'est en écrivant *L'Outrage aux mots*, écriture liée au procès du *Château*, que j'ai pris conscience que le mot de « censure » ne correspondait plus à la réalité. À cette époque, le monde semblait clairement réparti en deux ensembles, les pays où régnait la censure, les pays de l'Est, et les pays où régnait la liberté d'expression, l'Occident. Je me suis rendu compte que ce n'était pas si simple et que s'était imposée en Occident une censure qui n'avait pas de nom, qui ne se manifestait pas par une violence directe sur l'individu, d'où l'invention du mot sensure avec un s initial, qui me semble exprimer assez bien la privation de sens, en français. À partir de cette sensure-là, et aussi à cause des « États généraux de la culture » créés par Jack Ralite pour s'opposer à la privatisation de TF 1, j'ai écrit pas mal de textes. S'est ajouté alors à l'idée de cette privation de sens, le concept de castration mentale formulé à l'occasion d'une grande séance des États généraux de la culture à Berlin.... C'était après la chute du mur, et j'étais allé à Berlin avec en tête l'idée naïve qu'exprime bien la phrase de Saint-Just, « Le bonheur est une idée neuve en Europe ». Or je n'ai rencontré que des gens accablés d'être traités comme des bougnoules : on mettait à la porte tous les professeurs d'économie, de philosophie, d'histoire, etc., et on les remplaçait par des professeurs venus de l'Ouest avec des salaires très supérieurs et des primes de risque. J'ai donc beaucoup déchanté...

Je me suis dit qu'il faudrait faire une enquête dans les pays de l'Est sur le thème : que devient la culture quand arrive la liberté ? Je ne l'ai faite qu'en Pologne. J'y ai rencontré notamment une poétesse (Julia Hartwig) qui avait incarné la résistance à Jaruzelski. Dans la conversation, et sans avoir conscience j'en suis sûr de l'importance de sa phrase, elle m'a dit cette chose que je n'oublierai jamais : « Aujourd'hui, le problème, c'est qu'on ne sait plus où est l'ennemi ». C'est une définition parfaite de la censure : pas de violence, simplement une occupation mentale qui fait que tout est privé de sens. La pléthore d'informations prive de la capacité d'informer. Je me suis dit que l'ancienne censure était beaucoup mieux car elle ne s'exerçait pas sans que sa victime ne soit consciente de ce qu'elle subissait... Conscience qui lui permettait d'inventer des résistances... Après tout, nous avons vécu sous la censure de la fondation de notre culture jusqu'au milieu du XX^e siècle.... Je me suis également rendu compte alors que si nous disposions de la liberté d'expression, nous n'avions en général pas conscience que cette liberté était conditionnée par les moyens économiques de l'exercer...J'ai beaucoup dénoncé l'occupation mentale exercée par la télévision, mais il y a pire. Récemment, je suis allé acheter une imprimante et je suis reparti avec le catalogue du magasin. En le feuilletant, je me suis rendu compte que la télévision était désormais dans beaucoup de poches. Elle ne vous lâche plus, un coup de pouce et l'on a l'image et le son. De plus, vous sont fournis avec des produits culturels aussi attrayants que stéréotypés... Ces produits tout comme la télévision ne développent que la passivité, or il n'y a pas d'acte culturel passif... Quelle culture est-elle possible quand on reste quatre heures par jour devant la télévision, ce qui est la moyenne en France ?

Si on ne regarde pas la télévision, on passe pour bizarre...

Une chose tout aussi grave que l'occupation mentale, c'est l'échelle de valeur forgée par la télévision, échelle très médiocre mais d'une médiocrité devenue l'excellence. Ce n'est jamais Beckett qui sert de critère de qualité, mais d'Ormesson – comment contrer cela ?

Vous savez bien que vous passez pour un écrivain « difficile », alors que vous écrivez dans une langue très classique.

C'est le problème du sens. En 1975, Pingaud m'avait invité à participer à une sorte de congrès culturel socialiste, comme écrivain de recherche, marginal. À la fin de la réunion, des bibliothécaires sont venus me dire qu'ils essayaient de faire lire mes livres, mais que les gens les

rendaient en disant, « c'est trop difficile ». Mais pourquoi, ai-je demandé curieux de savoir ? Parce que tout y va trop vite ? Peut-être faut-il qu'en effet dans le roman « commercial » les épisodes n'en finissent pas d'arriver ? J'ai essayé de lire *Harry Potter* par curiosité, c'est ennuyeux, c'est beaucoup trop long.

Vous avez eu à choisir des textes, justement, dans votre travail d'éditeur, que ce soit à L'Atelier des brisants ou chez Flammarion.

À L'Atelier des brisants j'ai publié des inédits de Laure, et en trois volumes les œuvres de Mina Loy, qui fut l'épouse d'Arthur Cravan et un poète d'une grande originalité en marge de toutes les avant-gardes ; sa trajectoire aurait dû exciter la curiosité de nos critiques... mais non, aucun n'en a dit un mot.

Je suis devenu éditeur parce que je ne pouvais pas dire non. Flammarion me donnait une mensualité qui me permettait de vivre à la campagne et quand P.O.L est parti Flammarion m'a demandé de passer du rôle de conseiller à celui de directeur de la collection Textes. Je ne pouvais pas suivre P.O.L, parce qu'il aurait fallu qu'il rachète mon contrat.

Cela a été une expérience amère, parce que je n'ai jamais souhaité disposer d'un pouvoir, où que ce soit. Je l'avais malgré tout et j'étais plus soucieux de l'expier que de l'exercer. Des écrivains amis, du jour où je suis devenu éditeur ont cessé d'être dans l'amitié... J'avais le droit de publier une dizaine de livres par an et je voulais que Textes soit comme une maison d'édition dans la maison Flammarion ; c'est pourquoi j'ai publié les premières traductions de William Carlos Williams, le premier livre intégral de Cummings, et que j'ai mis en chantier les *Cantos* de Pound, sortis après mon départ. C'est pourquoi j'ai aussi proposé des livres politiques, l'un sur le génocide en Argentine, un autre sur la répression en Irlande.

Les livres ont un rôle essentiel dans votre vie, comment cela a commencé ?

J'ai vécu sur l'Aubrac, pays très à l'écart, presque un désert : je devais avoir une quinzaine d'années quand j'ai vu un train pour la première fois... Pas de librairies bien sûr dans les villages, mais dans le mouvement de la culture de l'immédiat après guerre, il y a eu une sorte de journal, « Les Belles lectures », qui publiait des livres entiers ; c'est ainsi que j'ai lu *Les Liaisons dangereuses*. On pouvait en pliant les pages de ce journal se fabriquer un livre, et sont venus ensuite *L'Assommoir*, *Mon cœur mis à nu*. Le journal a disparu très vite. Un peu plus tard, je me suis

abonné au Club français du livre qui a publié Lowry en même temps que Nadeau ; j'avais 17 ou 18 ans et *Au-dessous du volcan* est une des lectures qui m'a le plus impressionné. J'ai lu aussi *Molloy* de Beckett quand il a paru et vu *En attendant Godot* au théâtre de Babylone, qui n'existe plus.

Le premier livre que j'ai acheté en arrivant à Paris, j'avais 18 ou 19 ans, c'est *La Haine de la poésie* de Bataille – aussi *Précis de décomposition*, mais qui m'a moins impressionné. La haine du poétique, c'est-à-dire du subjectivisme sentimental, je crois que c'est une position partagée toute ma génération. Le lyrisme, c'est autre chose, un équilibre entre l'expression et son effet. Peut-être pratique-t-on aujourd'hui cette haine sans le savoir, ce qui expliquerait bien des choix dits d'avant-garde et qui, je le crains, confondent souvent poésie et performance...

Quand je suis arrivé à Paris, j'ai pensé, naïvement, qu'il fallait que je publie Artaud puisqu'on ne le trouvait plus. On a décidé avec un copain de commencer par réunir des lettres inédites d'Artaud et nous sommes allés voir Adamov pour lui expliquer qu'il fallait nous prêter les lettres d'Artaud... puis aussi Roger Blin pour la même raison.

J'ai connu un peu Adamov plus tard, en 1958, dans le mouvement de résistance à De Gaulle, mais surtout à la fin de sa vie ; il ressemblait alors vraiment, par sa générosité ouverte et affectueuse, à son livre *L'homme et l'enfant*. Quand j'étais chez Flammarion, j'ai essayé de publier ses inédits, il y en avait encore deux volumes, mais cela ne s'est pas fait. Il faut lire aussi *L'Aveu*, qu'avait publié Léon Pierre-Quint aux éditions du Sagittaire. Voilà un éditeur passionnant ; il était juif² et ses archives ont été saisies par la Gestapo et transportées en Allemagne ; on n'en a plus entendu parler et on pensait qu'elles avaient été détruites, mais elles avaient été emportées par les Russes qui ont fini par les rendre à la Bibliothèque nationale, il y a une dizaine d'années – d'où la publication chez Ypsilon d'un livre capital que j'ai eu la chance de préfacer, la correspondance entre Roger Gilbert-Lecomte et Léon Pierre-Quint.

En dehors de votre idée de publier ce qui n'était plus disponible de lui, quelle a été votre relation à l'œuvre d'Artaud ?

Ce qui dominait dans les années 50, c'était la littérature existentielle : littérature basée sur le message. J'essayais alors d'écrire un roman et, très rapidement, je me suis rendu compte que programmer un récit ne m'intéressait pas. Par contre m'impressionnait, la déclaration d'Artaud :

² Léon Pierre-Quint (1895-1958), né Léon Steindecker, était critique littéraire et éditeur. Il publia avec Soupault le *Manifeste du surréalisme* d'André Breton en 1924.

« Toute écriture est de la cochonnerie ». J'étais dans la cochonnerie en même temps que dans le désir de franchir son interdit : la « cochonnerie », après tout, n'avait pas empêché Artaud d'écrire des milliers de pages. Sans doute sous le nom de « cochonnerie » voulais-je surtout m'évader de la représentation, ce que j'ai tenté de faire avec *Extraits du corps*. Il se peut que, dans ces textes, le corps ait été poussé sur la scène de l'écriture, mais est-ce que je le dois à Artaud ? je n'en sais rien. L'étrange est qu'ayant trouvé à une base pour écrire, j'ai ensuite cessé d'écrire pendant dix ans... Auparavant, entre vingt et vingt-quatre ans, j'avais écrit pas mal de choses, toutes détruites, notamment un assez gros roman et une espèce de pamphlet sous l'influence de Miller.

Un autre écrivain a beaucoup compté pour vous, Pierre Jean Jouve.

Il y a deux écrivains sur lesquels je suis incapable d'écrire, Joë Bousquet et, surtout, Jouve. Comme Bataille, il est sur le terrain de l'érotisme, mais beaucoup moins expéditif. Il assume à la fois la haine et l'amour de la poésie, mais son amour est cependant le plus fort. La préface de *Sueur de sang* est un des grands textes sur la poésie, j'aime beaucoup aussi ses derniers écrits. Également *Les Beaux masques*, qui devrait être édité à part ; Catherine Jouve avait souhaité que j'en fasse une lecture. Je lis assez souvent Pierre Jean Jouve, sans être sûr de le comprendre, et ce doute renforce mon attachement. Je suis toujours sensible au rythme, à la condensation érotique, à une forte économie de la langue qui fait qu'il y a une précipitation syllabique extrêmement efficace dans l'évocation de ce qui est derrière le poème. Il y a aussi cette charge du mal, qu'il s'agit peut-être d'assumer pour en faire un bien.

À propos du corps, que diriez-vous du « corps sans organes » ?

Je suis d'autant plus embarrassé pour répondre que je viens de lire un livre qui m'a beaucoup impressionné, *La Sculpture du vivant*, écrit par un biologiste³ : il y explique le rôle des cellules, dont une partie sans cesse « se suicide », et l'on prend conscience que nous sommes composés d'une masse qui devrait se décomposer. Il y a une phrase de Bichat, « la vie, c'est l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort », que corrige Henri Atlan en : « la vie, c'est l'ensemble des fonctions capables d'utiliser la mort ». La mort est utile à la vie, et non pas nuisible. Au fond, entre la vie et la mort il y a un peu de ce qu'exprime Rimbaud par « Je est un autre » : la mort est l'autre de la vie, et la vie est aussi l'autre de la mort ; la mort a besoin d'être maintenue en vie, et par la vie. Il y a

³ Jean-Claude Ameisen, *La Sculpture du vivant*, Seuil, 1999.

un rapport perpétuellement positif entre ce qui est censé nous détruire et ce qui est censé nous faire vivre.

Pour revenir à vos écrits, certains en définissent une partie comme relevant d'une « écriture du regard ».

Une écriture du regard... Je ne dirais pas les choses ainsi. La conscience du regard crée un espace particulier à l'intérieur duquel j'écris. Ce qui est essentiel, c'est le changement de qualité de l'espace que déclenche la conscience du regard. On vit d'ordinaire dans un espace neutre, où ne circule que de l'information pratique, immédiate, tandis que lorsque la conscience éveille cet espace-là, il change me semble-t-il de nature, il devient un espace de relation et non plus d'information.

La peinture est un lieu témoin de la transformation du regard en espace de relation : le regard en quelque sorte s'y matérialise. Cela est moins sensible dans la photographie, peut-être parce que je suis très sensible au travail de la main. Dans beaucoup d'écoles d'art, on bannit aujourd'hui le métier comme un péché originel, on supprime les ateliers de gravure, de lithographie, de dessin, alors que le métier est ce qui nous libère. Le corps n'existe d'ailleurs dans le travail qu'impliqué physiquement par le métier.

C'est pour cette raison que vous avez écrit sur la peinture

Non, pas exactement, car c'est plutôt le désir de manifester l'espace du regard qui, d'abord, a dû me motiver. Mais assez vite, j'ai voulu faire entrer le travail du peintre dans le texte. Ce que j'appelle des « romans d'œil » repose sur le fait d'aller dans l'atelier pour observer les déplacements du peintre, sa gesticulation afin de les rendre présents au même titre que la réflexion sur le travail ou le dialogue. Regarder le travail en solidaire. Un jour, cela m'a frappé d'être en présence du dos du peintre et du dos du tableau, et de constater que tout se passait entre ces deux dos. L'espace compris entre ces deux dos était physique, il était une expansion du corps du peintre. Ce qui circulait là, c'était le dépôt à travers les gestes du peintre d'une empreinte spatiale et physique : la peinture...

Dès lors, j'en ai eu assez d'écrire des réflexions sur la peinture, j'ai eu besoin que le travail soit présent aussi... Auparavant, j'avais été très intéressé par le reportage photographique de Hans Namuth sur le travail de Pollock : on y voit Pollock par terre, toute la cuisine, la matérialité, et son geste n'est pas seulement matérialisé sur le tableau mais aussi dans son trajet.

Est-ce à partir de ces réflexions que vous dessinez ?

Je bricole... Autrefois, j'avais deux certitudes, toutes deux négatives : je n'écirai jamais pour le théâtre et je ne ferai jamais rien de visuel. Or un été, en 1987, j'ai commencé à écrire une pièce et je me suis mis à faire des lavis. Depuis, je n'ai plus aucune certitude...

[rires]

Ce que je fais maintenant, c'est un travail de maniaque. Des dessins, si l'on veut. Je mets de petites touches d'encre jusqu'à remplir une surface et ce qui m'étonne, c'est que de loin ça vibre, ça se nuance. Je ne sais pas ce que c'est.

Où en étiez-vous dans votre travail d'écriture quand vous avez commencé ces dessins ?

C'est venu par hasard. Les premiers lavis que j'ai faits n'étaient pas mauvais, d'où l'envie de continuer. Parfois cela me plaisait beaucoup, ce jeu de l'encre et de l'eau, mais ça bouge, ça s'efface et tout disparaît. J'en ai fait quelques centaines et seulement une dizaine me plaisent encore. C'est à la même époque que j'ai écrit une pièce, *La Reconstitution*, histoire d'une bavure policière dans laquelle j'ai intégré des scènes de violence similaires – scènes de la guerre d'Algérie, des camps de concentration... J'ai fini par écrire cette pièce parce qu'un metteur en scène, Charles Tordjman, me demandait depuis sa rencontre, deux ans plus tôt, de lui écrire une pièce. Longtemps, j'avais cru que sa demande n'était qu'une sorte de politesse du metteur en scène à l'égard de l'écrivain. Puis son insistance s'est révélée amicale : comment n'être pas sensible à l'amitié ? La pièce a été beaucoup jouée. Elle est née du fait que j'avais assisté à la reconstitution du meurtre de Loïc Lefèvre par un CRS : grande bavure de l'ère Pasqua. J'avais été frappé par le fait que les deux policiers « reconstituteurs » étaient vêtus des mêmes survêtements et surjouaient l'anonymat... Plus tard, toujours grâce à Charles Tordjman qui avait placé ma pièce à la Colline alors qu'elle était à peine un projet, j'ai écrit une autre pièce, *Le Retour de Sade*...

Par ailleurs, j'ai travaillé avec un musicien d'origine marocaine, Ahmed Essyad, élève de Schönberg à travers Max Deutsch et en même temps héritier de la musique soufi. Pour lui, j'ai écrit *L'Exercice de l'amour*, une sorte d'oratorio qui a été créé par l'orchestre de Radio-France. Et un opéra, *Héloïse et Abélard*, joué d'abord à Strasbourg, puis au Châtelet dans une mise en scène de Stanislas Nordey. Le premier acte reprend l'histoire de la rencontre d'Héloïse et Abélard : j'y avais introduit des chansons pour alléger l'histoire et j'attendais le résultat avec curiosi-

té. Quand la chanteuse est montée sur une table, façon Ange bleu, j'ai cru que c'était gagné et que la musique d'Ahmed allait pouvoir devenir populaire... Mais dès les premières notes, je n'ai plus rien compris : tout était devenu opératique...

Une dernière question : comment avez-vous pris l'idée de publier toutes vos œuvres ?

Ce ne sont pas des « œuvres complètes » ! Cela m'a d'abord fait peur, quand P.O.L, mon éditeur, m'a fait cette proposition. Puis, j'ai été séduit à l'idée que j'allais pouvoir rassembler tous mes monologues en un volume, parce qu'il me semble que c'est une espèce de marqueterie dont tous les éléments ont besoin d'être réunis. Mais les monologues ne sont pas encore terminés : il manque le Nous, et je ne suis pas sûr de pouvoir l'écrire... Le premier volume s'est imposé avec l'espoir de constituer UN livre en réunissant des textes : poèmes, récits, essais unis par leur caractère amoureux... Pour le second volume, c'était le désir de P.O.L de reprendre les textes politiques. J'espère que leur accumulation témoigne d'une certaine fidélité bien que n'y figurent pas tous mes engagements, en particulier durant la guerre d'Algérie qui a déterminé ma vie plus que toute autre chose, mais je n'ai pas envie d'écrire des mémoires...

Bordeaux, 8 septembre 2011

* Des questions de Béatrice Bonhomme et de Jeanpyer Poëls ont été intégrées dans l'entretien.

Autour de l'œuvre

Jean-Louis Giovannoni

« *Journal du regard* »

(Essayages)

« L'intensité de la parole est liée à son déplacement » (B.N.)

Me déplacer, c'est ce que je compte faire pour m'approcher, un tant soit peu, de ce livre écrit par Bernard Noël. L'aborder oui, mais de façon oblique. En évitant soigneusement toute rencontre frontale. Yeux dans les yeux – pas question ! Pourquoi de telles précautions ? Tout simplement parce que l'intensité développée par ce livre est énorme. Et que ses charges peuvent exploser à tout moment au détour de n'importe quelle phrase.

Pour faire court : On ne peut apporter un verre d'eau à une source sans se couvrir aussitôt de ridicule.

Ou version grand large : Un pétoncle à lui seul ne fait pas l'océan. (Air connu). Etc. Etc.

Mais pendant que je pratique la métaphore, à tour de bras, pour cacher ma gêne devant la force de son livre, je commence à m'ensabler sec.

M'abrutis dans sa stupeur solaire...

Si je me lançais à l'eau !

Difficile de s'aventurer au large quand on ne sait nager que l'indienne et la brasse coulée. N'étant pas non plus très doué pour les sports de glisse, je me rabats (il me pardonnera – j'espère) sur un instrument plus langué à ma main qu'à la sienne. Façon de surnager dans ses mots ; de faire la planche, tout en ne perdant pas contact avec le flux de ses phrases.

Cet instrument fait de bric et de broc, je l'appellerai *Essayages*.

À peine dit, l'hésitation me prend.

Essayages ou Variations ?

(Pause.)

Essayage n. m. Action d'essayer (un vêtement)...

Un vêtement ? Comment peut-on comparer le texte de Bernard Noël à un vêtement ?

Pour moi, tous les textes sont à essayer. À nous essayer.

En les passant et repassant comme juste-au-corps. Ainsi gainé plus rien ne peut déborder. Sortir hors.

Les mots sont rangeurs. Oublieux d'épaisseur. De masse...

Ainsi de suite, jusqu'à l'extra-plat.

Fibrille dans l'air. À peine sur page. Avec corps lointains... Mot ne tient place.

Mais à force de les engourdir, plus rien ne bouge.

Durillons d'un côté, pelade de l'autre. En dur ou pellicules – on ne sent plus rien.

Comme le dit le poète : « Les mots sont des vêtements endormis ».

Des mots qu'il faut réveiller. Enfiler. Et agiter dans sa langue !

Ou c'est la mort sur pattes. L'ankylose.

Peut-être que des *variations* m'obligeraient moins à monter à cru ?

Me permettant de travailler *sur*.

Tenir et retenu sont suffisants pour se rassurer.

Voyons de plus près.

Les *variations* partent toutes d'un thème, qui est à la fois leur origine, mais aussi le motif de leurs déplacements. Thème obligé, puisant dans ses possibles. Dès la partie engagée, fidèle à ses poussées : le matriciel se déborde. Se soulageant autant qu'il se charge. Il rempile. Plus loin. Encore. Et cela sans fin.

Infini des branchements que tous ses mots découvrent en se frottant entre eux.

Vous voyez à présent quel genre de sport supposent ces *variations* ?

(Reprise.)

Pour me tenir dans le voisinage de son livre et rechercher sa foulée, je pratiquerai donc plutôt des *essayages* ; de-ci de-là pour ne pas trop adhérer à l'affaire ou me perdre dans ses plis.

En fait, la seule façon de se saisir un texte, c'est de l'avaler.
De le mettre profond. Et de le bouger. Jusqu'à en perdre traits. Visage...
Pour arriver juste... à cet air. Air. Qui rappelle...

En somme : Truffés.

Mais revenons au premier instant de cette rencontre.

En décembre 1987, j'achète *Journal du regard* de Bernard Noël en librairie.

À peine ouvert... tous mes paysages mentaux s'effondrèrent.

J'attendais ça depuis longtemps.
Moi qui faisais tourner mes textes uniquement sur zone-planchée. Avec de temps à autre quelques sorties accompagnées. Encadrées. Toujours en ligne.
Avec pour seule liberté : un retour obligé dans la foulée.

Son texte tirait d'un coup la nappe !

L'amorti. La distance – Envolés !
Y Compris cette fine pellicule collée sur tout. Entre ma vue et...

Sans plus aucun contact avec la machine à produire parois et sous-couches...

Brûlure. Et chair à vif.
Quand plus rien ne se contient.
Ne fait figure.

(Intermezzo)

Jeune, je n'étais pas plus hermétique. Le moindre paysage m'affolait.
Me laissait démuni.
Trop ouvert. Trop et pas assez. Pliable. Pour loger. Se loger.

Aucun mouvement d'un côté ou de l'autre. Pourtant menace.
Menace de déferlement. Sans qu'aucune goutte ne transpire.

Une pierre, et c'était ...
Bord retenu. Reconduit. Encore. Et encore.

Sifflement pourtant dans l'air. Comme vol ôté de lui-même...

(Coda)

C'est dans ces circonstances particulières que le *Journal du regard* fit son entrée dans mon psychisme.

(Enfin !)

« L'invisible est derrière nos yeux, c'est notre corps ! »

Douleurs. Douleurs à l'essayage. Épaisseur derrière les yeux. Impalpable.

« Quant à l'invisible, c'est le dos de l'horizon et tout ce qui est derrière notre dos ».

Ne peut respirer. Me tourner. Pourtant ces phrases aèrent.
Peut-être faut-il les isoler pour sentir leurs tensions ?
Et puis...

« Nous ne pouvons ouvrir les yeux sans produire une relation dans le mouvement de laquelle le visible n'est déjà plus que son expression. »

Les yeux fermés, c'est pire. Ça défile. Ça s'accélère.
Souvenirs comme marques brûlantes.
Que quelque chose vienne entre !
S'interpose.

Fraîcheur d'un coup.

« Tout est là, devant moi, tout le réel rangé sous la vitre du visible. »

Et tu appelles ça *un essayage* ?

Une manche ou deux. Un dos en contre-point.
Toccata ma non troppo. Ritardamento...

D'accord, un peu de musique. Pour être emporté. En un seul. Entier.
Musique ne peut semer.
Lèvres humectées, j'ai chantoné.

« La vue n'est pas un constat, c'est une lecture. Nous lisons le visible tout en croyant regarder la réalité. »

Ça rassure et ça a ses avantages. La pellicule une fois collée : fait office de.
Évidence sur toute chose. Garantie. Tenue avant tout.

Mais est-ce vraiment ça que tu racontes dans ton *Journal du regard* ?
D'une certaine façon, on ne peut sortir que couvert.

À couvert dans l'externe.

C'est ça : on externalise son dedans dans (...). Toujours dans (...)
– Fausse route !
Manœuvre de Heimlich. L'trognon r'monte d'un coup !

Respirez. Expirez. Encore. Oui doucement...
Que sentez-vous ?

« La réalité se dérobe derrière les signes qu'elle nous fait... ».

Et chaque époque trouve de nouvelles façons de faire passer tout ça derrière.
D'agiter le mouchoir.

– La crise du logement frappe toutes les couches...
écrit-on dans un Journal du matin. Pas certain.

Les yeux des personnes d'en face sont plus ou moins chargés. Basses couches : taux d'occupation maximum. Haut du panier : vide en son plein.

Seule la confusion générale peut nous sauver la mise. Nous aider à mieux nous emboîter les uns les autres. Genre deux en un. Et trois. Et quatre...

Et pourquoi pas plus ?

Tous pour Un et tous en Un ! Telle sera ma devise.

Unité plus que tout. Unité collabée. Fissurée au centre...

Je peux sembler, par ces embardées textuelles, tourner ses mots en dérision.

Ne pas assez faire sentir, aux lecteurs, leur importance. Ni pourquoi ils m'obsèdent, au point que je les mâche et remâches sans cesse. Et ça depuis des années.

Mais les mots sont-ils de plain-pied avec nous ?

Habitables sur le champ ?

Ou seulement qu'après aménagements et calfeutrages obligés ?

Respirer... Poumons si fins...

« Chaque chose visible est à la fois visible et chose. Nous faisons rarement la différence, et pourtant la chose n'est entière et présente qu'au moment où nous la faisons. »

En voilà une bonne nouvelle. Je sens bien qu'en disant une chose pour une autre – ça marche du feu de dieu ! Par l'indirect les choses se livrent plus.

Fini la vaine et dure opposition frontale.

Voir serait alors entrevoir. Dans un battement...

« Les images représentent du regard et non pas de la réalité »

Et plus loin :

« La réalité n'est pas dans le visible, elle est dessous. » – Qu'elle y reste !

Savoir que ça se tient quand même, est source de grande satisfaction.

La délégation, voilà l'avenir. Être représenté par un élément repérable, faisant affiche, écran, devrait rassurer les arrières, arrières... qui veulent à tout prix ne pas quitter le devant. Garder contacts...

Phrases comme onguent... Aussitôt peau reprend sa place. Sa contenance.

Le tout emballé !

« L'homme écrit l'image du monde sur la surface du monde. Il n'y a pas de réalité vierge »

Lapsus. Ai écrit : *pas* de réalité vierge à la place de *plus* de réalité vierge. Comme s'il n'y avait jamais eu de réalité touchable en prise directe. Jamais.

Et que seul cet ersatz de réalité – une réalité recouverte par notre regard – composait à elle seule l'unique contact possible de l'homme avec le monde – son passage obligé – et ça depuis la nuit des temps.

Peut-être ne faut-il vivre que dos tourné à ses phrases pour les laisser travailler, *me* travailler, comme on fatigue une salade pour que l'assaisonnement soit au cœur.

« On est mis en travail. »

« Tant qu'on est devant, il y a conjonction du va-et-vient et du face-à-face, et chose encore plus étrange : on sort de soi, mais en soi. »

« On ne lit pas un élément, on entre en lui et il nous porte. »

Comment se jeter ?

Entrée de la pierre. Du métal – oui !

Et là aucun mot...

Phrases ne suturent.

Ne *lient*. N'entrent en rien.

Et pourtant, sommes portés.

Portés. Continûment.

« La vue paraît inséparable de ce qui est son occasion : toujours nous regardons quelqu'un ou quelque chose. Ne regarder que notre propre vue, cela est-il sensé ? »

Appui immédiat. Appui dans ses gestes. Avant même que sol confirme.
Ne tienne.
Même le vide a son bord. Ouvrant d'un côté fermant de l'autre.
Penser, c'est se loger un peu plus haut. Un peu plus bas. Porter appui à
chaque pas.
Et le tenir dans son mouvement.

« Nous ne sommes au monde qu'à l'instant où nous sommes le monde :
alors, il n'y a plus de séparation, et l'espace est mental aussi bien que
réel. »

Oui. Mais « Tout est intérieur /et pourtant sépare. » (Hölderlin)
Séparé à même sans jamais se dégager.
Ne pouvant ouvrir d'espaces qu'entre peaux internes. Chacune jouant sa
partie.
Et le battement de l'autre.

« Si aucune image ne peut être littérale, c'est que tout regard se double
d'une métaphore : le réel fait figure dès qu'il est dans nos yeux »

Et toute chose est tournée vers soi. Aucun objet ou chose ne peut nous
tourner le dos. Tout est visage. Annonces de visages. De figures mises en
route.

N'est visible que ce qui se tient en vis-à-vis avec nous.

Oui, tu as raison, on ne marche que parce que l'on nous appelle. Là-bas.
En face.
Là où ça nous regarde venir. Où ça nous tient lieu d'en-dehors. Où ça
nous attend aussi. Comme une étape dans un mouvement toujours re-
commencé. Dès que c'est touché ça repart. Encore. En face.
Sous ce regard qui s'invente à chaque appui d'yeux.
On ne peut sortir de lui. Hors de... n'existe pas. Ou sous la forme renver-
sée de notre regard. Regard lancé en avant et qui n'attend que notre
venue.

« L'Espace du regard est le visible. »
Le seul visible qui nous tienne lieu de réalité. Qui nous permette de nous
envisager.

« Les yeux vont d'une chose à l'autre ; le regard fait lien et invente la
continuité du monde en même temps que celle du je. »

Tu parles, à présent, directement dans ma voix.
Ce que tu dis, s'articule dans ma bouche.
Tu pousses dedans. Me pousse dedans aussi.
Mais qu'importe qui parle à présent.

Rien que le fait d'isoler tes phrases et de les réinjecter dans ce texte, j'ai pu me créer un petite espace interstitiel. Un espace de battements où se sentir bouger ensemble, d'une même voix, est possible. Peut-être est-ce ainsi que l'on devient perchoir où les choses peuvent s'appuyer avant de gagner l'étendue... des mots. Des images...

Te bouger c'est respirer.
Alors bouge...
« Tout est déjà au monde, mais rien n'y est tant que nous n'en avons pas eu la révélation »

Révéler, c'est souligner parfois. Se dégager de cette course en avant : à qui tiendra sera ! N'apparaît que ce qui n'est que soustrait. Place est place d'à côté.
Dans cet écart. Avant prise. Reprise.
Dans ce battement où l'on voit en même temps que l'on efface.

« Ce qui fait signe n'a pas de forme. »

Oh montées des mots qui tracent ma respiration. Je m'aère dans les tiens.
Ne peut faire autrement que de donner formes. Visages. Encore visages.
Qui se déploie au devant. Dans ta venue. Te suis.

« Chaque image est sans cesse remise au présent par nos yeux parce que l'on ne peut voir que présentement. »

À présent, il me faut te refermer. Ne plus te regarder dans les yeux.
Mais te laisser courir sous mes mots. Là où loge une multitude d'écrivains, de poètes, de philosophes, de personnes que tu as rencontrées ou croisées du regard. Non vues, mais retenues... Compagnons de volume. D'espace. Touchant terre à nouveau dans tes mots. Ces mots qui viennent d'on ne sait où ? Et qui repartent à nouveau dans le mouvement de l'air.

« Le regard est la chair d'un volume dont la substance n'a jamais reçu de nom. Cette chair qui est là, dehors, bouge doucement dans mes yeux, dans ma tête...et quand je la sens, je ne suis plus séparé. »

Tes mots dans ma bouche...Buvant à même.

Sont venus nombreux.

Étaient-ce les miens ?
Était-ce...

« La limite c'est le présent. »

« - Je ne me reconnaîtrais jamais, dis-je.

– Pourquoi ?

– Parce

que je ne peux pas regarder mes yeux au moment où ils regardent. »

*Février-Mars 2011.
Rue du Chemin-vert.*

* Bernard Noël, *Journal du regard*, P.O.L, 1987.
(Toutes les citations sont extraites de ce livre.)

Anne Malaprade
Treize variations sur un thème biographique

Le « je » varie dans le temps et dans l'espace, à la croisée des autres et de leurs échos, modulations que le livre journalier, lui-même doué d'un pouvoir de renaissance, accueille avec générosité. Ainsi *Treize cases du je* naîtra dans le redoublement de lui-même – contemporain de ces *Quinze Variations sur un thème biographique* signées Roger Laporte¹, auquel nous empruntons notre titre. Une première fois dans la collection *Textes* Flammarion en 1975, une seconde, en 1998, chez P.O.L, métamorphosé par les inédits suivants : « L'avènement du nom », « L'autre corps » et « La rencontre au milieu du pont ».

Ce livre, présenté comme un *Journal*, réunit plusieurs articles, lettres ou hommages consacrés à des peintres et à des écrivains. Aucune confiance, anecdote ou souvenir personnels ne vient ponctuer cet ensemble entièrement tourné vers le travail et les propositions d'autrui. « Quand se décidera-t-on à admettre que pour un écrivain moderne, écrire constitue le trait majeur, fictivement unique, de sa biographie [...] »² notait Roger Laporte dans sa postface, soulignant combien écrire est nécessaire à la vie, la vie ne devant pas elle-même être séparée d'une figure constamment jouée du « je ». Ce dernier en effet ne s'accommode d'aucune case prédéfinie : il n'est à l'abri de sa propre exposition que dans l'ombre des signes qui émane de tous ceux qui interrogent les échappées du moi sur l'échiquier du monde.

1. Treize cases d'un jeu de société

Les *cases*, ici, sont des chapitres qui organisent et secrètent une pensée attentive, réflexive et réactive. Treize chapitres, donc, qui aimantent une qualité d'écoute et de regard particulièrement vivifiée par la solidification des vertiges que constituent les œuvres embrassées : journal d'un regard entendu, journal d'une écoute observée. Dans le cours des années soixante-dix, Bernard Noël s'intéresse entre autres aux œuvres de Roger

¹ Roger Laporte, *Quinze Variations sur un thème biographique*, première édition Flammarion, 1975, puis Éditions Flammarion/Léo Scheer, 2003.

² « Postface ou un chemin de halage », *ibid.*, p. 406.

Gilbert-Lecomte, Julien Gracq, Octavio Paz, Gustave Meyrink, Hans Bellmer, Alain Charconnet, Edmond Jabès et Georges Bataille. Chacune de ces rencontres charnelles et pensives donne lieu à une suite de signes miraculeusement dévoilée. Signes adressés, signes en écho, signes librement assignés qui donnent à penser en construisant des fragments de sens s'avancant jusqu'à l'intersection centrale : celle en laquelle se croisent les mots du corps, de la langue, du nom empreint de sacré, avec certains extraits signifiants – la dent par exemple, les os, la peau – qui révèlent un voyage du dedans vers le dehors dédoublé par celui du dehors en direction du dedans.

Le « je » du diariste conçoit l'intime comme une conscience phénoménologique qui se plie aux brisures des langages verbaux et picturaux. Et ce « je » joue à explorer les *cases* – les habitations que constituent quelquefois les œuvres d'art – questionnant son propre *cas*, entendu comme une existence exposée à une série d'énigmes. Qu'est-ce que le nom peut dire du néant ? Comment le corps produit-il de la pensée ? Peut-on parler de ce qui ne parle pas ? L'observation s'observe-t-elle en silence ? Jusqu'où le regard déporte-t-il le corps ? Existe-t-il une voix à l'ombre des mots ? Qu'est-ce que le signe mot révèle de la mort ? Y a-t-il un envers de la peau ?

Ce jeu de société interroge certains des fondements de la société occidentale, et les coupures classiques dont chaque sujet hérite en partie comme autant de dualités restrictives sont non pas tant pensées que dépensées. Chaque texte prend acte des découpes, puis renverse les perspectives, la négation au travail apprivoisant ce que l'on envisageait comme des directions irréductibles à l'unité. Et l'adjectif numéral « Treize » désigne alors une nouvelle entité qui, à partir de l'éparpillement, fédère un élan qui subsume certaines des réserves, des interdits, quelques pertes que l'on pensait irrémédiables : « La vie menace la mort, la mort menace la vie, et cela s'écrit d'une même écriture, toujours en passe d'être raturée par le retournement de ce qui nomme en ce qui est nommé – ou l'envers »³. Ces *Treize cases* sont le lieu qui accueille la dissémination à l'œuvre dans l'intime tout en gardant le sens de l'un et du pluriel. « Je » de société qui trouve à se couler dans le collectif ainsi que le prouve l'emploi d'un « nous » témoignant d'une communauté réellement constituée par l'expérience de la souffrance, du déchirement ou, au contraire, du plaisir dans l'amour. La lecture de *Marbre* de Mandiargues réalise cette communion des « je » dans une épiphanie exclusivement humaine : « Il y a tant d'aller-retour dans le tremblé mental qui nous tient au contact des extrêmes qu'il faut bien que

³ Bernard Noël, « Sur le nom », in *Treize cases du je*, p. 32.

cela mime également le grand va-et-vient où l'espèce trouve sa fin, et nous, notre plaisir. Et qu'importe le nom puisque cela, toujours, nous atteint sous l'Autre nom. »⁴

2. Les cas du je

Ce « je » a l'audace de porter l'ombre au-delà de l'ombre, dans un mouvement qui n'est jamais une dérobade, mais plutôt une recherche entêtée qu'aucun Autre ne peut arrêter. Le sujet disjoint la lumière afin d'y déceler l'envers de ce qui le constitue : masqué, il démasque sans aucune agressivité le trouble à l'œuvre dans les œuvres. Saisissant le mouvement du sens dans la perspective du pli, il s'accorde à ces bascules qu'impose tout travail majeur. Chaque « je » est un cas, et chaque cas sait faire fi du « je » au cours d'essais critiques qui témoignent tous d'une aventure existentielle prolongée en alchimie formelle.

Le « je » jusqu'à l'excès de lui-même conduit alors le poète à envisager un au-delà de la conscience, celle qui traverse la vie pour concevoir un regard à partir d'un point de vue de celui qui n'est plus. « Le je du mort » est le nom de cette fiction qui a recours à la forme versifiée pour cerner cet envers sans mots qui parvient pourtant à se dire, sinon à se voir, « dans la cave des yeux »⁵. De la case à la cave, « je » entreprend un voyage au cours duquel il traverse toutes les nuances par lesquelles la lumière s'acclimata à l'ombre, l'un au deux, le lu à l'écrit, le visible au verbe. Et si le corps est une « chambre noire »⁶, c'est parce que le « je » y expérimente l'ombre interne comme le lieu des signes ainsi que le tombeau des cendres à venir.

Non pas parler *sur*, mais parler *dans*, pénétrer le « je » et y découvrir une multitude de *cas*, de figures, d'extraits, de fragments qui témoignent d'un infini interne au microcosme. Monde intérieur perçu comme le lieu du change et du modelage que les lettres verticales adressées à l'Autre en miroir parviennent à architecturer. L'un voit dans l'autre « je » un foyer masqué par une identité à déconstruire. Le « je » déborde de sa case et institue un désordre pratique dont ces missives rendent compte avec effroi et fascination : « l'épouvante devant soi-même »⁷ est celle éprouvée par une conscience hors d'elle confrontée à l'abîme issu d'autrui. Lorsque certains des « je » enfermés dans le « je » s'éveillent, la langue qui en témoigne est violentée, presque déchirée, et la verticalité du poème s'impose comme un bâti nécessaire. C'est alors la forme qui fait office de

⁴ « L'Autre nom », *ibid.*, p. 37.

⁵ « Notes de Bagdala », *ibid.*, p. 70.

⁶ « André Miguel », *ibid.*, p. 97.

⁷ « Lettres verticales », *ibid.*, p. 155.

case, le système de l'acrostiche articulant certains de ces vertiges au nom propre, case parmi les cases : « « **j**ean/où est notre demeure/**e**st-elle plus qu'un écho/**a**u croisement du/**n**om », « **b**runo/rien qu'un/**r**egard et c'est le masque/**u**ne taie sur des trous/**n**on à la tête/**o**n nous l'a lézardée »⁸.

3. *Un je(u) d'échec ?*

Contre qui, avec qui joue le « je » ? Qui sont ses partenaires ? Sans doute cherche-t-il à explorer tous ceux qui le hantent, tous ceux qui l'intriguent et qui se situent dans le passage mouvementé du temps, à la croisée de l'ici et du maintenant. Mais à ce jeu il n'y a ni perdant ni gagnant, pas même un échec perpétuel comme dans certaines parties du même nom. Cette partie-ci (partie-partition) se dérobe à la victoire comme à la défaite puisque les partenaires – l'écrivain face aux artistes – se retrouvent au bord d'un gouffre qui les menace conjointement : chute, abîme, néant, espace neutre, nulle part cadrent le damier, sur la scène duquel s'effectuent toutes ces mises en regard, ces ombres renversantes, ces tremblés saisissants. Roque, prise en regard, promotion, l'échec ne constitue plus un terme, mais un vertige sensible qui accompagne ce passage dans le je(u) (du) vivant.

L'écriture entre en telle intimité avec la vie du « je » qu'elle éconduit l'échec – la mort ?, la prise ? – hors-jeu : elle trace alors la vie de l'homme écrivant, celui qui, « une fois cloué aux mots, perd par tous ses trous ce qui fut sien, ce qui lui fut personnel »⁹. Le « je » sans la personne, le jeu sans plus personne, le sien abandonné et dépensé, à l'écart, miné mais aussi captivé par la mémoire et l'écho, restent les tracés des fêlures, finalités déplacées au cœur d'un intime dénudé qui ne sera plus jamais seul trop humain.

Se mettre en jeu, donc, pour un je-poker qui, case après case, dénude la conscience jusqu'à toucher ce qui, en chacun, permet la pensée, la travaille, la sculpte : la chair est lieu de la pensée du corps, pensée investie par le jeu des mots qui porte l'expérience et la transmission. J'écris la vie échouant à dire « je », je vis l'échec écrit selon ce que les règles de ce livre parviennent à situer sur un échiquier existentiel, lieu du mouvement des signes.

4. *D'un je l'autre : je/ej*

Au terme des jeux fictionnels qu'inventent ces *Treize cases*, le lecteur qu'est Bernard Noël rencontre dans sa lecture écrite le prolongement

⁸ *Ibid.*, p. 159 et 167.

⁹ « Cloué aux mots », *ibid.*, p. 200.

renversé de son « je » en un état impersonnel qui s'impose sereinement au fil des pages. Les deux lettres qui forment ce pronom aspiré plutôt qu'inspiré s'assouplissent au point de bouleverser l'identité en un autre étrangement proche, radiographie inattendue d'une pensée active née depuis la mise en présence des corps. Le « je » découvre dans le jeu du lu et du tu (l'autre plus ou moins muet), du risque et de l'inconnu, un « ej » solidaire dont il éprouve la familiarité lointaine. « EJ » sont, bien sûr, les initiales d'Edmond Jabès auquel Bernard Noël consacre la dernière case de son livre, et dans la proximité duquel il définit l'écrivain comme « ombre qui porte un homme »¹⁰, celui qui écartèle son « je », le fend, y consent des brèches jusqu'à y introduire des fictions que la prose critique, redoublée en poème, impersonnalise avec distinction. Ce « Je » vidé de tout signifié, déraciné, écrit à l'ombre de tous les « je », et dans le déplacement des identités qui voyagent d'une case à l'autre, en passant par des jeux de scène multiple. Le « je » fait advenir puis disparaître le nom, le nom renverse le « je », comme des fantômes dont la présence hante, désormais, toutes les cases par lesquelles se produisent ces échappées de sens dans le tracé d'une écriture comme mise en « je » constante.

¹⁰ « E.J. », *ibid.*, p. 244.

Régis Lefort

Bernard Noël : le regard ou l'illusion

« Le regard est la source du jour : il n'est pas lumière, la lumière est son œuvre, il habite le noir ardent. »¹

« [...] associer un acte et une vision. C'est là l'opération que permet l'écriture. »²

Si nous choisissons en exergue de notre texte deux phrases de Joë Bousquet, tirées de ses livres *D'un regard l'autre* et *Traduit du silence*, c'est d'une part parce que Bernard Noël considère cet auteur comme essentiel, d'autre part parce que, de toute évidence, le regard, chez lui, est à la source de la création Et sa poésie est « obsédée par le visuel »³. « J'espère [...] que mes livres ne se partagent pas entre des genres mais entre des variations destinées à aborder sous divers angles la question du regard (que voit-on quand on voit ?) et de la représentation. »⁴, note Bernard Noël dans un entretien avec Alain Marc. Il met ainsi en avant à la fois le regard comme le lieu de manifestation d'un originel du signe et comme celui, complexe, de l'absorption ou de la précipitation du réel.

Toutefois, le regard est également le lieu d'une vision passée au tamis de différents filtres que sont entre autres l'habitude, le souvenir, la conscience, l'éducation, la culture, les émotions, l'imperfection de l'œil. Aussi le réel, « cette totalité aussi vague qu'extérieure », n'est-il perceptible que selon l'illusion. De la même manière, sa restitution n'est pas envisageable, à moins, espère Bernard Noël, que l'imagination ne fasse

¹ Joë Bousquet, *D'un regard l'autre*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982, p. 69.

² Joë Bousquet, *Traduit du silence*, Paris, Gallimard, collection L'Imaginaire, 2001, p. 142.

³ Bernard Noël, *L'Espace du poème*, Entretiens avec Dominique Sampiero, Paris, P.O.L, 1998, p. 17.

⁴ « Le point de l'œuvre », Entretien avec Alain Marc, dans Alain Marc, *Bernard Noël. Le monde à vif*, Pantin, Le temps des Cerises éditeur, 2010, p. 86.

son œuvre et ne devienne créatrice de réel⁵. Ce constat s'enrichit d'un second qui prend le premier à contre-pied : « l'illusion est encore la meilleure manière de tuer l'illusion »⁶. Et « la seule possibilité d'égorger l'illusion est de le faire avec le couteau d'illusion » : « le regard est parfois ce couteau »⁷, alors quelque chose d'une « cristallisation d'un mouvement, d'un signe »⁸, naît au poème

Cette métaphore du couteau est récurrente, ici « couteau d'horreur » ou « couteau de mirage crève l'œil »⁹, là « couteau d'air » mais toujours cette façon de trancher que possède le regard selon un « égorgement verbal / de l'illusion par l'illusion »¹⁰ laisse-t-il, après le phénomène de dépossession, la place à un « tu » qui représente « à la fois l'autre et le silence ». Ce silence, doublé de contemplation, pourrait avoir raison du poème et signifier la fin du regard ou de l'illusion en se présentant comme le dernier avatar de l'écriture¹¹. Mais ce serait sans compter avec ce silence à la fois point de départ et force génératrice du poème, ce « silence des yeux silence dans les yeux » où il s'agit d'« être là / simplement là devant / dans un espace qui devient un territoire / réceptif »¹². Car écrire revient à mesurer le silence¹³. Le silence est une forme de « retrait en soi, d'absorption intérieure [...] la chair entre en catalepsie [...] Le corps paralysé est à cet instant comme le fourneau de l'alchimiste [...] Au plus fort de cette tension, [le poète] met une image au four ; l'écran s'illumine ; le silence intérieur est dramatisé ; les séquences du poème sont les jalons de l'expérience »¹⁴.

Le regard crée donc le verbe et le poème tente de transcrire « au plus près les images d'une vision suscitée par l'immobilité, la transparence et

⁵ « Il y a un réel que je dois pouvoir restituer, et il y a ce mouvement au long duquel l'imagination devient créatrice de réel. Entre ce réel-réel et ce réel réalisé, il y a sans doute toute la distance entre ma vie organique et ma vie organisée (écrire). » (Bernard Noël, *Le Lieu des signes*, Draguignan, Éditions Unes, 1989, p. 68)

⁶ Bernard Noël, Entretien avec Jean Daive, *Cahier Critique de Poésie* n° 21, Marseille, cipM, 2011, p. 12.

⁷ « Le point de l'œuvre », dans Alain Marc, *Bernard Noël. Le monde à vif, op. cit.*, p. 80.

⁸ Bernard Noël, *Le Lieu des signes, op. cit.*, p. 25.

⁹ Bernard Noël, *Extraits du corps*, Paris, *Poésie*/Gallimard, 2006, p. 104 et p. 241.

¹⁰ *Ibid.*, p. 227.

¹¹ « Le point de l'œuvre », dans Alain Marc, *Bernard Noël. Le monde à vif, op. cit.*, p. 79 et p. 90 : « D'ailleurs, l'écriture m'a rendu apte au silence et à la contemplation de telle sorte qu'ils pourraient être son dernier avatar... »

¹² Bernard Noël, *Les Yeux dans la couleur*, Paris, P.O.L, 2004, p. 45.

¹³ Bernard Noël, *Le Lieu des signes, op. cit.*, 1989, p. 53 : « S'il m'arrive encore d'écrire, c'est pour mesurer mon silence. Me prouver que je ne me tais pas à vide. »

¹⁴ *Ibid.*, p. 128.

la méditation du corps »¹⁵. Mais qu'est ce regard ou cette illusion à la source du poème, interroge Bernard Noël dans *Les yeux dans la couleur* ?

Qu'est-ce qu'un regard ?
Un espace dont la limpidité est assez révélatrice pour que
toute forme y apparaisse telle qu'en elle-même.
Mais rien n'est tel quel, car le regard est aussi dans
les yeux, et les yeux dans la tête.
L'espace du regard est le visible, et le visible est notre
lecture du monde, car nos yeux le croisent toujours
avec le mental.
Nous voyons moins le monde que du sens¹⁶.

Le regard dépasse la réflexion engagée à son sujet, excède l'homme et le poète et revient dans chaque poème, dans chaque roman, comme un motif de l'œuvre et à l'œuvre, comme un élan, comme ce qui s'oppose à la pensée, comme un obstacle contre lequel celle-ci bute, comme une illusion aussi, puisque que le regard ne sert plus de médium pour la représentation mais de pliure au poème, conjuguant vision extérieure et vision intérieure. Il est ainsi l'interstice, qui ouvre à la pensée du réel, et le lieu d'intermittence, « à la fois l'espace d'une translation et celui d'une activité intérieure »¹⁷. En ce sens, chez Bernard Noël, comme chez Joë Bousquet, il est probable que le désir soit de « rendre aux hommes le sens de l'instant »¹⁸, ce qui signifie tuer ce qui rend aveugle au réel et promeut son épanouissement en un instant de vérité. Nous acquiescerons à l'expression de Daniel Leuwers, « poète du regard », à la condition de considérer le regard comme l'origine créatrice, une sorte de source dans la source de l'œil, à condition de le considérer donc comme le lieu où naît la forme originelle d'un point obscur, comme le lieu d'invagination du réel, ou plutôt le lieu d'invagination de la vision. Dans ce cas, le poème rejoint à n'en pas douter la danse : le corps devient l'objet visible d'un silence intérieur et d'un vide générateur, l'expression de la disparition d'un « moi » au profit d'un « je », l'épicentre d'une dépossession.

Il existe une interaction fondamentale entre le regard et le corps. Une tension des os, des muscles, des artères attend que s'ouvre l'œil. C'est pourquoi nous ne suivons pas exactement Yves Charnet dans son appel-

¹⁵ *Ibid.*, p. 69.

¹⁶ Bernard Noël, *Les Yeux dans la couleur*, op. cit., p. 13.

¹⁷ Bernard Noël, « Un jour de grâce », dans *Les Plumes d'Éros*, Paris, P.O.L éditeur, 2010, p. 9.

¹⁸ Joë Bousquet, *Traduit du silence*, op. cit., p. 146.

lation « corps-regard » ou « ravissement du corps-regard »¹⁹. En revanche, nous suivrons Patrick Wateau²⁰ dans le fait que le regard génère la ressemblance. Celle-ci s'exprime chez Bernard Noël entre la chose et le mot comme « lien universel »²¹. Toutefois, dans la naissance du poème, il existe une dynamique de la vision entre la chose et le mot. Il y aurait une intermédiation chose-regard-vision/illusion-mot, où le regard restitue sa vision/illusion dans le poème selon « un orage mental ».

La poésie est pour moi une sorte d'orage mental qui fait pleuvoir du verbe, du mouvement. Sa matière première n'est pas de la représentation. Elle provient directement de l'au-dedans, de l'au-dehors. Et ça pleut de l'un dans l'autre. Il y a un moment d'orage, de violente unité²².

De ce phénomène météorologique langagier naît la ressemblance. La spécificité du poème se trouverait dans sa ressemblance ou plutôt dans l'illusion (et peut-être alors est-ce l'illusion qui entretient des liens de ressemblance). Plusieurs éléments se concentrent ou se précipitent dans le langage dans son désir de (re)constituer la vision, celle-ci étant soumise au paramètre essentiel qu'est le temps (ce que l'on regarde est déjà un souvenir quand le regard le transforme en vue), à cet autre paramètre qu'est l'imagination et au langage-même qui agit sur elle. D'où l'obliquité permanente du langage, donc de l'expression ou du poème, pour dire non le réel mais la vision du réel, qui est un leurre. Face à un réel inaccessible et une réalité trouble en raison de la faiblesse de l'organe de la perception et de la (re)constitution qu'est la vision, le seul événement viable ou restituable est un événement langagier.

Le regard, chez Bernard Noël, serait une sorte d'absence du regard car le regard veut selon l'esprit quand la chose se donne à la vue selon elle-même. De ce fait, il faut revenir un instant sur la façon d'appréhension du réel. Tout part d'un œil, ou plutôt d'un triangle formé par une sorte d'œil mental et des deux yeux, qui fait apparaître « d'étranges machines » dans le corps :

et d'abord cet œil qui a percé à la racine du nez et qui
me fait douter de la valeur de mes yeux
condensation du regard

¹⁹ Yves Charnet, « Un peu d'air dans les yeux. Voyager en Noëlie », dans *Bernard Noël : le corps du verbe*, actes du colloque de Cerisy, sous la direction de Fabio Scotto, Paris, ENS Editions, collection Signes, 2008, p. 245-267.

²⁰ Patrick Wateau, *Bernard Noël ou l'expérience extérieure*, Paris, José Corti, 2001, p. 55-65.

²¹ Bernard Noël, *L'Espace du poème*, Entretiens avec Dominique Sampiero, Paris, P.O.L., 1998, p. 45.

²² Bernard Noël, *L'Espace du poème*, *op. cit.*, p. 21.

triangle à l'intérieur de mon crâne
 [...] triangle dont les parois incandescentes tracent dans le
 cerveau une brûlure drainante
 une brûlure qui est la présence même
 la présence des choses qui entrent en moi comme une
 décharge²³

Ce triangle permet à la vision d'être à la fois extérieure et intérieure car « Les yeux tournent. Dedans égale dehors. »²⁴ S'il est par ailleurs entendu que la vision engage tout le corps, une fois la rétine emplie de la chose qui se donne, souvent les paupières restent closes, « les yeux se ferment / les yeux / pour tuer ce regard qui a la mort au bout »²⁵, alors « le fond de la mémoire est à tous / et l'image est un mot / où je ne suis plus je »²⁶. Quelque chose s'inverse et naît une sorte de vision²⁷ à l'intérieur du corps. C'est cette vision qui devient le poème.

quelqu'un mange son regard
 visage retourné

le masque n'a plus cours
 et l'on marche à l'envers

déjà
 le sens remonte vers la source
 et c'est une autre mer²⁸

Il y a comme un retournement du regard dans le phénomène de la vision, dont la concentration ou la condensation se résout en un point de disparition, disparition du moi, disparition de la vision. Ce point focal, qui disparaît dans une zone centrale, se retourne et s'ouvre à une sorte de révélation : il devient la source intérieure qui ouvre sur un monde nouveau, il est une sorte de pivot du « sens ». L'espace du « je » ou l'espace du « jeu » devient le pivot ou l'interstice au travers duquel se manifeste l'impossible accessibilité du réel. Le pronom devient l'espoir de captation où gît le regard. Le poème doit compter avec un espace « constitué

²³ Bernard Noël, *La Peau et les Mots*, Paris, P.O.L, 2002, p. 9-10.

²⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁵ *Ibid.*, p. 80.

²⁶ *Ibid.*, p. 99.

²⁷ « Le monde n'a pas d'envers, sauf derrière nos yeux : ce retournement s'appelle la vision. Mais chacun lui préfère la vue, qui remet les choses à l'endroit. » (Bernard Noël, *Journal du regard*, Paris, P.O.L, 1988, p. 60).

²⁸ Bernard Noël, *La Face de silence*, Paris, P.O.L, 2002, p. 38.

d'originel et de central »²⁹. Il s'agit du produit d'une relation et d'un travail tirés de « l'élaboration d'un matériau rétinien, perceptif ou mental »³⁰. Dès cette élaboration, le poète dit alors être enfin au monde :

Nous ne sommes au monde qu'à l'instant où nous sommes le monde : alors, il n'y a plus de séparation, et l'espace est mental aussi bien que réel.

Le regard oublie qu'il est la substance même de la rencontre : substance aérienne qui est réciproquement l'air de la tête et l'air du monde.

Le sujet du regard est le support de cet air et son miroir, car il faut à cet air-là l'appui d'un lieu visible, même s'il est en soi ce qui n'a pas de lieu³¹.

À l'évidence, le poème jouit d'une combinaison de légèreté, de trace intangible, d'apesanteur ; ce qui se présente s'efface au fur et à mesure de sa sculpture dans l'air ou, pour le dire autrement et une nouvelle fois avec Bernard Noël, tout signe qui naît condense ses formes et constitue la « cristallisation d'un mouvement, d'un rythme »³². Ce qui fait signe vient d'un mouvement caractérisé par la vacance du lieu où le poème prend racine : une sorte de désert, d'espace vide où se consume un délire sans passé et où se joue une présence.

Compte uniquement la métamorphose qui s'opère dans le regard : tout à coup la conscience de la vue dans la vue consume son objet pour que brille sa seule quintessence lumineuse. Devenu alors sans lourdeur, c'est-à-dire sans image, l'objet n'est plus qu'énergie de fusion...³³

Il y a un vide à l'intérieur de la vue où a lieu une vibration ou « une coïncidence originelle puis, tout à coup, une précipitation »³⁴. Le corps « s'enlangue »³⁵ et les mots « appellent une limite / qui les rende à l'originel »³⁶. Ce lieu de l'originel jaillissant pourrait être défini comme un lieu où la transcendance est une immanence : « le mouvement par lequel il nous fait être est le mouvement par lequel nous le faisons être »³⁷. Pour le dire avec le poète Salah Stétié, l'originel serait « le signe d'un rappel » ou « convertir en lumière le signe de la nuit »³⁸, et aurait quelque chose à voir avec l'oubli. Reprenant les mots de Heidegger selon

²⁹ « [...] le poème n'a pas plus d'origine que de centre bien qu'il soit constitué d'originel et de central. » (Bernard Noël, *L'espace du poème*, op. cit., p. 55)

³⁰ Bernard Noël, *Journal du regard*, Paris, P.O.L, 1988, p. 53.

³¹ *Ibid.*, p. 37.

³² Bernard Noël, *Le Lieu des signes*, op. cit., p. 25.

³³ Bernard Noël, *Les Plumes d'Eros*, op. cit., p. 9.

³⁴ Bernard Noël, *Onze romans d'œil*, Paris, P.O.L, 1988, p. 72.

³⁵ Bernard Noël, *La Moitié du geste*, dans *Les Plumes d'Eros*, op. cit., p. 70.

³⁶ *Ibid.*, p. 199.

³⁷ Stanislas Breton, *Vers l'originel*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 90.

³⁸ Salah Stétié, *Sauf erreur*, Grigny, éditions Paroles d'aube, 1999, p. 46-47.

lesquels « retrouver la mémoire signifie méditer l'oubli », Salah Stétié nomme oubli « l'invagination dans l'originel ». Bernard Noël semble ne pas dire autre chose lorsqu'il affirme que « le poème existe avant d'exister »³⁹, se demande si écrire ne serait pas « tenter de lire l'oubli » ou « l'expérience de l'oubli », note que « les mots sont un regard » et voudraient voir « si la chose qu'ils ne sont pas / ressemble à l'oubli », enfin le poète souhaite trouver un mot « qui soit pareil au blanc »⁴⁰.

Cet originel, que l'on pourrait encore nommer « un élan minéral et blanc / un silence vertical un temps de pierre »⁴¹, affleure dans le poème. La chose regardée l'est depuis « un fond d'originel au présent »⁴². Le poème veut « retrouver l'impossible merveille de l'état naissant » dans une langue qui « y est son propre avènement, son pur être-là »⁴³. En ce sens il est proche de cet autre art qu'est la danse, sculpture dans l'air, mouvement sans cesse naissant à lui-même et disparaissant. Il y a dans le poème de Bernard Noël, comme dans la danse, un « geste qui s'efface dans le signe qu'il fait »⁴⁴. Ainsi le dit ce poème :

sculpture d'air
obstinément dressée
un silence autour
recueilli résolu
flot d'intelligence qui
résonne jusqu'au cœur
endroit d'apparition

surgi de la peau
originel bien que nouveau
un élan qui reluit
remplissant l'œil
incisif initial imprenable
rêveur et fragile
espiègle comme un premier matin⁴⁵

Comme dans la danse, le corps est mis dans une situation proche du vide, il est dans une sorte d'absence, de silence d'où tout peut surgir. Comme danser consiste à « rendre lisible le réseau sensoriel que le mou-

³⁹ Bernard Noël, *L'Espace du poème*, op. cit., p. 69.

⁴⁰ Bernard Noël, « Le livre de l'oubli » dans la revue *Europe*, Paris, n° 981-982, janvier-février 2011, p. 15-28.

⁴¹ Bernard Noël, *Le Reste du voyage*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 13.

⁴² Bernard Noël, *Les Yeux dans la couleur*, op. cit., p. 126.

⁴³ « Le point de l'œuvre », dans Alain Marc, *Bernard Noël. Le monde à vif*, op. cit., p. 89.

⁴⁴ Bernard Noël, *Les Yeux dans la couleur*, op. cit., p. 187.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 214.

vement à chaque instant fait rejaillir et travaille en son propre retour »⁴⁶, écrire traduit le phénomène corporel partant d'un regard, d'un silence et d'un vide que Bernard Noël appelle encore « creux appelant »⁴⁷. Il n'est pour preuve que de lire *Le lieu des signes* : ce livre essaie fréquemment de restituer le cheminement de la naissance du poème depuis le regard, fondamental, fondateur et premier, au retournement du regard et aux effets sur les différents organes du corps, jusqu'à la déflagration du signe dans la vision. Alors, la chose regardée se perdant à l'intérieur du regard qui la fait apparaître se trouve prise dans un processus de transmutation qui revient à « mettre un œil dans l'entonnoir à mots »⁴⁸.

Comme dans la danse où « tout mouvement est une chute différée, et c'est de la façon dont on diffère la chute [...] que naît l'esthétique du geste »⁴⁹, tout regard est un regard en chute différée (la chute absolue serait la fin du regard), donc tout poème est un poème en chute différée, et c'est de la façon dont on diffère la chute que naît l'esthétique du geste, l'esthétique du poème. « C'est vrai que dans le poème, il y a du gestuel. Alors qu'il n'y a pas de geste. Un peu comme une arabesque »⁵⁰, note Bernard Noël. Cette esthétique du geste est une façon de mettre en place des rapports d'équilibre, de force et de rythme à partir du regard. Et cela selon un cycle répétitif à jamais toujours recommencé :

Regard en chute. La peau se retrousse vers les épaules. La gorge est étroite. Étroite et longue.

L'air siffle dans ce couloir. Les nerfs poussent leurs racines autour de la colonne. Et la colonne prolifère, étire de petits cônes de lumière, perce la nuit moite, allume des membranes rouges, où le sang demeure étale, comme en attente. Puis, lentement, tout s'efface, comme gommé de par en dessous⁵¹.

Il y a un désir, chez Bernard Noël, que son poème rejoigne la fulgurance du geste dansé dans ce que celui-ci n'existe qu'au présent, dans ce que ce présent où tout se consume génère de présence, dans ce que l'espace du regard, dans l'instant, réinvente le monde et la circulation du réel.

le présent est le foyer où brûle à la fois
tout ce qui fut et tout de ce qui sera

⁴⁶ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Paris, Contredanse, 2000, p. 77.

⁴⁷ Bernard Noël, *L'Espace du poème*, op. cit., p. 70.

⁴⁸ Bernard Noël, *Le Lieu des signes*, op. cit., p. 81.

⁴⁹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 98.

⁵⁰ Bernard Noël, *L'Espace du poème*, op. cit., p. 33.

⁵¹ Bernard Noël, *Extraits du corps*, op. cit., p. 37.

le danseur recueille la braise
ses gestes en seront la flamme

ainsi le feu n'est pas une illusion
puisqu'il flambe aux fond de nos yeux

sa réalité n'a besoin que de la nôtre
c'est pour la rendre plus réelle⁵²

Enfin, autre point commun entre le poème et la danse : la main, ou l'expérience de la main. La main, selon le système de la synecdoque, représente parfois tout le corps dans le geste dansé ; comme le corps, elle possède ses phrasés, ses accents, ses déploiements, son souffle. Elle rassemble donc en elle tout la force de l'acte originel. C'est ce que semblent dire ces quelques vers de Bernard Noël :

au commencement toujours recommencé
la main voudrait toucher
l'étincelle d'air qui dissout la limite⁵³

Dissoudre la limite, faire de l'espace intérieur et de l'espace extérieur un seul espace de lumière, un seul espace du regard où un « plissement aérien » signale la présence, c'est ce que veut le poème dans un langage visuel. Car l'acte d'Orphée est le suivant : « saisir le monde avec ses yeux et en faire aussitôt danser le sens dans le son de la langue »⁵⁴. Pour saisir le monde, il faut que la vue coule dans la main. Il faut « la main du regard », qui permet d'une part d'appréhender « la sensation même de la vie / dans le geste / qui l'unit à son expression »⁵⁵ et d'autre part d'entendre le dialogue du visible et de l'invisible.

Poésie et peinture se rejoignent dans ce dialogue – *ut pictura poesis* –, l'œil saisit les choses, mange le regard ; dans les yeux se célèbre la fin du monde et son commencement ; puis l'œil « transpose divinement les choses / en leur donnant une chair d'illusion »⁵⁶. Immédiatement :

la main va et vient
elle griffe l'invisible
et par chaque griffure
le fait apparaître
qu'est-ce que l'invisible

⁵² Bernard Noël, « Portrait d'un regard », dans *Le Reste du voyage*, *op. cit.*, p. 182.

⁵³ *Ibid.*, p. 128.

⁵⁴ Bernard Noël, *Journal du regard*, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁵ Bernard Noël, « La main du regard », dans *Les Yeux dans la couleur*, *op. cit.*, p. 59-64.

⁵⁶ Bernard Noël, « Fable de l'œil », dans *Un livre de fables*, Montpellier, Fata Morgana, 2008, p. 96.

un excès de clarté
ou ce fluide mouvant
l'énergie rendue sensible
par l'émotion une danse intérieure
que le danseur révèle
comme il métamorphose
l'espace de la vue
en espace du geste
la suite des pas
en ligne de vie⁵⁷

La clarté du poème se veut sauvage, primitive, et dans ce mouvement de révolution du regard, le poète cherche à inventer un corps par le langage, et réciproquement, il attend de l'écriture une sorte de révélation, qui n'est pas pure mystique mais une forme de résonance. Ainsi espère-t-il de cette « réciproque fusion » qu'elle lui rende « un corps originel, saisi dans une écriture de la même espèce »⁵⁸. Dans le même mouvement, il souhaite « de grandes constellations de gestes », « le tracé sur le vif d'une germination », « le lever glorieux de la présence sans figure », il attend que « le corps s'illimite dans les yeux » et que l'infini vienne « battre la main », il « rêve d'arrêter le temps dans les lignes » depuis la profusion de « nervures sillons sentiers pulsions / et cette folie dansante au bout des doigts ». Il s'agit de garder dans la trace l'émotion vive qui l'a fait naître, de faire affleurer dans le corps des souvenirs sans image et sous la main « une matière barattée par le geste »⁵⁹.

Le regard, objet de gravitation et de gravité, s'engage dans ce qu'il touche et qui le touche, dispersion et convergence forment un même soulèvement, un espace s'évide, quelque chose vibre alors de cette force incessante, l'œil engendre l'image et inversement l'image colonise l'œil, une danse griffe l'air pour y faire palpiter la chose secrète : « la beauté même est un masque du vide »⁶⁰. Aussi concluons-nous avec ces mots de Jean-Marie Touratier dans *La Belle déception du regard* : « l'art a pour sujet ce qui le vide, et le vidant le fonde sans cesse, à chaque instant, infiniment »⁶¹.

⁵⁷ Bernard Noël, *Les Yeux dans la couleur*, op. cit., p. 155.

⁵⁸ Bernard Noël, *Le Lieu des signes*, op. cit., p. 69.

⁵⁹ Bernard Noël, *Les Yeux dans la couleur*, op. cit., p. 156-162.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 176.

⁶¹ Jean-Marie Touratier, *La Belle déception du regard*, Paris, Éditions Galilée, 2001, p. 75.

Jean-Luc Despax
L'ombre de l'amour

Séquence 5 de *L'Ombre du double* de Bernard Noël¹. L'ombre du double. Ce qui revient du regard confronté à autrui ne revient pas en fait, mais surgit : la part de néant que l'on porte en soi, paradoxalement motrice, destinale en tout cas. La connaissance du néant par lui-même n'a pas de sens, mais guère plus la tentative de se reconnaître dans ce qui ricoche d'un regard porté, d'une parole essayée. Le meilleur projectile reste cependant la question. Le « qu'est-ce que » qui est une démarche, mais aussi une adresse qui prend à témoin autrui. Un « qu'est-ce que » qui appelle ce qui se cache sous le nom. Et la séquence 5, sur l'amour, est la plus emblématique de cette méthode du discours. Qu'est-ce que l'amour. Point d'interrogation superflu. Il ne s'agit pas d'une question mais d'une révélation. Le visage de la personne aimée capte le regard mais celui-ci conserve suffisamment d'intelligence pour prélever à la fascination la part d'observation véritable. Le temps s'inscrit sur le visage. Nulle métaphore : le visage aimé est sous les yeux. Les yeux ne peuvent voir cette inscription. Douleur de l'absence de pathos : l'amour se sait mortel puisque le temps travaille le visage aimé tout en étant invisible. Le regard désirant ne peut que parcourir ce sillon, en tentant d'interpeller qui le porte. Il :

trace dedans la plaie
où perle un peu de tu

Ce jus, cette sueur, cette humeur mélancolique de la mortalité de deux êtres, huile l'affrontement des corps. Tout est conditionné par la mort. Que chacun porte en soi. Et que les deux portent l'un de l'autre. Le regard

Voit tomber la syllabe noire
Parmi le silence blanc.

¹ Bernard Noël, *L'Ombre du double*, Poésie/ Gallimard n° 420.

Mais l'ombre du double, c'est aussi le double de l'ombre, retournement possible qui ne serait pas une programmation de la disparition mais la vie qui se dit. Le corps vivant jouit à partir de ses os, restes à venir de la mort accomplie. Le regard a des capacités d'écoute de ce qui s'arrache à ces os :

dans la durée de l'os
écoute le halètement

Le sexe féminin est une blessure à vif, blessure ontologique stérile qui signifie l'être au monde, mais d'où ne peut sourdre le néant. Moins parce qu'il n'est pas que parce qu'il fonde. L'esprit guette les humeurs, les sens touchent et hument mais aucun échange ne peut avoir lieu de ce qui amènerait à la connaissance de soi. Reste la soie de la naissance du con, renouvelée et annulée à chaque contact. Encore cet échec ne peut-il se mesurer qu'une fois l'étreinte abolie, dans la certitude que seule l'étreinte a eu lieu :

Plus tard se faire une raison
D'aimer l'obscène douceur

Le lèvres à lèvres et le velu
Velours gonflé de sang

L'amant s'instruit ainsi par dépit, car ce qui est au cœur de l'être d'autrui, ce qui est dans son accointance avec le néant (ce qui ne veut pas dire ce qui n'est pas) ne peut s'approcher, on ne peut rien en révéler et il ne révélera rien.

quand ce que je vois être
n'est pourtant pas ce qui est

Et à la fin du poème suivant :

une pierre tombée dans le cœur
ride le front du moi.

La sensation de l'échec, plus que le sentiment, atteste de ce que l'ombre à un poids. Qu'elle est une énergie paradoxale, au point que le « vieux corps » voudrait retrouver jeunesse, non par nostalgie, mais parce que l'ombre est capable de tuer le temps. Ce n'est pas la pulsion qui achemine vers d'autres corps ou d'autres visages, mais le fait de rejouer : « à chaque fois / le tout de la vie ». Chacune des fois a laissé sa sédimentation d'ombre, une forme de force qui pourrait bien constituer la véritable poussée :

le vent du passé debout
derrière la nuque

Le mot est chargé d'ombre, qu'on le prononce ou pas, comme est chargée d'ombre celle à qui on l'adresse ou pas et :

(...) qui a mon regard
dans la vitre noire.

Dès lors il faut s'arrimer dans la reconnaissance lucide (elle est regard) de son reflet dans le regard d'autrui. Ce qui subsiste d'érotisation gît, mais jouit encore dans ce que la lumière a fixé du temps, dans l'impénétrabilité de ce qui fut pénétré, par le sexe ou par la parole. Le néant a pu se photographier lui-même :

la joue de poussière
sourit dans le verre.

On allait donc, c'est une surprise car toutes les expérimentations le disaient de manière inaudible, à la rencontre de la mort, celle qu'autrui délivre dans l'étreinte. Mais la surprise pour la mort, qui écoute le poète à la fin de son texte, c'est qu'elle a, grâce à lui, ou du moins à la page d'écriture, une peau :

les morts enterrent les vivants
dans leur propre peau de ténèbres.

Tristan Hordé

Larmes et plumes, note à propos d'une lecture

L'une des dimensions remarquables du parcours de Bernard Noël est son unité, et si l'on ne voulait voir dans son *Dictionnaire de la Commune*, sorti en 1971 et réédité en 2000, qu'un ouvrage de circonstance, la lecture des deux premiers volumes des *Œuvres*¹ prouve que son travail, toujours ancré dans la vie sociale, est resté une œuvre de révolte. *Les Plumes d'Éros*, qui ouvre l'ensemble, réunit poèmes, proses et essais publiés de 1967 à 2006 ; y sont joints deux récits inédits et un troisième mis en ligne sur Remue.net. Le livre développe ce qu'est, ce que peut être une relation au corps, à autrui, précise le lien entre la langue et la sexualité. L'essai de quelques pages qui donne son titre au recueil de textes, inédit sous cette forme, est essentiel pour comprendre comment l'érotisme peut être pensé aujourd'hui. Comment il peut contribuer à être un élément pour résister au prêt-à-penser, dans une période où le corps sexué est exhibé, marchandise, donc vidé de ce qui le fait reconnaître comme individu, pièce interchangeable comme est remplaçable n'importe qui (devenu n'importe quoi) dans le processus de production du capitalisme.

Le titre choisi, *Les Plumes d'Éros*, renvoie sans ambiguïté aux écrits de Georges Bataille, en premier lieu à *Les Larmes d'Éros*² – mis à l'index par la censure en 1961 –, mais si Bernard Noël reprend (c'est un bien commun) une partie des hypothèses et analyses de Bataille, son propos diffère. Parmi les propositions communes, celles-ci : l'homme s'écarte de l'animal et s'en distingue radicalement par l'absence de soumission à l'impulsion sexuelle, ce qui suppose la conscience de soi, de l'autre. Pour Bataille, revisitant l'histoire de l'humanité, c'est par le travail (fabrication d'armes et d'outils) que l'hominidé est devenu l'humain, et les peintures et sculptures de l'homme préhistorique laissent penser que l'union sexuelle avait pour but non pas la procréation (dont il ne connaissait pas

¹ Bernard Noël, *Les Plumes d'Éros*, *Œuvres I*, 2010, et *L'Outrage aux mots*, *Œuvres II*, 2011, tous deux chez P.O.L.

² Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*, éditions Pauvert, 1961 [avec de nombreuses illustrations], rééd. augmentée 1981, repris dans *Œuvres complètes, X* [sans illustrations], Gallimard, 1987 [que nous citons]. Le livre s'inscrit dans un ensemble qui comprend *L'Érotisme* (1957), *Le Procès de Gilles de Rais* (1959).

la cause), mais « la violence du plaisir », qu'elle était la « recherche calculée des transports amoureux », « de la volupté »³. Ce moment d'intensité où l'individu est hors de lui rapproche pour Bataille l'érotisme de la mort, « le propre à la fois de la mort et de l'érotisme [...] étant qu'ils] se dérobent dans l'instant où ils se révèlent ». L'étreinte et la mort sont une sortie de l'ordinaire, l'un et l'autre un désordre, et c'est parce que l'homme sait qu'il mourra, contrairement à l'animal, qu'il connaît « la violence désespérée de l'érotisme »⁴.

Je n'entre pas plus avant dans cette vision complexe de l'érotisme, relevant seulement qu'elle est essentiellement tragique, ce que souligne Bataille quand il en note les contradictions : « L'érotisme, en un sens, est risible... L'allusion érotique a toujours le pouvoir d'éveiller l'ironie. Même à parler de *larmes* d'Éros, je le sais, je prête à rire... Éros n'en est pas moins tragique. Que dis-je ? Éros est avant tout le dieu tragique. »⁵ Cette vision conduit notamment à des développements à propos de l'interdit et de la transgression, et de la notion de sacré.

Le point de départ des *Plumes d'Éros* est identique à celui de Bataille ; il y a bien une opposition entre ce qui permet à l'espèce de se continuer, la procréation, et ce qui caractérise l'individu, une activité sexuelle qui n'a pas pour fin la construction d'une lignée. Mais en même temps l'homme pense et parle, et Bernard Noël pose une relation entre énergie sexuelle et pensée-langue, de sorte que l'érotisme « fait que le plaisir du sexe et le plaisir de la pensée s'appellent et se ressemblent »⁶. L'érotisme ainsi conçu implique un refus de suivre, de répéter l'ordre de l'espèce : l'énergie en jeu dans l'étreinte n'a d'autre fin que le plaisir, c'est-à-dire l'inutile, mais c'est par cette consommation que l'homme devient une personne. Une dépense gratuite n'est en rien acceptable dans une société où tout est, doit être compté : son écriture apparaît donc comme une aberration et appelle la répression.

L'alliance qui « croise le sexe et la langue » fait de l'érotisme « l'art de garder en vue la circulation de l'énergie à travers le corps entier »⁷. La langue, alors, perd totalement dans ce cadre un rôle d'instrument de domination, mais permet par l'écriture, et donc la lecture, de maintenir ce qui n'a qu'une « existence immédiate ». Les conséquences sont importantes. L'écriture de l'énergie mise en jeu et pensée, à la fois « intensifie

³ Bataille, *Les Larmes d'Éros*, op. cit., p. 592.

⁴ *Ibid.*, p. 597.

⁵ *Ibid.*, p. 607. « Le titre vient d'un tableau de l'école de Fontainebleau, (...) connu sous le titre « Vénus pleurant la mort d'Adonis » » (Note de l'édition, p. 716 ; tableau au Musée du Louvre.

⁶ Bernard Noël, *L'Enfer*, dit-on, dans *Les Plumes d'Éros*, p. 137.

⁷ *Ibid.*

la présence » et « installe l'absence »⁸, et ce double mouvement contribue à « déleurrer les leurres », à apprécier pour ce qu'elles sont les illusions que le uns et les autres nous valorisons.

L'écriture — « les plumes » ? — rend en partie visible ce qui ne doit pas, dans notre société, apparaître, l'expérience intérieure (pour reprendre un titre de Georges Bataille), les « frissons intérieurs », « l'en-dessous » des ombres (Éros est le dieu de ces ombres, écrit Bernard Noël) si présent dans la poésie amoureuse recueillie dans *Les Plumes d'Éros*⁹. Non pour changer la vie, ce qui dépend d'autres facteurs, mais du moins sa perception, ce qui développe les moyens de refuser les discours qui s'opposent aux choix de l'individu. L'érotisme ainsi conçu, son écriture, sont alors un « entraînement à la résistance politique ».

⁸ *Ibid.*, p. 303.

⁹ « Le nom en moi / est une ombre / que je ne connais » (p. 214)

Claude Chambard
Une façon de voir

À une lettre près
octobre devient novembre
*il faut bien que les choses se passent quelque part*¹
page 19 tout est possible
on oublie ce que disent les gens, après il faut l'inventer
à une lettre près on tombe toujours à côté
comme une photographie tombe toujours du livre
ou noter dans un carnet
avant que la langue ne sèche

– un 19 novembre, des 19 octobre –

Le 19 novembre 1930, Bernard Noël naît à Sainte-Geneviève-sur-Argence. Le 19 octobre 1971, François Lunven, graveur & peintre se jette par la fenêtre la veille du vernissage de sa seconde exposition personnelle, à l'ARC-Musée d'art moderne de la ville de Paris. Le 19 octobre 1977 Bernard Noël trouve une photographie dans un livre sur les quais de la Seine. Le 19 octobre 1978, il entreprend d'écrire le *19 octobre 1977*, sous-titré « roman ».

– Arrêt de mort –

Arrêt de mort, roman par Vicki Baum, traduit de l'allemand par Gaston & Raymond Baccara, introduction de Ramon Fernandez, Paris, Collection « les Maîtres étrangers », Éditions du Siècle, 1933.

La photographie est dedans.

Que peut-il arriver à un écrivain ? Des histoires d'écrivain.

¹ Toutes les phrases en italiques (sauf indication contraire) sont extraites de *le 19 octobre 1977*, coll. Textes, Flammarion, 1979, rééd. P.O.L, 1998.

Carmen Juana Cisneros est morte. Sur la photographie rectangulaire, format carte postale, Carmen Juana Cisneros « *que falleció en octubre* ». Les dents brisées. Un œil crevé. La peau du bas-ventre découpée a été mal replacée. Elle est allongée nue sur une civière, couchée sur le dos. C'est une femme qui a été torturée.

– L'Arrêt de mort –

« J'écirais librement, sûr que ce récit ne concerne que moi. À la vérité, il pourrait tenir en dix mots. C'est ce qui le rend si effrayant. Il y a dix mots que je puis dire. À ces mots j'ai tenu tête pendant neuf années. Mais, ce matin qui est le 8 octobre (je viens de le constater à ma surprise) et qui, par conséquent, marque à peu près l'anniversaire de la première de ces journées, je suis presque sûr que les paroles, qui ne devraient pas être écrites, seront écrites. Depuis plusieurs mois, il me semble que j'y suis résolu. »²

L'Arrêt de mort, récit de Maurice Blanchot, publié aux éditions Gallimard en 1948, réédité sans la fin – quelle est-elle ? – en 1971 – aujourd'hui disponible dans la collection l'Imaginaire, numéro 15, aux mêmes éditions.

« La seule date dont je sois sûr est celle du 13 octobre, mercredi 13 octobre. Cela est d'ailleurs de peu d'importance. Depuis le mois de septembre, je faisais un séjour à Arcachon. J'y étais seul. C'étaient les jours troubles de Munich. Je savais qu'elle était aussi malade qu'on peut l'être. »³

– [...] –

Depuis le 19 novembre 2010 – pour les 80 ans de Bernard Noël – je tente de m'approcher de ce livre & j'ai chaque jour un peu plus l'impression de ne pas y parvenir, une façon si j'ose dire de fable des comme si...

Puis-je encore écrire ? Il ne s'agit pas de m'interroger sur le droit, mais sur le pouvoir.

Aussitôt, ayant recopié ces phrases de la page 81 du 19 octobre 1977, j'entends l'ambiguïté de « il ne s'agit pas de m'interroger sur le droit, mais sur le pouvoir », j'entends la dimension morale, politique, éthique.

² Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard.

³ *Ibid.*

Un soir j'entends Édith Azam dire « pour Bernard Noël » puis lire *le Mot il est sorti*⁴, j'entends la dimension morale, politique, éthique, poétique.

Suis-je le lecteur égaré, le lecteur pris au piège, captif, auquel le livre enlèverait la vie dont parle Bernard Noël à propos du lecteur de Maurice Blanchot dans *D'une main obscure*⁵ ? On peut lire, dans ce texte, page 13 : « Tout lecteur doit savoir que, spontanément, il ne cherche qu'à en finir. Qu'à manger le cerveau, puis jeter le cadavre. » Manger le cerveau du mandarin qui est une scène clef du *19 octobre 1977*. Quelques lignes plus loin : « le crime est impossible parce que la victime est insaisissable ».

J'attends le 19 octobre 1977. J'attends Bernard Noël, le 19 octobre 1977, le 19 novembre 1930, le 19 novembre 2010...

J'attends François Lunven – *Où diable es-tu allé ? je te croyais mort.* –, j'attends Maurice Blanchot, j'attends Georges Bataille & Laure – Colette Peignot –, j'attends Madame Edwarda, j'attends J., j'attends C(olette), N(hathalie), S(imone), j'attends Emma, Mona... j'attends l'arrêt de mort, l'impossible.

– le 19 octobre 1977, reprise –

C'est un décor, dit-elle. Suis-moi.

Un malaise dans un train en lisant – l'arrêt de mort sans arrêt à Chartres sur le quai où tu ne peux te jeter pour mourir. Le malaise, la cécité. Écrire *l'Arrêt de mort*, roman devient *le 19 octobre 1977*, récit.

Il n'y a que des hypothèses. Des citations. Mais toute la langue est une citation.

– *J'ai peur, dit-il en montrant Son livre, il y a là mon nom qui veut me tuer ?*

– *N'aies pas peur, dis-je, tu es déjà mort*⁶.

Le 19 octobre 1978 quelqu'un glisse une lettre, une feuille bleue – une façon de ciel – sous la porte, comme chaque année, c'est un anniversaire

⁴ Édith Azam, *Le Mot il est sorti*, accompagné de Jacques Guyomat, Serres, Al Dante, 2010.

⁵ *D'une main obscure*, in « Deux lectures de Maurice Blanchot », accompagné de *Une passion* par Roger Laporte, deux dessins de Ramon Alejandro, vignette de couverture de François Lunven, coll. le Grand Pal, Fata Morgana, 1973.

⁶ Ce dialogue est extrait de *Le Même nom*, accompagné de *Souvenirs du pâle*, Fata Morgana, 19 novembre 1975.

– plusieurs anniversaires –, le même jour arrive par la poste un paquet contenant *L'Arrêt de mort* de Maurice Blanchot – & un cachet aux initiales *MB* – dont la première ligne est : « Ces événements me sont arrivés en 1938. »

Le 8 novembre 1938 Colette Peignot, qui écrivait sous le pseudonyme de Laure, meurt chez Georges Bataille : « Bataille dit à plusieurs reprises dans ses écrits, en particulier dans *Le Coupable*, que certains concepts qu'il cherchait à définir et qu'il n'était pas arrivé à formuler, il les a trouvés dans les écrits de Laure, qui, pour lui, a été une véritable égérie. »⁷

« Mais ce matin qui est le 8 octobre (je viens de le constater à ma surprise) et qui, par conséquent, marque à peu près l'anniversaire... »⁸
Ainsi le 8 novembre devient le 8 octobre, ainsi le 19 novembre devient le 19 octobre, ainsi l'anniversaire...

La surprise pas la planification.

*Ce qui est fictif dans la fiction, c'est la continuité.
Hors de l'immanence, tout est fiction.*

La fiction.

« Je dis éternellement : “Viens”, et éternellement, elle est là. » Ainsi se termine la seconde version de *l'Arrêt de mort*.

La fiction.

Tu es au dessus.

Écartée.

Visible.

— Je vois l'âme de ton sexe, dis-je.

Et je meurs.

Ainsi se termine le 19 octobre 1977.

— [reprise] —

— Avez-vous déjà écrit à ce sujet ?

⁷ Jérôme Peignot, Entretien avec Dominique Hasselmann, 29 janvier 2005, <http://remue.net/spip.php?article400>.

⁸ Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard.

- *Non, dis-je, en regardant les lignes qui précèdent.*
- *Écrire fait donc partie des suites.*
- *C'est une façon de voir.*

C'est une façon de voir, interminablement.

*Un gardien : « N'oubliez pas de
mettre vos yeux dans les trous. »*

*Un visiteur : « On pourra les re-
prendre après ? »*

Interminablement, une façon de voir.

Rien d'autre.

Angèle Paoli

Douleurs de langue | Douleurs de corps

Il y a pulsion vers, élan irrépressible vers, qui pousse à la rencontre. Rencontre de Bernard Noël avec l'autre, l'absente que la langue du poète va rendre présente, omniprésente. Illusoirement. Rencontre de la lectrice avec Anna et en contrepoint, avec le poète. Rencontre avec deux langues, en chassé-croisé et en surimpression. Langue d'un homme, entrelacée (enlacée) à la langue – parlée ? imaginée ? pythique ? – d'une femme. Le temps qu'opère la magie d'une écriture, stratégies et mensonges, propres à donner l'illusion de la vérité. Envers et endroit d'un même miroir *bifrons*. Le temps que dure la lecture de *La Langue d'Anna*, roman de Bernard Noël, l'adéquation se produit. Parfaite. Il y a imprégnation et appropriation. Symbiose. Avec ce « je » que Bernard Noël a choisi pour elle, ce « je » non autobiographique qui est celui de son personnage inextricablement combiné à celui de sa personne. À elle, Anna. Ce « je » qui traverse de part en part le roman d'une vie, jusqu'à la maladie et jusqu'à la mort ; et à travers lequel elle, Anna, parle, se dit, se raconte, elle, ses amours, ses délires et ses combats, ses contradictions. Et s'interroge sans fin : « Qui suis-je ? » « Je ne suis pas celle que vous croyez. » Leitmotiv obsédant qui rythme jusqu'au vertige le texte de *La Langue d'Anna*. « Je sais que je me contredis : je ne suis pas celle que vous croyez, et je la suis, et je ne la suis pas dans la mesure où je me vois l'être, et tant pis si j'ai l'air d'embrouiller l'écheveau que je me proposais de démêler. »

De quelle identité est-elle faite ? Quel visage introuvable se cache désormais sous les masques multiples de son personnage ? Qui est-elle, sinon « une espèce d'hydre agitant les mille têtes qui furent d'autant plus » les siennes « qu'aucune ne l'était vraiment » ?

Et pourtant, c'est elle, celle que nous connaissons tous, que nous avons aimée à travers les images que l'écran du cinéma nous a données d'elle. Reconnaisable entre mille femmes, mille actrices du cinéma italien, elle est Anna. Anna Magnani, la grande, la Diva, la divine. Elle est Anna la furieuse, la déchaînée, la débordante, la braillarde. La harpie. La gouailleuse et truculente mère du jeune Ettore, dans l'inoubliable

scène de mariage de *Mamma Roma* (1962) de Pier Paolo Pasolini. Pier Paolo, qui la comprend et qui l'aime, même si la Magnani ne correspond pas tout à fait à son esthétique cinématographique. Pier Paolo, pour qui Anna nourrit une tendresse particulière. Elle est l'excessive. De tempérament et d'énergie, de trop de nez trop de chair trop de seins, de trop de. Elle est « l'excessive pour faire rire ou pour faire pleurer. » Celle dont Federico Fellini aurait déclaré : « Je ne peux pas te mettre dans mes images, tu les ferais déborder. » Elle est celle que Roberto Rossellini n'aimait que pour avoir aperçu en elle le personnage qu'il cherchait. *Roma città aperta. Rome ville ouverte*. 1945. Le coup d'éclat de l'actrice. Son sommet inoubliable qui la propulse au zénith et fait d'elle l'égérie du néo-réalisme italien. Nimbée de cette « couronne de douleur », « cette douleur ensanglantée », cette « douleur du monde » que l'actrice joue jusqu'à l'excès « pour en délier les spectateurs » et pour « expectorer » la sienne. Elle est la Magnani, prise dans le vertige d'une beauté construite de toutes pièces, sublime beauté qui a relégué la laideur et la vulgarité ordinaire de la misère sous le tain du miroir, au fond du trou de la mémoire pour laisser émerger l'autre, l'éclatante dont la blancheur de la peau et les yeux de braise émeuvent autant que sa tignasse effarouchée et son cul ! Moulé dans l'étau de sa robe. La robe noire, mélange de dernier cri et de mode éternelle des paysannes de Ciociara. Femme du peuple et symbole de la tragique exubérance de Rome pendant la Libération, elle est Anna. La Magnanime.

De l'autre côté de l'écran, côté page blanche et stylo plume, il y a Bernard Noël, écrivain et poète, un grand, un très grand. L'un des plus grands de ce temps. Le plus grand peut-être. Pourquoi Bernard Noël a-t-il choisi, parmi tant d'autres icônes, cette femme-là, cette actrice-là pour fixer sa fiction romanesque ? Question récurrente dont la lecture du « roman » de *La Langue d'Anna* ne livre pas explicitement la réponse. Et la lectrice d'interroger sans relâche l'entremêlement de l'un avec l'autre. Il s'agit sans doute, chez le poète, de l'une de ces nombreuses variations sur l'écriture comme « lieu de la quête ». Quête inlassable, toujours recommencée, du moi et de l'identité. « Qui suis-je ? » « Qui suis-je quand je parle ? Qui suis-je quand j'écoute ? » interroge le poète dans *Une Messe blanche* (1972). « Qui suis-je ? » reprend en écho Anna. Qui ajoute : « dans le patois de ma banlieue [...] ça n'était pas une interrogation philosophique mais une exclamation d'étonnement. »

Auteur polygraphe, mais avant tout poète, Bernard Noël est l'auteur de quatre monologues « gouvernés par les pronoms personnels ». *Le Syndrome de Gramsci* (1994), *La Maladie de la chair* (1995), *La Langue*

d'Anna (1998) et *La Maladie du sens* (2001). Dans chacun de ces monologues, l'auteur fait le choix d'un pronom personnel dominant. Dans le troisième monologue, le pronom personnel « Je » donne la parole à Anna Magnani. *La Langue d'Anna* (1998).

l'autre est un sosie de moi
même cicatrice

confie Bernard Noël dans *Tombeau de pierre*. Peut-être dans cette cicatrice, cette autre s'insinue-t-elle, langue et corps, bouche et voix, sang et lymphes, viande et ventre, identité duplice, jusque sous la langue du poète, dans son être d'écriture et de chair? Quelle est, dans *La Langue d'Anna*, la part de l'un la part de l'autre? Par quels interstices de l'écriture se fait la pénétration de l'autre vers l'un? Le poète n'est-il qu'« un simple porte-voix » à celle qui déclare ne pas savoir écrire? La langue d'Anna « n'est pas faite pour le papier ». La langue d'Anna est celle du corps, un corps qui la déborde et attise sur elle la langue du désir et du sexe. Langue de l'amant d'une nuit, révélatrice d'un corps partagé en son milieu par une « plaie puante ». Qu'il a fallu apprivoiser pourtant, pour pouvoir se reconstruire. Langue apaisante, plus tard, réconciliatrice, de l'amant Rossellini, langue de la découverte de l'amour et de la jouissance :

« J'ai déjà sa langue dans mon horreur, et voilà qu'au lieu de me révolter, elle me réconcilie. Je suis lustrée. Je ne sais d'où me vient ce mot. Je le murmure dans ma gorge et mon corps s'éclaircit dans les yeux que l'homme ouvre devant les miens... » ; langue virile, « qui bande au milieu pour faire jouir la foule ». Ailleurs, c'est la langue de la misère et de l'angoisse qui se tortille, cette « langue intérieure – la langue de la bête silencieuse qui dévore en moi les épouvantes et les douleurs ». Et, avec la misère et sa horde dépenaillée de moisissures et de sordide, surgissent l'odeur de la vieillesse, le visage de la mère, ses yeux égarés, son haleine fétide et « sa langue agitée sans cesse par la même répétition », pareille à un « hanneton tournant ». Rongée par la tumeur qu'elle voudrait arracher au trou de sa bouche, elle devient cette « corde » sur laquelle il lui faut tirer – « tresse indivisible » des « douleurs de langue » et des « douleurs de corps ».

Bernard Noël investit de son élan celle qui l'habite et qu'il recrée. « Tout comme Dieu tira Ève du flanc d'Adam », le poète « tire des mots une forme ». La forme d'Anna. Toute bruissante de la jouissance secrète de celui qui l'invente à son tour, après tous les autres (Rossellini, Pasolini, Fellini, Visconti, ...). Mais leurs langues se mêlent dans la polysémie d'un corps à corps invisible que l'actrice – emportée par l'obscène cancre incrusté dans son ventre, longtemps avant que ne paraisse *La Langue d'Anna* – n'a jamais connu avec aucun des hommes qu'elle a aimés. Il y a

de l'éros dans cette longue « copulation vocale », de la violence et de la révolte. De la rage, de la colère. Passion et mort étroitement arrimées aux signes et aux images.

Images.

Images : langue du fond. Langue fondamentale.

Images filantes dans l'épaisseur émue où le sentimental est enfin tombé en poussières.

écrit le poète dans *La Chute des temps*.

Et Anna, à qui Bernard Noël confie ses propres images :

Je vois souvent ma langue flotter derrière les créneaux de mes dents
comme une flamme : elle bat au vent d'un orage, reçoit la foudre, la ren-
voie au ciel. J'aime la tête que j'ai alors, pleine de bruit et de fureur et tout
habitée par la tragédie. Je ne sais pas ce qui est en jeu. Je n'ai pas besoin
de le savoir. Je suis dans l'élan originel, celui qui donne aux pierres la
forme des dieux, et aux hommes la volonté de se tenir debout.

Peut-être est-ce là parole ardente, enfin libérée de la gangue des mots
des autres ? Parole vraie, proférée depuis les profondeurs et sans préten-
tion autre que celle de laisser son empreinte, juste une empreinte sur la
page tremblée du miroir.

la forme d'un corps
la forme d'un visage
ce que font les ténèbres
en s'habillant de peau

une expression humaine

qu'est-ce que l'autre

pas la figure
pas le personnage

mais l'apparu
l'inévitable

au bout du doigt
au bout des yeux
le même souffle...¹

¹ Bernard Noël, *Les Yeux dans la couleur*, P.O.L, 2004, p. 66.

Éric Dazzan

Un jour de G/grâce : une lecture de Bernard Noël

« [...] mais le sujet
dis-tu le sujet est l'aile de l'ange
à l'instant où nous sourions de l'humain »

Bernard Noël, *La chute des temps*,
VVV Éditions, Halifax, 2006, p. 116,
noté LCT suivi du numéro de page

Le premier volume des *Œuvres* de Bernard Noël (*Les Plumes d'Éros*, P.O.L, Paris, 2010, noté OI suivi du numéro de la page) s'ouvre sur un récit qui évoque une expérience fondatrice pour le narrateur, expérience qui marque la sortie de l'enfance et qui porte sur les rapports, pour le dire à la manière de Paul Valéry, du corps, de l'esprit (regard et conscience) et de l'espace. Son titre – *Un jour de G/grâce* – peut paraître surprenant. L'hésitation entre majuscule et minuscule est de mon fait. Le mot, en effet, d'abord orthographié avec une minuscule, y compris quand le titre est repris au début de la troisième section (OI, 15), apparaît cependant aussitôt après avec une majuscule et est associé à un mot qui fait écho, cette fois, au titre de ce premier volume : Éros. Faut-il comprendre que le mot et la notion de G/grâce gagnent en valeur d'être associés ainsi à cette puissance, à ce quasi dieu moderne qu'est (l')Éros ? Si l'on s'attarde sur le passage qui évoque une possible « relation entre Grâce et Éros », l'on peut constater que la majuscule dont bénéficie chaque mot et/ou notion est le signe d'une idéalisation qui est le fait d'un *je* que le narrateur met rapidement à distance tout en le présentant comme nécessaire. À ce *je* qu'on ne peut pas ne pas employer « quand tout passe par lui et que son emploi est une vérification » (OI, 14), à ce *je* est substitué – ironiquement – un *Il* majuscule qui en fait une instance autonome – instance qui réclame, soupçonne, possède une capacité à penser et de manière générale agit – sinon même une transcendance à la fois illusoire et dérisoire. Ces allégories – auxquelles nous sommes attachés par nécessité, du fait d'abord du langage mais pas seulement – ces leurres essentialistes et les fables qu'ils nous permettent d'écrire ne sont, en dernière instance, que de bien pauvres explications d'un désir d'amour et d'absolu que la vie

épuiſe rapidement. Ce ne ſont là que les grandes marionnettes d'un théâtre idéaliste vieux comme la littérature auxquelles le narrateur préfère des notions plus positives et / ou matérialiſtes. Il convient ainſi de « ſe dévêtir de l'amour » et de parler de ſexe, d'eſpèce, d'inct de reproduction. Pour reprendre un terme pongien, parlant ainſi - puisq'il ſ'agit d'abord de manière de parler et de vocabulaire – le ſujet déſaffuble le regard qu'il porte ſur la condition humaine et déſaffublant ſon regard, il ſe tourne vers l'origine qu'il ſ'agit de chercher « plus baſ » (OI, 15). Se dévêtir ainſi de ce qui reſſortit à la fable, conduit à renoncer au moins à quatre illuſions qui permettent cependant qu'il y ait narration et récit : l'illuſion du ſentiment ou du ſentimental qui tombe enfin en pouſſière (LCT, 50) ; l'illuſion, liée à la première, de l'unicité – la grâce majuſcule comme l'amour ſuppoſant une élection – ; l'illuſion enſuite d'une origine entendue comme un point dans le temps, marqué du double événement de l'irruption de l'abſolu et de ſa perte ; et enfin, et conſéqumment, celle d'un temps orienté par un avant et un après quand il n'y a peut-être que « fuite d'avenir » (LCT, 56) – quoique ce dernier mot en diſe probablement encore trop. Dans cette perſpective matérialiſte, ce qu'il reſte du ſujet ſ'ouvre à la conſcience d'une « pouſſée » qui monte du ſol (OI, 97) et qui le « pénétr[e] par le baſ », « au lieu que les ſornettes divines », ajoute le texte, « empalent verticalement », il faut comprendre de haut en baſ, « notre cerveau » (OI, 15). Le lexique a bien ſûr ici toute ſon importance : ſ'il y a « transcendance indubitable » – et bizarrement la voix narrative en relève deux : celle de l'eſpèce et celle de la langue – le rapport que le ſujet, ou plutôt ce qu'il en reſte dans cette perſpective, peut avoir avec elle(s) ne peut ſe dire qu'en termes ſexuels.

Deux remarques : la première porte d'abord ſur le ſujet et la ſeconde ſur cette notion de G/grâce qui eſt au cœur de ce texte liminaire et qui eſt le dernier mot de cette troiſième partie. Le ſujet : pénétré par une double transcendance, il n'eſt pluſ tant l'objet d'une élection que le lieu, qui ſe comprend encore comme intimité, intériorité corporelle et ou psychique, où ſe manifèſte (ſ'introduit) une extériorité transcendante. En ce ſenſ, il eſt toujours en relation avec autre choſe que lui ou du moins avec quelque choſe – l'eſpèce, la langue – qu'il porte en lui, dont il portera même probablement le fruit mais qui ne le dit paſ en totalité, auquel il ne ſ'identifie paſ tout à fait. Il y a un reſte, auſſi pauvre ſoit-il, une différence de l'individu à l'eſpèce et du parlant à la langue. Un reſte qui, certes, fait peut-être le tout du ſujet et fait que ce dernier n'eſt, en définitive, paſ grand choſe mais un reſte qui ſuffit pour que le ſujet ſoit, quand bien même l'on évite le mot qui dans la langue le déſigne ou que l'on mette à diſtance toute expreſſion qui donnerait l'impreſſion illuſoire que ce ſujet que nous ſommes – pauvre reſte différentiel – ſ'appartient, qui

suffit, donc, pour que le sujet soit le lieu par lequel « tout passe » (OI, 14), celui qui permet la vérification. Que le sujet ne soit que par ou dans cet acte de se nommer (s'auto-désigner) ou de dire *je* ne change rien au fait qu'il est nécessaire pour que la lumière (toujours fabuleuse, quoique l'on en ait) puisse se faire sur ce qui est, pour que le vrai puisse prendre forme, se façonner dans la langue et peut-être pour qu'une transcendance, celle de l'espèce, en croise une seconde, celle de la langue, que ce croisement puisse à la fois avoir lieu et être relevé. C'est bien ainsi que se conclut cette troisième partie et ce sera ma seconde remarque. La G/grâce, en effet, nous dit la dernière phrase de cette troisième partie, résulte du croisement – et il faut bien sûr entendre ce mot dans tout le possible de son sens – dans le sujet, dans cette intériorité/ intimité (différentielle) qu'il est, de la langue et de l'espèce. Le texte emploie également l'expression « point d'intersection » faisant des deux transcendances non plus seulement deux chemins mais deux lignes ou courbes mathématiques. La rencontre de ces deux chemins ou lignes mathématiques, *dégage* – c'est-à-dire produit et libère, créant une substance qui se différencie des deux substances dont la rencontre est à son origine – des *moments* de G/grâce. L'expression est bien sûr à commenter et il faudrait pouvoir le faire en tenant compte non seulement du vocabulaire mais aussi du contexte énonciatif, la fin de cette troisième partie étant une sorte de sommaire de paroles qui mêle la voix du Il – majuscule et dérisoire – et du narrateur qui pose son « je » à distance, sans s'en démarquer tout à fait. Compte tenu de l'ambiguïté de ce passage, on peut constater au moins que l'expression *moments de grâce* a pour effet de relativiser la notion de grâce et d'en diminuer le sens : la notion d'élection, l'idée même d'événement qui ouvre une ère nouvelle que hantera le souvenir de « l'absolu d'un jour puis [de] sa perte » (OI, 15) irrémédiable, s'effacent au profit d'une idée de répétition, de la jouissance, de loin en loin, d'un don qui n'est plus, pour paraphraser le texte, que de rencontre, celle (aléatoire mais toujours potentielle) de deux transcendances dans le sujet. En définitive, la grâce n'est plus que ce qui colore d'une intensité hors de l'ordinaire mais sans extraordinaire, certains moments de notre existence. Elle est l'indication d'un possible qui ne renverrait à rien d'autre qu'à lui-même. Un possible qui ne serait à comprendre que dans une perspective matérialiste et comme une sorte de conjonction aléatoire, idéalement mécanique (au sens de physique mécanique), de causes diverses si, toutefois, les mots, aussi désaffublés soient-ils, ne continuaient à faire obstinément entendre autre chose, toujours autre chose, si tout ne passait pas par le « je ».

Cette troisième partie, écrite une dizaine d'années après les deux premières, complexifie étrangement un récit qui se présente à l'ouverture de la deuxième partie comme une confidence (OI, 12) qui, comme toute confidence, pose de nombreux problèmes. Ainsi la première partie s'ouvre-t-elle sur la formulation d'un doute, somme toute assez traditionnel, sinon générique : « [...] puis-je, aujourd'hui, parler avec exactitude d'un événement survenu autrefois [...] ? ». Cette difficulté liée à la distance temporelle et à ses multiples effets se double d'une autre difficulté qui empêche le narrateur qui aborde le récit d'une expérience éloignée dans le temps de pouvoir compter sur un recours assez classique, à savoir un style capable de faire renaître au moins l'émotion initiale, et de redonner ainsi au scripteur un accès au « moi » qu'il fut : « et puis-je le faire en m'appuyant sur une écriture qui s'est formée bien plus tard en se fondant sur l'oubli contre la mémoire ? ». Comment une telle manière d'écrire pourrait-elle, en effet, évoquer ce qui fut, tenter même ne serait-ce que de mimer une permanence d'essence entre le sujet écrivant et le sujet écrit ? On doit bien sûr se demander ce que peut signifier fonder une écriture « sur l'oubli contre la mémoire ». Question d'autant plus importante et difficile que les deux mots clés, oubli et mémoire, sont sans objet. La suite du texte pourrait nous aider à répondre à cette question. Le récit proprement dit qui ne débute qu'au cinquième paragraphe évoque la maison familiale que l'adolescent devait quitter pour « un collège, qui avait le statut de petit séminaire » et où il devait apprendre « le latin et le grec ancien comme des langues vivantes. » (OP, 12) Cette maison, « vaste et ancienne, mettait », précise le narrateur, « beaucoup de passé sous le présent. » Fonder une écriture « sur l'oubli et contre la mémoire » – mais la préposition contre, et pour faire référence une fois encore à Ponge, est peut-être à comprendre aussi avec sa valeur dynamique, l'oubli laissant alors subsister un lien avec le passé – pourrait vouloir dire quitter ce sol natal, ce faux présent voué peut-être à la répétition du même et cela au profit de la rupture, pour que quelque chose de nouveau soit possible. Cependant, quand il s'agit d'écriture, l'avancée vers le nouveau se fait toujours avec les mots anciens et, dans ce cas, le double sens de la préposition contre – d'opposition et d'appui – prend tout son sens. D'où, nous l'avons vu, au début de cet article, le fait que le mot grâce soit conservé et au mieux écrit avec des guillemets (OI, 10) ou encore que le mot transcendance – tout aussi problématique – revienne tout au long du texte de même que le pronom « je ». Ce sont là autant de mots anciens qui comme tout mot ne peuvent pas ne pas laisser entendre le passé qui en fonde le sens – et en ce sens la langue est bien une transcendance qui, comme l'espèce, inscrit l'individu et sa parole dans un processus de répétition et non pas seulement d'inchoation, ou encore en fait les mo-

ments ponctuels sur une courbe qui ne dessine aucune destination dans l'espace géométrique, ne produit aucun sens. Le narrateur précisera d'ailleurs qu'il ne « trouve un peu de sens qu'en tenant tout cela (monde et transcendance) pour insensé » (OI, 9).

Quitter le sol natal, cette vieille maison de famille qu'est toute langue maternelle et que hantent tant de vieilles fables, tant de vieux concepts qu'il nous paraît si naturel d'employer, c'est peut-être recouvrir ce sol d'oubli, c'est-à-dire pour le dire avec le texte avoir recours à l'hiver et à la neige dont la blancheur n'est pas simplement le signe de l'effacement mais aussi celui d'une disponibilité à l'a-venir, à l'écriture nouvelle. Ainsi, pour le narrateur, évoquer (OI, 10) « les derniers hivers » de son enfance, ce n'est pas retrouver un souvenir mais réactiver au présent de l'écriture ce qui en fut gardé, à savoir la neige et ce dont elle est le signe : « le lieu de l'attente : un sol éclatant couvert d'un ciel noir ». Peut-être faut-il interpréter cette tension entre le blanc et le noir comme un autre croisement, non pas cette fois entre deux transcendances mais entre deux vides ou encore entre deux absences, vides ou absences du croisement desquel(le)s naît peut-être ce que la fin de la troisième partie nomme « un moment de grâce ». Que ce croisement fasse image est à relever : une sorte de schème à la fois visuel et abstrait se donne ainsi dès l'ouverture du récit que l'on verra réapparaître à la fin du texte, dans le paragraphe qui lui sert de *post scriptum* (OI, 16). Celui-ci s'ouvre, en effet, par l'évocation des ténèbres en lesquelles « se perd » l'« arrière-pays » de « toute chose mentale » et se clôt sur celle d'une surface – la page – « blanche et vide » qui semble s'entrouvrir comme une « porte » qui permettrait « le retour vers le paradis perdu de l'unité ». Unité qui est à comprendre comme l'union de soi à soi du sujet scripteur qui, écrivant, devine cette présence « qui se tient là-bas dans le noir », une ombre qui est n'est peut-être qu'un double, un Tu, etc. Encore une fois, ce moment de grâce qui donne au sujet, pour un instant seulement, le sentiment d'un pleine coïncidence de soi à soi, se trame, dans la bouche du Je, « d'ombre et de silence », de la blancheur éblouissante de la neige et de la noirceur d'un ciel d'hiver. Vie et mort ou plutôt présence et effacement sont ici à l'œuvre, présence de ce qui, effacé, se reflète dans l'altérité « de Tu », dans la « présence essentielle » et obscure d'une altérité que le pronom de la deuxième personne désigne comme un quasi nom propre. Le texte se clôt donc sur une sorte de théâtre d'ombre sur fond blanc où les deux figures allégoriques du Je et du Tu viennent jouer leur drame immémorial. Il se conclut par cela même qui avait donc été précédemment dénoncé.

Il semble ainsi impossible de se passer tout à fait des vieux mots de la fable, comme si l'attente devait être reconduite et reconduire le narrateur

dans la maison familiale dont on aurait à force d'oubli et par l'écriture, dégagé le présent du passé. Faute de pouvoir sortir de cette antériorité à soi qu'est la langue, faute aussi de pouvoir dire l'a-venir avec d'autres mots que ceux du passé, reste alors à faire le négatif, pour reprendre l'expression que Bonnefoy emprunte lui-même à Kafka, reste à avoir recours au négatif dont on serait tenté de dire qu'il est tout autant opposé à la G/grâce et au don que ce mot désigne que le noir l'est au blanc. Mais nous avons vu que le blanc, lorsqu'il se confond avec l'éblouissement de la neige, n'est peut-être que la figure inversée du noir et qu'en leur croisement, comme en celui de Je et de Tu, une porte s'entrouvre. Cette négation, le narrateur l'affirme dès l'ouverture du texte et en quelque manière en fiche l'étendard en typographiant l'adverbe NON en majuscule : « De plus toute ma vie, j'ai dit NON à la grâce pour la raison qu'elle relève d'une transcendance inadmissible dans un monde où je ne trouve un peu de sens qu'en tenant tout cela (monde et transcendance) pour insensé. » (OI, 9). Nous avons vu ce qu'il adviendra du mot transcendance dans la suite du texte. Quant au monde, il se réduira dans le texte au lieu de l'enfance (non nommé) et à la neige qui le recouvre d'oubli, à ce collègue (non nommé, ni localisé) au statut de petit séminaire dont nous ne verrons rien, à un « monastère du mont Athos » qui n'aura d'autre existence dans le texte que celle de sa nomination. À ces éléments, il faut ajouter, et cela est probablement essentiel si l'on pense à l'importance de l'image dans le texte, la toile de Matisse intitulée *L'Atelier* (un des deux seuls noms de lieu avec celui du mont grec, un nom de lieu qui à la fois fait image et désigne un lieu où sont produites des images). Le narrateur précise (OI, 14) que sa contemplation est l'occasion d'une seconde révélation, d'un second accès à un moment de G/grâce : comme l'avait éprouvé lui-même le peintre, le narrateur a le sentiment que son dos disparaît, emporté qu'il est par ce qu'il appelle « le flot élémentaire de l'espace ». Cette participation pleine au mouvement qui déploie l'espace est à la fois marquée comme accession à l'unité – la fin du texte, on l'a vu, parle « du retour vers le paradis perdu de l'unité » (OI, 16) – et comme déferlement de l'extérieur « dans l'intérieur », le sujet, désormais sans identité (OI, 12), défait dans ses limites corporelles, n'étant peut-être plus qu'un lieu de passage, lieu de croisement de différentes transcendances. On le voit, le corps du narrateur est un élément central du « monde ». Il est, en effet, au cœur de la fin de la première partie et de la réflexion sur l'espace, sur la spatialité phénoménale dans son lien avec une conscience percevante et se percevant percevant. Corps, regard et espace semblent coïncider, lorsque la G/grâce opère, dans l'acte de voir, dans le plaisir qui, nous dit le texte, l'accompagne et qui diffuse dans celui d'écrire. Mais cette position centrale suppose qu'il s'abolisse

comme frontière lorsque la « poche lumineuse » qui est en lui (OI, 12) et qu'y a créé le premier moment de G/grâce se dilate.

Le « monde » se réduit bien – comme cela est normal dans ce qui est « moins un texte qu'un confidence » (OI, 12) – aux quelques éléments qui entrent en composition avec la vie du narrateur. Mais, justement, la question qui se pose dès l'ouverture de cette confidence est bien celle du sens que peut avoir cette composition qui, autour d'un Je pris dans le temps, intègre éléments du monde et transcendance pour esquisser un parcours qui nous est donné, finalement, comme un retour qui s'opère au cœur de l'écriture. La question du sens de cette composition et donc de ce retour dont la figure s'esquisse en elle, devient ainsi potentiellement celle de l'acte d'écrire. Il est possible d'apporter un élément à cette réponse – et il se peut que le récit introductif du premier volume des *Œuvres* ait cette fonction – lorsque l'on constate que les éléments qui constituent cette composition soit ne sont que signes (des noms) ou images (ou un nom qui fait image comme la toile de Matisse) soit sont appelés à disparaître, à s'abolir sous la neige de l'oubli quand il s'agit de l'enfance, et dans la jouissance quand il s'agit du corps-regard dont sera extraite « la seule transcendance véritable : la langue » (OI, 12). Ce que compose le récit-confidence qu'est *Un moment de grâce* n'est pas de l'ordre de la Figure et / ou du figural (OI, 12) mais plutôt de la dynamique, d'une énergétique qui serait écoulement horizontal et que le narrateur appelle « l'énergie spatiale à jamais courante » (OI, 12), c'est-à-dire une dynamique, une puissance de déploiement qui travaille aussi bien l'espace que la langue et qui fait de cette dernière, comme du corps, un lieu de passage, de croisement. Le récit qui ouvre ce premier volume des *Œuvres* de Bernard Noël est en quelque sorte un récit blanc, ou plutôt un récit qui ne se déploie qu'en s'effaçant, qu'en effaçant les traces de ses pas sur la neige de l'oubli et ainsi en réouvrant indéfiniment sa propre possibilité.

Faire le négatif, pour reprendre cette expression, dire « majusculement » NON, nous l'avons vu, ne se comprend ou ne prend tout son sens que relativement au fait que le nouveau ne peut émerger qu'à la condition de le faire contre – c'est-à-dire indéfectiblement en rupture avec et en appui sur – l'ancien, et en quelque manière sur le OUI qui perdure en lui. Les langues anciennes qui nous sont apprises « comme des langues vivantes » (OI, 10) sont aussi ce qui de l'ancien perdure dans la langue du présent et en maintient ouvertes l'origine et la possibilité. De même l'insensé ne se comprend-il pas sans l'entente du sens qui lui sert de radical et la grâce minuscule – fût-elle corporelle (OI, 10) ou réduite comme souvent à la beauté et à la figure de l'ange – sans que ne soit mobilisée la Grâce majuscule. De fait, le moment de G/grâce qui est au

centre du récit de Bernard Noël se dit dans un lexique qui est encore celui qui conviendrait à un événement spirituel. Et l'on comprend que le narrateur, avant d'en arriver au cœur de son récit, multiplie les parenthèses dilatoires qui permettront de comprendre le contexte dans lequel il faut entendre ce qu'il va nous raconter : écriture inadaptée au récit d'un événement dont on comprendra cependant qu'il l'a fondée ; expérience phénoménologique d'états de grâce corporels qui sont liés pour le narrateur à la découverte du « volume extérieur de [son] regard » (OI, 9) ; séjour au mont Athos où fut vécue « une espèce d'actualisation de la grâce qui, sans doute, a facilité [son] retour sur les brisées du jour maintenant très lointain qu'[il] désire évoquer » (OI, 10). L'expérience de ce « jour du troisième trimestre 1946 », expérience fondatrice qui isole le narrateur de sa foi antérieure (mais dont la tentation reste active), qui le retranche de la communion mais aussi le sépare des autres et de lui-même, cette expérience de rupture ne semble pouvoir être racontée qu'en mobilisant les mots du monde auquel il a été soudainement arraché : il y éprouve, en effet, un *emportement*, une *joie lumineuse*, une promesse y est tenue, il y porte une « escarboucle au front » et surtout, *l'Union* majuscule et exclamative s'y réalise. Certes, une fois constatée cette prégnance du passé et de l'ancien dans le présent et le nouveau, il nous faut aussi constater que ces mots ne racontent rien de précis. Même si l'on comprend – et la suite de la confidence le précisera – que ce qui est donné au narrateur adolescent, c'est la vision, pour autant nous n'avons pas droit à un récit à proprement parler. Nous avons droit bien plutôt à une sorte de moment lyrique qui abandonne les temps du passé pour le présent de l'écriture qui in/dé-temporalise l'événement, et peut-être même en actualise l'expérience, comme cela s'est produit au mont Athos. Et si porter « une escarboucle au front » laisse entendre une sorte d'élection ou permet de classer l'événement qui marque ce « jour du troisième trimestre 1946 » dans cette catégorie, pour autant nous ne saurons pas de quelle Union et avec qui ou quoi il s'agit. Le mot est ici employé absolument. Par ailleurs, si la première occurrence du mot s'écrit, comme le mot grâce, avec une minuscule, la seconde l'est aussitôt après avec une majuscule. Et cette marque typographique nous indique peut-être, comme pour le mot G/grâce, une prise de distance du narrateur, quelque chose comme un discours rapporté, un moment lyrique que le narrateur ne prend pas en charge comme il ne prendra pas en charge, plus loin, l'association majuscule de la Grâce et de Éros. Le mot « bulle » – « me voilà dans la bulle où tout est résolu parce que l'union est réalisée » (OI, 11) – nous donne peut-être à comprendre, et la suite pourrait le confirmer, que ce moment de G/grâce est aussi un moment où la subjectivité accède à la conscience d'elle-même et qu'ainsi l'union doit

s'entendre comme un moment où le sujet sent s'opérer en lui une unité, unité qu'il comprendra plus tard comme se faisant également, par l'intermédiaire du regard et de la dilatation en lui d'une « poche lumineuse », comme se réalisant aussi avec l'extériorité.

Mais peut-être aurait-on tort de vouloir déchiffrer cet événement quand il s'agit moins de le raconter que de laisser deviner ce qu'il a d'intime et, de ce fait, d'excessif à toute narration, à toute tentative de fonder en langue une signification à partir de lui. Et il se peut qu'en lui-même il ne signifie rien en ce sens où porteur de nouveauté, de rupture et d'intimité, il ne peut être un objet de langue, l'objet d'un récit. Écrire, comme le dit le dernier paragraphe en forme de *post scriptum*, dans la mesure où tout se tient dans l'au-delà du scriptible, écrire signifie faire place au silence et à l'ombre, à leur jeu de reflets, les laisser envahir la bouche du scripteur, pour qu'une altérité s'annonce, dessine son ombre sur le sol natal et permettre ainsi au langage de se pénétrer de « substance spatiale » (OI, 16), de ce grand vide substantiel qu'est l'espace, de cette neige et de cette attente, etc. Écrire, signifie donc désécrire ou encore écrire pour (en direction du) rien, dans le mouvement qui spatialisant la langue l'ouvre au possible toujours suspendu du sens. En ce sens, le paragraphe qui évoque ce « jour du troisième trimestre 1946 », paragraphe qui tient en peu de mots, ne vaut que par le commentaire qu'il permet, la mise en contexte qu'il réclame, c'est-à-dire ne vaut qu'en tant qu'il montre et se tait à la fois, qu'il est un pur signe qui nourrit de la pureté de son silence le mouvement de la langue, son énergie « à jamais courante ».

Que révèle ce récit-confiance, et pourquoi l'avoir placé ainsi à l'ouverture du tome premier des *Œuvres* ? L'on pourrait dire d'abord, que *Un jour de grâce* évoque ou introduit des thèmes et des motifs qui sont centraux dans l'œuvre de Bernard Noël et qui gouvernent la plupart des textes qui sont réunis dans ce volume : le regard, la vision, l'image, la présence, l'accession à la présence par le mouvement de l'écriture, etc. Mais il me semble que sa fonction est peut-être encore ailleurs. Ce à quoi nous introduit ce texte, c'est peut-être à la problématique d'un négatif, d'une destruction qui n'est pas séparable de la révélation (OI, 13), l'une et l'autre se donnant dans la même intuition, le même « éclat ». Ainsi faut-il préalablement atteindre au blanc, au vide pour qu'il y ait révélation, laquelle est toujours peut-être de l'ordre de la tension entre « un sol éclatant de neige » et « un ciel noir ». Détruire, ici, lorsqu'on a reconnu qu'on ne sort pas plus du langage que de son corps, qu'on n'échappe pas plus à la fable qu'à l'espèce, détruire se dira plutôt espacer les mots (dilater un volume intérieur de lumière, dit le texte), faire jouer, dans tous

les sens de ce verbe, les mots de la fable et cela de façon à l'ouvrir à ce lieu en elle où rien n'a lieu que le lieu (OI, 13), de façon à l'ouvrir à ce lieu qu'est la langue, une langue qui accueille et excède tout et qui se donne alors en excès. En ce lieu-langue la durée s'abolit et avec elle peut-être la matière. Un lieu donc qui est purement mental et que menace l'invasion des fausses images que distillent et instillent en nous cinéma (pornographique) et télévision (cf. *La privation de sens*, Ed. Barre Parallèle, Barre, 2006). Rejoindre par l'écriture ce lieu, c'est peut-être parvenir à ralentir, à volonté, le glissement qui nous conduit à une mort dont nous n'avons pas « la moindre chance d'éprouver ce qu'elle est » (OI, 13), sauf à la déceler dans ce jeu dont les mots sont capables, sauf, encore, à mettre en scène ce jeu et cet espacement qui sont au cœur du langage, qui en indiquent le cœur de néant. L'érotisme chez Bernard Noël n'a peut-être de sens que relativement à cette perspective : en lui/ par lui se mime ce croisement de ces deux transcendances que sont la langue et l'espèce, se met en scène ce mouvement de répétition et de clôture sur le même qui sont au cœur de la langue comme de l'espèce. Le travail d'écriture ne peut certes pas ne pas être voué à la reprise du même et de l'ancien, comme il ne peut pas se passer du je qui est un Il majuscule, mais il peut viser à blanchir la page qu'il noircit, à retrouver cette tension originelle de l'attente et du désir. Si l'on ne peut faire autrement qu'accompagner le mouvement qui porte les signes à faire système, il s'agit pour autant de défaire aussitôt ce système, de suspendre ainsi le sens qu'il génère de façon à en rouvrir indéfiniment la possibilité. Il est significatif dans cette perspective que les trois premiers textes de ce volume soient hantés par le motif de la blancheur.

Paul Mathieu

Bernard Noël ou la permanence de la perte

ici
le tremblement
figé

Bernard Noël, *Le Livre de Coline*

Lors d'un contact initial avec une œuvre, les lecteurs de poésie – arpenteurs devrait-on plutôt dire – procèdent tous de manière originale. De fait, en est-il deux qui tiennent leur livre de la même façon ? S'en trouve-t-il deux qui abordent les choses exactement avec le même angle et la même ardeur ? Non, sans doute. En ce sens, hérité de tant de marcheurs somnambules, le présent parcours ne fait pas exception quand il émane d'un simple amateur toujours plus occupé à promener les recueils qu'à les lire, à les balader d'un endroit à l'autre, à s'assoupir presque sur leurs pages avant même que de les entamer pour de bon. Un peu comme si les changements d'atmosphères leur faisaient prendre de la hauteur, une autre densité, ou plutôt comme si les variations de points de vue modifiaient d'abord son regard avec, certes, des risques – salutaires – de dévoiements, mais aussi cette possibilité jamais démentie de corriger la manœuvre, de la reprendre pour mieux conduire les choses dans la direction jugée la plus opportune quitte à en changer encore en fonction des éclairages et de tous les vents de rencontre. Clairement, à procéder de la sorte, risque-t-on de ne présenter qu'un déchiffrement morcelé et fragmentaire, mais les éléments de puzzle insérés vaille que vaille dans le tableau à peine entrevu dessinent des palimpsestes de significations dont l'interprétation, si elle s'avère incomplète, offre comme une invitation à prolonger l'aventure de la lecture.

Dans le cas de Bernard Noël, il semblerait même que les changements d'azimuts s'imposent par la force du mouvement mis en branle par le

poète en charge de cet art difficile *d'accommoder des restes d'avenir*¹. Dans l'urgence, dans cette urgence qui consiste à échapper à l'inéluctable ou, à tout le moins, à croire que l'on peut le faire, voilà en effet une poésie qui s'accompagne bien des adaptations perpétuelles à un regard inédit, qui le requiert pour ainsi dire. En l'espèce, un simple balayage des titres et des sous-titres opère dans le sens de la mouvance et de l'équivoque évoqué dans le rapport au lecteur. Que l'on en juge par exemple dans *La Chute des temps : L'Été langue morte, La Moitié du geste, La Rumeur de l'air, Sur un pli du temps, Histoire obscure, Nulle part ma voix...* Autant de sollicitations de la finitude, du geste avorté, autant de sollicitations aussi de l'opacité. Voilà une écriture qui ne se livre pas volontiers. Souvent, ajoute Hervé Carn, *les textes de B. N. – et singulièrement ses poèmes – recèlent un mécanisme de double détente qui incite à la prudence*². C'est là une voie sur laquelle, non seulement on suit le critique, mais sur laquelle on le précède.

Poésie difficile par conséquent. D'une difficulté double même qui entend interpréter et être interprétée. *Poésie de l'envers et du revers*, renchérit Jalel El Gharbi³. Du mouvement perpétuel aussi, ou plutôt dans un perpétuel mouvement qui voudrait – pourrait – se faire, mais qui ne se fait pas. Une tension donc, où, comme le dit mieux Hervé Carn, ce n'est pas au commencement qu'était le verbe, puisque, chez Bernard Noël, le verbe est perpétuel commencement... On sent dans ce tremblement de ce qui, non hésite, mais se dit sans arriver à se dire comme un élan qui nierait sa propre énergie, ou, plus exactement, ce que, presque à l'inverse, d'aucuns appellent *une perte de la perte*. C'est dans la chute, en effet, dans l'abandon, que se construit la parole, dans ce qui s'abîme, va s'abîmer, doit s'abîmer pour atteindre, sinon son efficacité, à tout le moins son objectif : *tout pour oméga / pas le moindre alpha*⁴. Mais ce qui, d'emblée, tend au naufrage peut-il vraiment le faire quand il n'a pas même encore été proféré ? Tout le paradoxe de la poésie tremble là, dans ce qui est jeté en première ligne – l'*objectus*, le 'jeté devant' – sans avoir été au préalable *proferre*, 'porté en avant'. Que l'on puisse y dénicher une pulsion mortifère, certes, mais aussi bien tout s'achemine vers l'obligation de se pencher dans le successif.

¹ Bernard Noël, *La Chute des temps*, Paris, Gallimard, (1983) 1993 (coll. « Poésie / Gallimard », n° 274), p. 10. Sauf indications contraires, ce recueil servira de source principale pour la plupart des références.

² Hervé Carn, *Bernard Noël*, Paris, Seghers, 1986 (coll. « Poètes d'aujourd'hui », n° 253), p. 12.

³ Jalel El Gharbi, « Pour une syntaxe du désir chez Bernard Noël », in *Traversées*, n° 58/ printemps 2010, p. 20-25.

⁴ *La Chute des temps*, p. 35.

Si elle résulte d'un long processus de mûrissement et de ressassement, l'écriture ne va pourtant pas forcément de soi. Pourquoi écrire ? se demande Bernard Noël entre de longs silences. Dans ce que, à défaut de mieux, on pourrait comparer à une préface, la section liminaire du recueil qui nous arrête se pose clairement et forcément comme la continuité d'autre chose, puisque, au-delà de la signification intrinsèque de son titre – *encore* –, la série de textes s'appuie, de toute façon, sur une expérience préalable. Un peu comme si la poésie se voulait écheveau sans début ni fin, matière continûment dévidée hors de la quenouille d'ombre dont elle procède et vers laquelle, par une inexorable astreinte, elle ne cesse de retourner. Que l'on y évoque une *étoile tombée dans la nuit d'août* figure le tracé d'un itinéraire brisé au milieu de son trajet. D'une brièveté déjà sur son déclin, le crépuscule d'été s'ouvre par le néologisme *dévouloir*, un verbe employé substantivement, qui cumule l'envie d'aller de l'avant et l'annulation de cette envie. On renoue là avec la perte de la perte, quitte à camper dans un état d'apesanteur proche de l'indécision qui ne permet jamais de préciser si les choses ont lieu ou non. Tension et attention permanentes s'additionnent pour aller vers la poésie, vers le vers et son envers : textes qui se tissent et se défont dans un même mouvement.

Parfois, à lire Bernard Noël, on a l'impression de passer par une série d'aphorismes liés les uns aux autres, ressassant les mêmes thèmes : l'amour et la mort, ou, plus encore, la mort et le présent, les deux conjointement lancés dès le premier texte, mais aussi le mot, la parole poétique, l'étonnement quasi angoissé d'être là : *Il n'y a pas de raison d'être. Être, c'est vivre l'impossible jusqu'à s'en faire une raison*⁵. Beau retournement cartésien pour ce qui, a priori, tremble dans autre chose, parce que la poésie n'a aucune nécessité non plus. En dépit de ce constat défaitiste, la force des images, leur prévision, leur minutie méthodique rendent compte d'une densité qui, pourtant, reste impondérable quand les descriptions s'achèvent invariablement dans le vide, dans un courant d'air, un souffle qui passe.

Toujours dans ce qui est mis à l'écart et qui s'écarte, et qui écarte, le poème assure la réunion entre rien et... Et quoi alors ? Une manière vierge en quelque sorte de se remettre dans le temps, de gagner un peu sur lui ? C'est que *la poésie doit aller vite / nous sommes tous rêvés par notre mort*⁶. En fait, toute l'écriture se résume peut-être à cela : *l'immensité, c'est-à-dire ce qui est en avant de je*⁷. Inscrit dans la durée, dans l'avenir infini, mais aussi bien inexistant, le *je* n'a de sens qu'à

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

partir de l'instant, en basculement perpétuel vers cela qui sait n'être que ce qui suit. Voilà une écriture qui se place en amont ou en aval de toutes les introductions et de toutes les conclusions. Au gré des oxymores ou des arrangements en miroirs déformants, on remonte ici au choc des contraires, à cette mise en réseau de moments ou de situations qui ne peuvent avancer qu'en hésitant, qu'en se télescopant à la manière des billes de billard, de façon, non destructrice, mais fondatrice de sens inouï, autant dire inaudible.

Miracle d'alchimie, la précipitation poétique vient rompre le silencieux travail qui l'a préfiguré quand il n'a pas provoqué sa genèse. Silage d'une comète dans l'espace, elle crée comme un éblouissement dont rien ne garde toutefois l'image. Diable : *la perfection fut dans le trajet, comment serait-elle dans la trace ?*⁸ On campe dans une attente non pas tellement de ce qui se construirait ou de ce qui établirait d'abord le terrain propre à la construction, puisqu'il s'agit seulement de créer les conditions propices à l'apparaître, et alors survienne ce qui doit venir⁹. Bernard Noël ne dit pas autre chose dans les *Treize cases du je*¹⁰, une sorte de journal où il affirme écrire *pour disparaître*. Outre sa connotation ludique, voilà un programme qui montre les difficultés à se situer. Autre problématique récurrente dans une poésie où la place laissée au moi se perd dans la nébuleuse du monde, où les quelques repères disponibles ne sont, en définitive, établis que par notre seul point de vue : jamais seulement en nous, jamais seulement au dehors, toujours quelque part dans la zone mitoyenne.

La conscience de l'impossibilité d'appréhender l'espace, y compris intérieur, se double en permanence de la conscience de l'obscur sans reflet que combat la clarté jamais aussi présente que la nuit : *Ce qui est dit dans l'obscur va de l'oubli à l'oubli en brillant de son seul éclat*¹¹. Avec cette conscience de la trajectoire obsédée par sa propre fin, on touche à une contradiction apparente dont Bernard Noël aime à se faire l'écho quand il met en parallèle l'avenir infini dans l'absolu et tellement limité lorsque l'homme le considère à son aune propre. Ce tiraillement souligne la dichotomie entre la présence du poème qui s'étonne parfois de lui-même et son but qui échappe et semble se confondre avec sa propre écriture qui, par nature, déborde le fini, s'insère dans quelque chose qui ne peut être que force contenue, initiation en perpétuelle attente, mais aussi indignation devant ce futur incommensurable dont on ne

⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Bernard Noël, *Treize cases du je*, Paris, Flammarion, 1975.

¹¹ *La Chute des temps*, p. 10.

comprend pas qu'il faille en laisser tant son *renouvellement danaïdien*, comme le dit si bien Jalel El Gharbi, lui assure une continuité irréversible.

Dans le paradigme – artificiel ? – du poème qui avance tout en n'avançant pas, la forme constitutive de sens s'emballe sans cesse en elle-même. Rien ne peut y être séparé de rien, du coup, *bibelot d'inanité sonore*, la rime est posée comme un élément de l'artifice :

qui
voudrait rime en igme
pour coupler l'énigme
et l'effacement
il trouve néant
graine de gangrène¹².

La rime n'est du reste qu'une constituante parmi d'autres. On pourrait en effet aussi parler des onomatopées, des glissements vers d'autres langues, des dérapages lexicaux, des jeux sur les mots ou sur les lettres, dussent-elles être affichées en majuscules pour mieux s'affirmer sur la page. La *graine de gangrène* s'absorbe alors en quelque autodafé sacrilège dans le combat qui tend à s'extirper, s'essorer vers le no man's land entre vide et rien, là où se construit, autre paradoxe inespéré, ce qui reprend le grain et la graine, les moud l'un dans l'autre en un vocable pour ainsi dire toujours neuf et répété de loin en loin, comme un écho entre, une fois de plus, graine, promesse de récoltes, et gangrène, annonce de pourriture : *gangrène, ce souffle rentré*¹³.

La nature même des recueils s'appuie sur des renversements de perspectives et une accumulation d'associations dialectiques :

tu marches sur la mort
et tu vois de son haut
l'ici-delà
et le soleil
savon de feu roulant
sur le vrai monde¹⁴.

Ce *savon de feu* s'élève comme une bulle de sens toute prête à éclater à cause, non de sa fragilité, mais de son impossibilité. Voilà en effet une enveloppe qui glisse entre liquidité et ardeur, entre masse semi-solide et évanescence de ce qui se dissout, se dématérialise en volutes de gaz incandescent. Destructeur et purificateur, le concept réunit en outre un

¹² *Ibid.*, p. 35-36.

¹³ *Treize cases du je*, p. 175.

¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

solide qui nettoie et lave en perdant sa substance avec le *feu* qui, sans changer d'état, entraîne l'objet contaminé vers un évanouissement total ou une modification de forme substantielle et radicale. Tout le monde y perd en fin de compte. Ou y gagne, c'est selon.

Plus largement, chaque signe est un leurre, un amalgame d'indications parfois mensongères mais, précisément, susceptibles de proposer un sens neuf dans ce qui se présente d'abord comme un inextricable nœud gordien dont l'enjeu serait le *je*, le mot et le référent par-dessus le marché. Quand bien même à la fin des fins, le naufrage reste total : *la vie n'a pas besoin / de visages reconnaissables / pas même besoin de moi*¹⁵.

Encombrées par une parole échouée là comme une épave, *nos lèvres s'empoussièrent d'exil*¹⁶. On ne parle que dans le devenir, en avant du présent qui, pourtant, nous étreint en une sorte de mot / mort programmé (e), inscrit (e) dès le départ dans ce qui se défait. Voilà qui explique sans doute, on y revient, la direction principale du recueil, cette *Chute de temps* qui n'ont plus *lieu* d'être et qui, dès lors, vont s'évanouissant hors la perception humaine.

Déjà défriché et partiellement déchiffré, le champ interprétatif déployé par certains sous-titres est exploité de manière expressive. À ouvrir, par exemple, *Fenêtres fougère*, au-delà de l'allitération et au-delà du curieux accord entre un pluriel et un singulier, l'association s'édifie sur deux images dissemblables : un élément artificiel, un autre naturel, le premier figé mais transparent, le second flexible, mais opaque et caché même. Cette ouverture insolite tend peut-être à rapprocher le quotidien d'un idéal extérieur, d'un point de repère cueilli dans la quiétude des sous-bois, loin des soucis, dans une marche forcée sans repos et sans réponse non plus.

Dans cet ensemble dont la densité s'intègre à merveille au « cheminement » noëlien, on n'a guère que l'embarras du choix pour cueillir des textes courts mais particulièrement démonstratifs propres à illustrer les thématiques et les méthodes de l'auteur. Certaines images offrent en même temps quelque chose de très rimbaldien – le *Mystique des Illuminations* – et de très surréaliste, mariage qui n'a rien d'inconvenant :

la torche du corps
brûle
à contre-ciel
le visage ici
la tête là-bas
l'espace partout

¹⁵ *La Chute des temps*, p. 48.

¹⁶ *Ibid.*, p. 173.

On a souligné combien le corps – physiologique et charnel – était présent dans l'écriture de Bernard Noël. À ce titre, ce n'est pas un hasard si Hervé Carn a ouvert avec des *Extraits du corps* la partie anthologie de son essai dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » chez Seghers. En l'occurrence, pour en rester aux quelques vers rappelés ci-dessus, le démembrement de l'apparence physique est assumé de façon patente, avec, en sus, la présence d'une *torche*, d'un flambeau qui consume et éclaire à la fois tout en inaugurant une (re)distribution du spectacle ou plutôt son éparpillement. Contrairement au *Mystique* de l'enfant terrible de Charleville, qui fonde sa description sur un dynamisme constant, le panorama s'articule ici autour du seul verbe *brûler*, tout ensemble agent de destruction et manifestation d'un éclair passionné – d'une *illumination*. Tout cela se construit dans le concret, dans le quotidien, et s'oppose au ciel – à entendre tout à la fois dans un sens géographique et dans une acception symbolique. À telle enseigne, l'antagonisme – *contre* – ne doit pas trop surprendre quand, à leur tour, les dieux se trouveront rejetés ou en tout cas statufiés dans une manière de moment définitif où la grandeur et l'exception vont excluant le rêve et toutes les métamorphoses envisageables. Privé d'unité, le corps intègre littéralement l'espace qui l'absorbe. Il s'étend même, mais dans la seule direction qui ne peut se plier à la logique ordinaire. La verticalité n'est-elle pas celle de la poésie, telle que la définit Salah Stétié ? Une dimension libérée des contraintes spatio-temporelles usuelles et qui se hausse vers une forme inédite – *là-bas* à entendre quasi comme *là-haut*.

Avec régularité, l'espace où, sinon vivre, du moins être, se partage entre deux cardinaux antagonistes, corps et esprit affrontés dans le même temps que dissociés. Ainsi, si souvent convoqué, le visage ne se résume pas à la tête, mais il lui confère un aspect inhabituel, ou une réalité momentanée. Cet antagonisme lexical se double encore du contenu sémantique de chaque mot. Si le visage, le *visus*, est à la fois ce qui voit et ce qui peut être vu, la tête, en revanche, s'associe davantage à ce qui pense. Leur positionnement à des azimuts différents renforce la situation conflictuelle et ambiguë qui préside sur un mode ininterrompu à la réflexion posée sur un monde toujours inachevé qui nous dépasse. Mais, paradoxe pour paradoxe, l'antagonisme se trouve battu en brèche par la finitude de l'image poétique tirée de sa gangue avec, en legs, la trace des efforts qu'elle a provoqués. En effet, on l'installe en exhibant dans la foulée les outils qui ont servi à la mettre en place, ceux-ci acquérant le même statut

¹⁷ *Ibid.*, p. 253.

que celle-là. La chose et le mot s'arc-boutent sur un nouvel habillage, l'un et l'autre exhaussés à un étage supérieur de la perception qui, du coup, ne se limite plus à celle du seul poète mais, par contagion, devient celle de l'objet lui-même transformé en sujet.

Sans se vouloir sentencieux ou moralisateur, Bernard Noël s'attache à poser ses textes comme autant de « leçons ». Ainsi, dans sa considération de l'humain et de son insertion dans le cours des événements :

La chair est faite d'un peu plus que l'histoire
et c'est pourquoi chacun de nous
est un homme particulier
à la fois porteur de l'interminable
et incapable de le porter¹⁸.

Autre tension donc, centrale celle-là, entre l'être – cette bibliothèque vouée à l'incendie final – et le flot permanent qui échafaude le cadre dans lequel se mouvoir. Impossible de fixer les choses, tout s'en va au fleuve héraclitien, tout change. Dès lors, comment trouver un repère dans un cadre aussi peu fiable ? Avec tant de certitudes qui vont s'évanouissant, l'histoire a besoin d'une redéfinition. C'est une demande que Bernard Noël s'empresse d'honorer en précisant qu'elle n'est

pas dans la continuité
elle est une explosion d'instant
que le pouvoir ramasse après
pour le ranger en ordre convenable¹⁹.

Qu'on l'admette ou non, l'Histoire est d'abord la réécriture de l'Histoire. Elle permet des interprétations inépuisables – on le sait assez – dont les nuances s'avèrent modulables, tantôt par la volonté délibérée de tromper, tantôt par des erreurs, tantôt par des détails plus ou moins inscrits en reliefs, tantôt encore par un de ces caprices inexplicables dus au hasard ou à l'acharnement à reculer les limites de l'observable.

Dans *L'été langue morte*, et notamment dans le *chant un*, se dessine une autre manière de bilan sur l'expérience de vivre et d'aimer, pour ne pas dire plus globalement sur l'aventure poétique. Les quelques mots échafaudés à grand renfort de souffles et de fuites dans la pensée tiennent lieu de viatiques pour ce que durera l'illusion qu'ils ont contribué à instaurer.

Particules de cette offrande immédiate que l'on appelle le présent, nous allons, hommes d'aujourd'hui, prisonniers du mot et du sens auquel nous enjoignent les signifiants et les signifiés cousus envers endroit. À ce

¹⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹⁹ *Ibid.*, p. 65-66.

chef, sans arrêt, référence est faite au périssable. On décode ainsi une langue parfois un peu déchirée entre forme épurée, répétitions et sonorités très populaires : un grand écart entre soi et soi, entre le *je* intime et cette forme qui devra mourir. C'est qu'il s'agit de s'inscrire dans le monde face à la dernière face – face à la mort et au nom, c'est-à-dire face à soi-même :

Il fut un temps où
l'homme ne comprenait pas le mot homme
où l'homme n'était pas
lié à lui-même
maintenant je est seul²⁰.

Le naufrage de l'édénisme se manifeste par le passage à la parole, et, plus encore, à la parole réflexive. C'est au départ de ce constat repris sous plusieurs formes que le poème cerne non l'identité, mais au moins cette conscience – c'est peu et c'est beaucoup à la fois – de la présence du monde. Et qui même irait la prolongeant, la multipliant *hic et nunc*, voire au-delà. Une telle jonction entre ici et ailleurs – *il est / multiple tout en étant un*²¹ – n'apporte pas de solution providentielle au manque d'assurance face au *réel*, puisqu'on est toujours ramené à une vision forcément subjective. Quoi que l'on fasse, quoi que l'on tente, chacun voit minuit à sa porte ; plus avant et c'est la disparition qui, à la fin des fins, s'impose sans pour autant triompher.

La fragilité abondamment redite de *ce cadre obscur / qu'on appelle vie*²² se double prolonge vers un élan valéryen et ce fruit du *Cimetière marin* qui *en délice [...] change son absence / Dans une bouche où sa forme se meurt*. La démarche combine à l'envi gravité du propos et légèreté de la forme en n'excluant ni le jeu sur les mots, ni la déflagration sonore, écho de l'apollinairien *soleil cou coupé* où tout s'articule autour du présent si bref : *coucou coucou fait en vain le perdant / et couac la bouche sent là-haut / le vide sous le palais*²³. Un instant, une légère éraflure, une déflagration insensible dans la course effrénée de tout ce qui se tricote et se détricote, une illusion et quelques autres passementeries de lumière font croire à la parole, mais en fin de compte, le roi est toujours nu. L'ironie suinte dans ces répétitions onomatopéiques qui aiguisent le tranchant du couperet définitif, qui sous-tendent aussi le faux pas, la fausse note. Voulé mélodieux, le chant n'est en définitive que sarcasme et se mue même en bruit discordant qui éclate comme un coup de feu

²⁰ *Ibid.*, p. 24.

²¹ *Ibid.*, p. 27.

²² *Ibid.*, p. 22.

²³ *Ibid.*, p. 26-27.

dans une symphonie. Tenant de la mise en abyme, Bernard Noël dresse les objets en conflits les uns *avec* les autres pour mieux les intégrer les uns *dans* les autres. L'un ne dépend plus de l'autre, il est *dans* l'autre, il s'en solidarise, quitte à perdre les repères usuels.

Puisque *Le corps n'a pas lieu tout le temps*²⁴, tout se passe comme si nous vivions par éclaircies ajoutées les unes aux autres, par bouffées de conscience en quelque sorte. La discontinuité épaula alors l'inéluctable absence, puisque, au contraire des dieux, nous connaissons la fragilité des jours, le vide de ce défilé d'heures qui passent trop vite tant nous aspirons à demain, tant nous sommes tentés de vouloir plus que vivre, comme le rappelle *Le tombeau de pierre* au label indicateur de la finitude qu'il balise, comme si la création limitait ses acquis à cette maigre notation lapidaire.

Étrange d'ailleurs ce poète qui déclare ne pas aimer la poésie et qui le proclame à cor et à cris et qui récidive à plusieurs occasions :

je n'aime pas
le chant pas le poème
et cependant je leur donne mon temps
car ils sont comme lui
le contre-moi²⁵.

Fiché au cœur des préoccupations, le temps s'oppose non seulement à celui qui parle mais aussi à la création textuelle qui, sans rien représenter de souhaitable, joue dans le camp de l'artiste par une sorte de jeu d'alliances par défaut. On voudrait s'appuyer sur elle, mais elle se dérobe, n'offre qu'une issue de secours temporaire, comme le fait le désir dans son ensemble, y compris le désir charnel. Sans doute l'éros est-il fréquemment convoqué, mais c'est pour mieux décevoir et ramener à son jumeau, thanatos. Pour Bernard Noël, si *l'abrupt.../... donne enfin la parole / à l'évidence*²⁶, il ajoute aussitôt que *la clé est dans la collision des contraires*. C'est que les mots ne sont pas sûrs. Leur pérennité ne s'assoit que sur des illusions. Engloutis dans la chaîne verbale, disparaissant au même rythme qu'ils ont été proférés, ils créent l'absence comme les morts créent la terre et, du coup, l'absence s'érige comme une présence absolue, mais aussitôt abolie, à la fois complète et déagée : *le désir nous dresse. Il est l'avenir qui se réalise en restant l'avenir*²⁷. Le point visé par le mouvement qui, en principe, mène vers lui ne peut se concevoir dans la perspective d'un achèvement définitif. Le simple fait

²⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁵ *Ibid.*, p. 31.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

d'atteindre l'échéance suppose que le voyage n'a guère été accompli que pour préparer sa suite logique, tous les arrêts étant en somme des étapes sur le chemin donné à parcourir encore et encore. S'il y a un but, jamais il ne se découvre dans la destination.

Semée de chants et de contre-chants, la progression semble se construire à partir de cette pauvre chose, à partir de ce quignon de personne *qu'un simple soupir résume*. En témoigne le pronom *qui* ressassé sans répit vers sa *fuite d'avenir* et reprenant vie avec *les lèvres du vent*²⁸. L'incertitude s'avance comme la seule donnée vérifiable à notre main. Quelle assise avons-nous en effet ? De même, l'identité dont on peine tant à faire le tour est posée ici au seuil du texte, lointaine et inaccessible. La poésie ? Rien qu'*une poire / introuvable quand on a soif*²⁹.

Poésie de la non-poésie alors ? Ou peut-être plutôt poésie par défaut, comme seule réponse à l'inacceptable, comme seule trace possible dans ce qui, par nature, va s'effaçant. Cette importance du monde qui se déconstruit et la promotion répétée de la fin présentent un poids tel qu'elles pourraient justifier que l'on achèvat par le début, c'est-à-dire ce qui devrait être liminaire, pour ne pas dire préalable. Cet aspect cyclique rend durablement compte de la façon dont Bernard Noël lui-même construit parfois ses propres écrits : sur un ressassement *ourobore*. On le constate dans un roman comme *Les Premiers Mots*³⁰ ; la fin n'y coïncide-t-elle pas lettre pour lettre avec le début ? Un tel renversement de perspectives convient assez à ce qui entend se dérouler non à rebours mais à tout le moins contre l'attendu, le trop attendu.

²⁸ *Ibid.*, p. 21.

²⁹ *Ibid.*, p. 28.

³⁰ Bernard Noël, *Les Premiers Mots*, Paris, Flammarion, 1973.

Samuel Macaigne
Fragments sur l'ange
l'apparition, le mot, l'image

Au commencement était le verbe – Il existe indéniablement une cosmogonie noëlienne, une organisation essentielle d'éléments. Tout un monde s'agence dans les très longues laisses que forment les poèmes. L'accumulation des titres crée des strates : *La Chute des temps*, *L'Été langue morte*, *Sur un pli du temps*, *Portrait du monde*, *Le Château de Hors* ou le quasi-dantesque *Lieu des signes*. Tout un carottage de textes. Les mots se sédimentent et, soudain, c'est l'œuvre toute entière qui devient un théâtre d'anatomie, une cartographie intérieure.

Le lecteur hésite pourtant à chercher un espace originel. Cependant, si tout doit être engendré, c'est dans *l'air* qu'il faut sans doute trouver l'origine de l'écrit. Élément indéfinissable, l'air est le lieu où tout doit s'articuler. C'est en lui que surgit subitement la vie, la présence inattendue d'un sens. C'est de l'air que nous naissons, que nous nous développons. Dans les *Onze romans d'œil*, le bruit accouche de la peinture. Le chuinement d'une gomme – celle de Michel Steiner – trouble l'énergie, puis, de ce tremblement, enfantera de cet immense chaos fécond : l'image. Tout se construit par le retrait, car l'effacement aérien aiguise le visible.

*
* *

Une fois édifié l'espace de la vision, l'air devient le nom du monde. Parce qu'il va désormais vibrer sans cesse, il suscite le dépôt des choses – l'univers *précipité*. Le travail poétique trouve son point de départ dans cette opération indispensable. Si bien que les poèmes de Bernard Noël, à la condition qu'on les considère comme un développement dans le temps, prennent place aux origines de l'humanité. En quoi consistent-ils, si ce n'est à sortir du chaos initial ? Leur tâche repose sur la nécessité de nommer, de découper le réel, de lui faire cracher sa syntaxe. La formation des paysages, de la faune, de la flore, l'expérience des éléments : cette immense odyssée est la vie de la langue, du langage, de la phrase.

Le corps est cette force médiatique qui porte en elle la puissance de l'écrit. Il n'est pas étonnant que ce soit l'un des axes de rotation de toute l'œuvre de Bernard Noël, qui prend vie dans des *Extraits du corps*. Car le poète annonce l'ange révélateur. Il doit poursuivre la grande construction : « La Création, après avoir séparé les éléments, c'est-à-dire fait de l'ordre, avait encore à unir les deux principes vitaux qui, sous le nom commun de souffle, font circuler l'un de l'air et l'autre de la pensée » peut-on lire dans *Le tu et le silence*.

Ainsi le verbe s'est fait chair – Le verbe, sans majuscule. Si la poésie est en lien étroit avec la pensée des origines, elle s'en échappe. Certes, on pourrait observer nombre de points communs entre la poétique noëlienne et celle des présocratiques ou des textes lacunaires des mystères antiques.

Pourtant, l'air devient par excellence l'espace de l'incarnation. Quand l'air vibre au point de se transformer en mots, l'ange apparaît. Cette figure au lointain passé mythique et théologique devient l'une des motifs clefs de l'œuvre de Bernard Noël. Elle est inséparable de cette origine aérienne et constitue même le source de la parole. Si la capacité à découper le monde en catégories est la racine de toute forme de poésie, la prononciation, le message sont l'apanage de cette communication verticale qui se greffe sur la vision horizontale. Dans *Le Parler angélique*, Michel de Certeau écrit :

Un souffle habite son corps mué en grotte des vents. L'air qui l'anime au-dedans, mouvement d'une respiration, change l'atmosphère en mille exhalaisons de paroles et de musiques. Comme la voix, il articule et transforme les différences par les communications d'un souffle. [...] Mais essentiellement sa puissance est celle de l'air. [...] Cette race angélique raconte une confiance faite au souffle qui porte les messages sémantiques et qui serait le corps ailé de la langue.

C'est de cette apparition dans le discours que désormais le poète peut habiller ce que Walter Benjamin nommait « le squelette du mot ». Le couvrir de chair en fait un corps, et nous introduit d'emblée dans le monde de la perception, « c'est-à-dire l'une des couches suprêmes du langage », écrivait encore Benjamin. Bernard Noël y a consacré son art. C'est la force de cet œil poétique qui permet une respiration, une animation de ce cœur, que l'on peut assimiler à ce « centre » qui obsède notre poète. « Je crois que l'écriture est la pensée du corps », « Mon travail : un travail sur l'image *dans* et *à travers* le corps », déclare-t-il à André Miguel, lors un entretien repris dans *Treize cases du je*. L'ange figure dans la chair cette nécessité d'expression. Par ses palpitations, ses pulsions,

son pourrissement, elle écrit dans l'air afin de devenir un texte total, qui est en même temps sonore et apercevable. Retombé sur le papier, c'est le poème.

L'expérience poétique passe par la nécessité d'apparition. Sans doute existe-t-il chez Bernard Noël quelques traits techniques qui ne sont pas tout-à-fait éloignés de la mystique. Comment surgit le poème ? Pas comme Dieu dans la vie du saint. À feuilleter les textes critiques recueillis dans ces *Treize cases*, nous sommes frappés par « L'Avènement du nom », pages consacrées au *Roi pêcheur* de Julien Gracq. Reprise dramatique du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, où se fait et se défait le pur échec du chevalier gallois. Étrange personnage que celui de Perceval, qui reste sans identité pendant la première moitié de sa quête, avant que sans raison son nom lui soit surnaturellement révélé.

La poésie n'est pas le Graal. Mais elle capte l'apparition d'une identité fragile. La tâche de l'écrivain est d'inventer le signe le plus arbitraire possible, celui de la désignation singulière – « Certes, on n'écrit que pour gagner le Graal, mais, écrivant, on ne gagne qu'un nom ». Ce nom, venu de l'air, le voilà surgi par la voie de l'ange.

Aussi, le personnage principal de l'*Histoire de l'Ange* a-t-il troqué son patronyme d'origine contre cette identité mystique. La seule capable d'unir le fond et la forme sans jamais laisser une part au hasard.

Passant par le détour de la vie de l'auteur, on peut dans quelques études à son sujet lire que Bernard Noël, après la fin de son expérience religieuse, a changé de prénom.

Pourquoi le nom vient-il comme l'ange ? Au micro d'Alain Veinstein, qui demandait benoîtement ce que pouvait bien signifier la poésie (!), Bernard Noël répond : « Ce sont les plumes de l'ange ». Pas de pirouette, mais l'unique façon de résumer ce procédé de rumeur de l'air qui crée le monde, le mot, la littérature. Impossible de ne pas songer à « toutes les voix mortes » insupportables, chez Samuel Beckett, dont devisent Vladimir et Estragon, pour qui « ça fait un bruit d'ailes ». Dans *La Moitié du geste*, un tercet nous trouble par sa vibration : « la voix bâtit de l'air / un tissu de coups d'aile / tissant les choses dites ».

L'amour la poésie – L'ange, c'est l'amour qui prend corps. C'est de la chair, avec ses désirs et ses pulsions. Que ce soit dans l'*Histoire de l'Ange* ou dans un récit comme *Le tu et le silence*, il transfigure son

apparition mystique, ou plutôt il l'inclut dans le monde trivial, dans les obligations sociales. Ainsi, la jeune artiste et future amante est-elle rencontrée dans un vernissage parisien, de même que la jeune femme anonyme est abordée au cours d'une promenade en forêt. De même, l'inconnue du métro, que la foule ne lui permet pas de suivre, relève également de ce processus d'éclair furtif, de poche d'air dans un environnement *sensuré*. S'offre ainsi la possibilité de l'amour, d'une expérience corporelle qui dépasse le simple érotisme, mais donne la possibilité de toucher le temps autrement qu'il ne nous touche à l'accoutumée.

Chronophagie onirique, la brèche s'ouvre vers cette fuite mallarméenne. L'existence s'en trouve métamorphosée, puisque l'ange d'amour parle après la destruction du monde, alors que ce dernier peut se recréer. Impossible de ne pas penser au dernier Rimbaud, celui qui dans les *Illuminations* dresse l'inventaire des éléments, des géologies qui viennent – toute une cosmogonie du voyant dont les continents se nomment « Après le déluge », « Aube », « Fleurs » ou « Barbare ». « Alors, écrit Bernard Noël, puisque tout se perd, c'est de cette perte qu'il s'agit justement de faire jaillir notre souveraineté, car son royaume se limite à cet éclair où, me connaissant, je me dérobe à moi-même ».

Cette opération d'introspection par la sortie de soi, qui confond presque la poésie et l'hésychasme des anachorètes, c'est par l'intermédiaire de l'être aimé qu'elle doit se réaliser. Plus de lyrisme, d'amour larmoyant, de plaintes humides. Nous sommes conviés à une entreprise de remise au point de la vie, ainsi dans *La Moitié du geste* : « vient la vieille douleur / le nerf pincé par l'ange / et les cheveux défaits // je casse l'échelle / je monte sur mon cadavre / voici vue sur l'ouvert ». Et de même dans *Le Lieu des signes* : « le livre est le verbe extériorisé, l'imaginaire rendu perpétuellement présent grâce au texte qui le garde immobile ». Le mouvement de recueil consiste à stabiliser le conservatisme de l'instantané. Le poème est le fragment de mouvements possibles, la mise en mots des pics de vibration aérienne. Mais ce contact offre au corps sa respiration propre, la multiplie dans le halètement de l'amour : « mon corps assiégé de signes, assiégé de l'intérieur ».

L'apparition, c'est aussi le regard vu. « Je est un Autre, reprend le poète dans *Le Lieu des signes*, mais de cet Autre vu me revient un regard qui m'intensifie au lieu de me dissocier ».

La peinture, qui a tant occupé Bernard Noël, constitue avant tout ce phénomène d'inversion de la vue. Il ne s'agit plus d'aller vers le monde, de le scruter, d'observer le territoire sur lequel nous devons vivre. Il faut désormais voir comment l'on voit. Se voir voyant. Comme un gant que

l'on retourne, l'œil se perçoit non pas par rapport aux autres, mais par sa nature de garant du visible. Il est attentif à son action.

Il est très difficile de rendre compte de ce feuilletage inversé dans l'impression que laissent les récits d'ateliers d'artiste de *Onze romans d'œil* ou *Romans d'un regard*. Quel procédé peut donc se reconstituer sous les yeux bien aveugles du lecteur, alors qu'aucune reproduction ne trouve place dans ces livres ? Ce n'est pas tant la création que la révélation, l'exhumation d'une image que le blanc de la surface a recouvert. Gomme, pinceau, déchirures, frottements : tout est bon pour mettre à jour ces formes. On *exprime*, comme on dit en cuisine. On force la matière.

Montrer la fausse fixité de l'image revient à suivre le sentier d'un *bildungsroman* d'œil.

Les traces que les ailes laisseraient dans la matière. Sans doute des témoignages de perte : ce que coûte en matière l'activité de pensée.

L'œuvre de Bernard Noël n'est pas entièrement détachée de toute métaphysique. Certes, il ne s'agit pas d'une scolastique – la fréquentation de Raymond Abellio, de Léon Chestov et des moines du mont Athos le prévient contre cette façon de penser.

Pour la qualifier, il faudrait la nommer *Somme inthéologique*. Pas d'athéologie. Car la question de Dieu est sans cesse perceptible, mais en aucun cas d'une manière ordinaire. En effet, la véritable expérience mystique vécue par le poète est une révélation de Dieu, qui a permis à l'adolescent de se débarrasser de la croyance. La manifestation divine a évacué la religion.

Paradoxalement, la poésie se trouve être un tissu de silence, une membrane sans voix, qui s'enfonce dans les tréfonds de l'organisme – pas de psychanalyse chez Bernard Noël. La forme poétique doit traverser une zone où parler est impensable. L'intériorisation du mot, dans sa sonorité infinie, se rapproche de l'exercice spirituel : « Depuis "la mort de Dieu", le mystique ne peut plus être envahi par Sa présence, et il lui faut remplacer la foi par la méthode ; le poète, par contre, a perdu la méthode (l'art poétique), et il doit se laisser envahir par le vide de l'absence de Dieu. Mais, pour l'un comme pour l'autre, le point de départ (d'ouverture) est le silence ».

De cette connaissance par la négative, l'ange survient pour bâtir le nouvel espace poétique. La mission angélique doit dévoiler la fondamentale *parousie* de l'écriture. La poésie est déjà, elle a déjà été là. C'est ce qui explique ces entêtantes références à un *centre*. « La transcendance est physique », explique le poète à Dominique Sampiero. Mais ce centre est très difficile à trouver. Principe existant, mais intangible, c'est sans doute

la vibration tactile de sa recherche qui permet, de temps à autre, d'y parvenir. Ou d'en multiplier les essais. Le choix de la poésie, des très longues laisses jusqu'aux éclats dispersés sur la page, dépoussière ces fragments. On pense au travail de longue haleine d'André Leroi-Gourhan, qui écrit un temps immémorial en déchirant la terre à Pincevent.

Pour autant, impossible d'enfermer Bernard Noël dans un mysticisme de mauvais aloi. Son expérience est bien plus considérable. L'ange représente Dieu par le retrait de Dieu. Partant, il est un signe de l'acheminement vers le politique.

Car la créature céleste est le réintroduteur d'un possible. Pour suivre la pensée de Michel de Certeau, il renouvelle l'historicité par l'acte même de la communication. Face au verbe silencieux de l'univers, il crée une volonté de manifestation, un retour au temps de l'engagement. L'expérience devient ce qui s'oppose radicalement à la *sensure*, à l'écrasement médiatique. Alors que l'imagination agonise, l'éclair angélique s'introduit dans les coupures de ce monde, et laisse éclater l'absolu littéraire.

Yves Collet
Corps, lieu d'échange

Alors qu'en Occident le dialogue avec le double est interprété comme une manifestation de l'aliénation ou la figure de l'inconscient, Bernard Noël, à travers son écriture, le revendique, cet indispensable retour au corps. Son écriture tend à adhérer à une conception du corps plus vaste, où comme dans les cultures traditionnelles l'homme est plus que ce qui est délimité par la peau, mais est également ce qui touche son identité sociale : ses biens, ses proches, ... Dans pareille conception le corps est vécu comme un tissu de correspondance entre l'homme, le cosmos et la nature.

Pour Bernard Noël ses textes sont une manière de vivre son « double ». Ainsi dans *Extraits du corps* (recueil regroupant à la fois *Extraits du corps*, *La Peau et les Mots*, et *La Face de silence*), le corps apparaît comme un espace qu'un corps étranger, ou un flux, viendrait explorer ou transformer, chaque organe se mettant dès lors à fonctionner selon ses propres caractéristiques en réponse à l'éveil des autres organes.

Dans ce recueil, le corps est vécu dans une dynamique interne. La relation aux objets extérieurs est peu présente. Il est le réceptacle d'un mouvement animant les organes qui lui répondent. Ainsi, les épaules font parfois songer à la voûte céleste : « Il fait souvent soleil sous les épaules ».

Les épaules peuvent aussi jouer ce rôle céleste en tant qu'agent d'un phénomène biologique : « La voûte des épaules éclaire l'érosion interne ». Elles peuvent également garder cette parenté avec le ciel mais en ne conservant plus cette association avec la lumière : « Il pleut à travers mes épaules en attendant que mes épaules rongées pleuvent à leur tour sur mon ventre ».

Les vertèbres, quant à elles, se montrent souvent en relation avec la verticalité :

Et plus loin les vertèbres dressent dans le centre du corps un besoin de verticalité.

Cette verticalité peut être suggérée :

[...] mais
les vertèbres restent empilées les unes
sur les autres vers la nuit de ce crâne troué où j'ha-
bite encore [...]
et nous laissons au bord du désert
cette pile bizarre de vertèbres cartiées. (p. 29)

[...] et le vertige s'installent au sommet des vertèbres. (p. 38)

Ici, la métaphore du corps se présente comme un espace-corps contenant toute une géographie intérieure, à l'exemple de l'univers taoïste où il est vaste campagne.

La peau, la bouche et l'œil interviennent souvent. La main apparaît sous différents angles, par exemple, avec un Autre qui y répond comme en miroir : « Ainsi puis-je me retourner comme un gant. Il doit y avoir une éternelle équivalence où cependant la droite ne vaut pas la gauche ». Ou alors le « je » la recherche dans sa reconquête du corps biologique, pressée par la nécessité de s'identifier à un tiers : « [...] mais les mains refusent d'aller voir. Ou plutôt, je passe mon temps à chercher mes mains avec le sentiment d'une urgence douloureuse [...] ».

Corps qui réapprend à vivre autrement, dans des rapports nouveaux, et voyage à travers l'éveil des organes. L'expression est une douleur déplacée, dit l'auteur à propos de l'œuvre d'Hans Bellmer. Corps, comme les mots, à reconstruire sans cesse, dont la permanence n'est que dans le mouvement. En devenir, dans l'entre-deux, cherchant une « présence au monde », dans l'absence au cœur du symbolique, dans un espace/temps pulvérisé dans ces vas-et-viens :

quelqu'un voudrait savoir
mais sa peau l'a quitté

ailleurs
le pointillé des choses danse
au creux d'un étouffant silence

ailleurs (p. 80)

dévoré dévorant

et rien qui s'achève
et rien qui soit la dent

peut-être
un filet de douleur
que sèche la parole (p. 76)

Oui, l'écriture permet de dépasser la fuite du sens vers sa représentation et atteint un non-lieu, situé entre le dehors et le dedans. À cette limite l'échange se réalise et l'autre corps « se détache du reflet et sort derrière le miroir pour aller baiser l'inconnu ».

Rencontre avec cet autre nous-mêmes par les mots du corps qui signe l'absence de quelque chose car « Il faut que se glisse quelque chose comme de l'absence pour le corps se mette à parler » :

Au commencement, l'œil visita la moelle, et je naquis. Un sexe émergea à l'opposé de l'œil pour regarder le temps, et lentement, ma moelle fila une pelote de nerfs autour de laquelle les heures vinrent s'égoutter. Ce fut le ventre. L'eau eut alors soif de se saisir, et elle condensa la peau. Le mou engendra son contraire, et l'os parut. Il y eut un dedans et il y eut un dehors, mais le dedans contenait son propre dehors qui disait moi pendant qu'il disait je. L'œil les mit au noir et se tourna vers le dehors dehors. J'eus un visage, un volume, un corps. Je fus un plein, qui allait toujours de l'avant. Mais voici que mon œil s'est inversé. Maintenant, je vois derrière, maintenant je suis creux, et mon corps est à recommencer (p. 27)

Extraits du corps, Paris, éd. Flammarion, 1972.



Table de Bernard Noël
© Maxime Godard
Juillet 2010

Bernard Noël
Qu'est-ce que la poésie ?
(inédit)

Cette question a toujours provoqué chez moi une espèce de panique. Soudain, la pensée se débat au milieu d'un naufrage où tout sombre, les concepts aussi bien que les images, et aucun secours ne me vient du souvenir de mon propre travail, des nombreux livres publiés... Pourquoi ressentir une telle violence quand il s'agit simplement d'expliquer ce que le temps et la pratique doivent – ou bien devraient – m'avoir rendu familier ?

La première raison est sans doute qu'ainsi posée, la question me paraît exiger une réponse aussi définitive qu'absolue, alors qu'il m'est impossible de la formuler pour la raison que, en dépit du temps et de la pratique, la poésie n'a cessé d'être pour moi une activité irrégulière et incertaine.

La seconde raison, liée aux deux qualificatifs que je viens d'employer, est que le mot « poésie » me paraît désigner une sorte d'état gratifiant qui ne correspond pas du tout à mon expérience. Pour préciser, je dirai que s'il m'arrive d'écrire des poèmes, je n'écris pas de poésie. Quand l'écriture du poème est engagée, tout paraît s'orienter vers un trajet satisfaisant, mais cette perception disparaît et cède la place à sa contestation dès que la fin est atteinte.

Enfin, troisième raison, ce qui, pour moi, est mis en jeu sous le nom de « poésie » est un travail dans la trajectoire duquel se croisent une mise en condition de l'intimité au moyen de la concentration ; l'ouverture d'un espace échappant aux catégories du dehors et du dedans ; la provocation, dans cet espace, d'un événement verbal qui fournira la matière du poème.

Ce que je viens d'écrire fait-il entendre clairement la nécessité pour qu'advienne le poème de mettre son corps en condition de le susciter et de le recevoir ? Tout le monde connaît le sens du mot « concentration », reste à ne pas le limiter à une opération intellectuelle afin de sentir ce qu'il implique surtout de recueillement physique par l'immobilité, le silence intérieur, la suspension de la pensée. L'état obtenu par cet effort va permettre que se prépare puis éclate un brusque appétit de langue appelant la précipitation verbale désirée.

Cette précipitation, bien sûr, n'est pas garantie : elle peut se produire comme se dérober. Je désire simplement souligner qu'elle survient à l'intérieur d'un état corporel : oui, il faut un mot qui relève de l'incarnation et non pas de l'inverse. Je ne spiritualise pas, je ne célèbre pas, je mets le phénomène poétique dans la viande quitte à passer pour un mystique. Peu m'importe car on peut être irrémédiablement athée tout en étant, comme le disait Georges Bataille, « farouchement religieux ».

D'ailleurs, autant ouvrir ici une parenthèse et affirmer que dans un monde voué à la consommation et à la privation de sens qui l'accompagne, c'est une position révolutionnaire – ou du moins résistante – que de pousser religieusement son corps à prendre conscience des dimensions de son intériorité pour qu'il se fortifie contre l'occupation médiatique. Je crois que cette conscience, dès lors qu'elle est assez pénétrante pour percevoir que le lieu traditionnellement attribué à l'esprit est en réalité un lieu charnel – que cette conscience fait alors barrage aux séductions destinées aujourd'hui à parasiter nos énergies aussi bien mentales que physiques.

Certains mots sont inévitables tant ils font partie du langage commun, ainsi du mot « esprit » que je déteste à cause de tous les malentendus dont il est chargé ; ainsi du mot « poésie » que je continuerai à employer mais en rappelant d'abord la fameuse exclamation de Denis Roche, vers 1970 : « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas ». À quoi, je lui avais répondu : « La poésie, certes, est inadmissible, mais – hélas – elle existe. » Et cette contradiction, comme à beaucoup d'autres dans ma génération, n'a jamais cessé de me faire violence. Mais alors, dira le bon sens, si la poésie vous dérange à ce point pourquoi ne pas être passé à autre chose ? Pourquoi ? Pour la raison que ce dérangement trouble l'ordre littéraire habituel, tout comme celui du commerce et de l'arrivisme, en créant un point de vue critique, et mieux que cela en créant surtout un état critique.

Sans doute ai-je été excessivement impressionné par l'œuvre d'Antonin Artaud quand, venant de Rodez, je suis arrivé à Paris, fin octobre 1949. Je le lisais à la Bibliothèque Nationale car ses livres étaient déjà rares pour ceux parus avant la guerre, ou peu courants pour les plus récents sauf le Van Gogh. À Rodez, il était une trace marquante et noire mais ses livres étaient inaccessibles. À Paris, il avait la présence d'un poète maudit, caractère qu'accentuait encore l'opposition de sa famille à la publication de son œuvre. Cependant, le premier livre que j'ai acheté en arrivant à Paris est *La Haine de la poésie* de Georges Bataille si bien que je ne sais plus faire la part entre « toute écriture est de la cochonnerie » d'Artaud et seule la cochonnerie est poésie de Bataille.

Artaud a démenti lui-même ce propos en se construisant une existence d'écriture et un corps écrit durant les dernières années de sa vie. C'est une manière de vivre jusqu'à l'extrême la volonté d'excéder la vie par l'écriture et réciproquement. Les quatre cents cahiers qui témoignent de cette expérience sont une sorte d'immense suaire où l'expression s'est métamorphosée en une empreinte corporelle d'où sort toujours un exsudat douloureux. S'il y a « cochonnerie », c'est seulement dans la mesure où la vie ne va pas sans produire des déchets. Mais il est temps de donner à cette phrase d'Artaud une interprétation qui n'était pas possible à l'époque parce que la langue et l'espace collectif qu'elle crée n'étaient pas encore très sensibles : ils le deviendront à partir de la grande mode des études linguistiques vers le début des années soixante. Dès lors, on peut lire dans l'exclamation d'Artaud une manière de dénoncer l'état d'une langue cochonnée par tous les abus de langage de l'époque. Et ils étaient déjà nombreux tant à cause de la collaboration mal compensée par une résistance tardive qu'à cause des guerres coloniales qui n'avouaient pas leur nom.

Poétique ou non, toute écriture entretient une relation avec l'état de la langue dans laquelle elle s'exprime. Cet état est lié au pouvoir qui en étalonne le sens et en assure la circulation. Il y a, dans tout appel à un changement de pouvoir, un sursaut de révolte plus ou moins conscient contre une dégradation de la langue commune du fait des mensonges du pouvoir. La dégradation n'a cessé d'empirer depuis que la « démocratie » est devenue toujours plus un système d'exploitation de la majorité par une minorité qui s'attribue toutes les richesses et leurs privilèges. Désormais, l'abus de langage fait partie du système du pouvoir car il est devenu son instrument pour abolir toute contestation en appauvrissant la langue, en réduisant l'éducation et en occupant l'espace mental par les media afin d'éliminer conscience et pensée. Le but final est de détruire l'ensemble des activités mentales que recouvre le mot « culture » afin qu'elles s'adonnent à une consommation culturelle qui les rendra insatiables de produits insignifiants.

Mais qu'est-ce donc que la poésie ? La réponse maintenant est à trouver d'urgence : celle de nouer des faits qui, d'ordinaire, sont dispersés ou dénaturés. Par exemple, quand je fais comparaitre la privation de sens et la castration mentale qui s'en suit, tout le monde entend bien, je suppose, que je leur attribue un sens négatif. Or, il faut aussi envisager que ces concepts sont au contraire des valeurs positives pour la minorité qui les utilise afin d'augmenter la soumission de la majorité. Des valeurs dont l'efficacité a pour support la passivité que diffusent les médias. Il était indispensable de généraliser cette passivité pour que règne la seule valeur compatible avec l'asservissement : la consommation.

Il se peut – et c'est une nouvelle parenthèse – que nous soyons à la veille d'un désastre parce que la promotion des seuls intérêts immédiats a rendu leurs manipulateurs suicidaires et d'un cynisme absolu. Jamais dans l'histoire, l'humanité n'avait été menacée d'autodestruction par la priorité donnée aux bénéfices financiers sur la qualité de la nourriture, sur la santé, sur la sécurité nucléaire, sur la législation du travail, sur la justice, sur l'ordre social...

Si je n'ai pu passer sous silence les actualités que je viens d'énumérer, c'est que l'exercice de ma langue me rend solidaire de tout ce qui, chaque jour, s'énonce et se vit en elle et par elle. Certes, tout n'en est pas également sensible ni présent car cette solidarité ne passe pas – sauf incidemment – par l'information. Il existe un espace que la langue ajoute à notre corps et à travers lequel nous recevons des impressions que la réflexion développe. Cet espace ressemble à celui du regard, où peut être double ce que nous percevons comme une extension corporelle allant jusqu'où vont nos yeux. Sans doute la langue ouvre-t-elle du côté de l'invisible une extension comparable.

Ai-je désormais perdu de vue la panique ressentie quand on me pose la question : Qu'est-ce que la poésie ? Non, j'ai seulement promené cette panique derrière ce qui me préoccupe pour qu'elle prenne tout cela à revers et le précipite sur ces pages, dans l'à-vif de son désordre. Je dis « précipite » parce que, si la poésie demeure pour moi indéfinissable, je la connais de loin en loin comme une précipitation... Précipitation dont j'ai déjà dit qu'elle survient à la suite d'une concentration qui rend le corps immobile et vide la tête. Ensuite, une tension grandissante provoque un événement verbal : une chute de mots, qui la plupart du temps seront conservés tels quels.

C'est là une description sommaire, qui ne souligne pas assez que la « concentration » prépare un état physique capable d'orienter le flou de l'espace mental vers une condensation verbale. Face à ce travail de l'intériorité, un espace d'accueil a été préparé dans lequel la prévision du nombre de vers, du nombre de syllabes construisent d'avance un territoire jalonné. La page alors ne s'étend plus comme une surface, c'est un volume analogue, mais extérieur, à celui, intérieur, où se produit l'évènement verbal.

Ce dispositif a le tort d'être trop réglé, trop propre. Il ne tient pas compte de ce qui est pourtant essentiel et que représentent les mots : « inadmissible » et « cochonnerie ». Mais sans doute dois-je commencer par dire que la poésie, pour moi, a toujours été l'obligation de faire ce que normalement je ne peux pas faire. Si je remplace « faire » par « dire » me revoici dans l'espace de la langue, avec le sentiment d'apercevoir un horizon impossible à franchir. Je dois alors faire face au mot « indi-

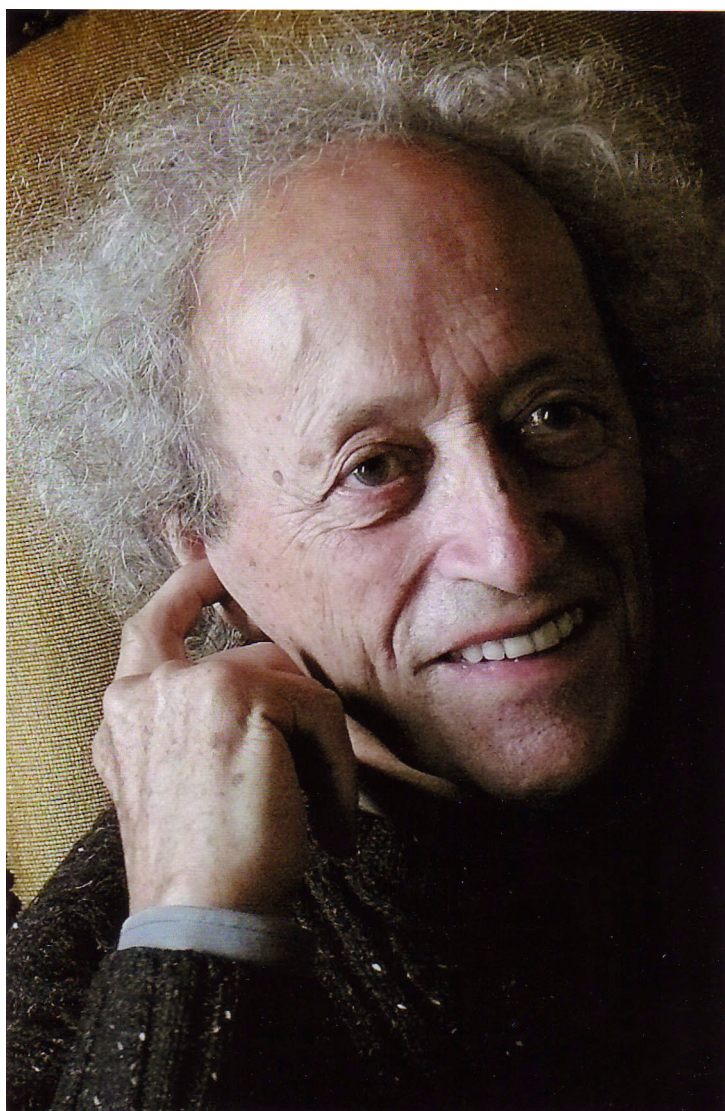
cible », comme s'il exprimait l'au-delà de cet horizon, mais j'ai assez vite compris que la langue ne saurait avoir un extérieur. Si l'indicible existe, il ne peut être qu'une dimension interne à la langue, un défi. Après quoi, on peut rêver, non sur l'au-delà, mais sur l'en deçà où surgirent le premier cri, le premier mot, sauf que l'origine est toujours hors de notre portée.

Qu'en est-il cependant de l'inadmissible et de la cochonnerie ? Ce sont des suppositoires contre l'idéal et la belle poésie qui ont trop longtemps ballonné les déclamateurs de quintessence. Tout ce qui passe pour poétique est frelaté, trompeur, falsifié, haïssable, bref surréaliste. Et c'est avec l'énergie de cette haine qu'il faut laisser la beauté pourrir dans le cadavre de la cochonnerie sentimentale et merveilleuse avant d'en ramasser les os. Un os sec et nettoyé ne trompe pas sur ce qu'il est : on peut en tirer un mot qui saura dire le bien dû au mal...

Cette fin n'est qu'une pirouette, où la colère remplace l'argumentation.

J'ai récemment été frappé par cette phrase du professeur Bichat, grand médecin de l'autre siècle : « La vie, c'est l'ensemble de nos fonctions qui résistent à la mort. » Elle était citée face à cette phrase du biologiste Henri Atlan : « La vie, c'est l'ensemble de nos fonctions capables d'utiliser la mort. »

Ce qui oppose ces deux phrases est moins important que ce qui les rend complémentaires à un siècle de distance et selon des changements qui font qu'il en va de la vie comme de l'état de la société. La phrase de Henri Atlan déclare ce que je cherchais à formuler à propos de la langue, qui, dans l'acte de poésie, veut utiliser les forces de mort émises par le pouvoir afin de les retourner contre elles-mêmes. Dans un temps où le langage est pourri par un pouvoir qui le dévalorise au service de ses intérêts, la poésie doit se fortifier d'une hostilité qui la veut inutile au lieu de faire semblant de célébrer ce qui n'existe plus.



© Maxime Godard
2009

Avec Bernard Noël

Jacques Ancet
Ode au recommencement
chant IV
(extrait)

Pour Bernard, à travers les années

Je reviens, Petit Poucet perdu dans la forêt du jour, dans son désordre
ou son ordre secret

mes mots sont comme des pierres que je suivrais devant moi, sans
savoir où ils mènent

je pourrais m'arrêter mais quelque chose m'appelle, je ne sais quoi,
alors j'avance,

je traverse des jours vides, des heures qui toutes se ressemblent &
passent & sombrent dans l'infinie décharge des choses révolues,

je voudrais les retenir, rester dans leur lumière, leurs couleurs mais
elles me mangent le visage,

mes yeux se ferment, quand ils s'ouvrent c'est la même lumière, les
mêmes couleurs & ce ne sont plus les mêmes,

& c'est peut-être là que je suis, dans cet intervalle, ce clignement où
ce même jardin, ce même ciel, ces mêmes objets sortent soudain de leur
image

& je vois sans voir – éblouissement ou brume, & couleurs & formes
comme surgies de nulle part qui rentrent dans leur nom

& je sais que jamais je n'en dirai rien d'autre tandis que les mots me
submergent

l'universel reportage, disait-il, tu peux fermer les yeux, encore que, mais les oreilles ? & pas seulement celles-là, il les montrait du doigt,

mais les autres, celles du dedans, avec la radio non stop, les bouches qui parlent, les rires, la bêtise rampante même dans ton sommeil qui revient, qui revient

alors je suis sorti, j'ai traversé une rue, remonté jusqu'au Palais de Justice, colonnes chapiteaux & frontons avec, au pied des marches solennelles le jeune assis tête baissée & son écriteau « j'ai faim »

& la pièce jetée pour l'oublier tandis que son image me poursuivait & que je perdais un à un mes visages, où les ai-je laissés, en me retournant

je ne voyais que le sien, la mèche brune & les yeux obstinément fixés à terre sauf peut-être à l'instant du tintement de la pièce leur bleu à la fois intense et vide

& rien d'autre que le soir qui tombait sur les grands platanes couverts de cris et d'oiseaux noirs

avec bientôt sur le bleu nuit du ciel la lune, son lumineux contrepoint pour clichés d'ambiance, mais le réglage n'y était pas

tout était trouble, de plus en plus obscur dans les ruelles & leur odeur d'urine où nos ombres se perdaient aussi

Mais je suis revenu, oblique et poudroyante la neige aujourd'hui comme les choses,

& c'est comme si la vie s'effaçait sous nos yeux ne nous laissant pour seule présence qu'un bord de toit, le cône grisailant d'un sapin & quelques branches perdus dans la blancheur d'une page où tout s'effacerait

où ne resterait que quelques signes éparpillés, illisibles, dessinant un sens évasif vers lequel j'avance

perdu dans un silence trop profond pour y reconnaître autre chose que le froissement du sang, ce bruissement que j'écoutais dans la coquille de nacre, un après-midi peut-être,

tandis que le soleil éclairait les meubles sombres venus d'un passé déjà inaccessible,

autre chose que le glissement d'une eau souterraine, qu'un bruit de salive peut-être où se ferait la voix

je l'écoute à présent, elle vient, & avec elle la lumière, elle s'approche,

c'est un murmure plein de mots qui se cherchent, que je voudrais comprendre & déjà elle m'emporte

le monde défile comme derrière les vitres d'un train muet & je vois des toits, des réverbères, des arbres gris, une montagne de blancheur,

des têtes bougent, s'inclinent, je vois le vert à peine d'un pré, des bois, une clôture, un long ciel pâle où glissent des branches, des fils, des caténaires

& je dis le monde est cette fuite, magnolia pont parabole, & quelque chose de plus

je lui donne des noms mais il ne ressemble à rien & si je reviens il ne revient jamais

il est ceci & cela & ça & ça & ça

chaque chose que tu montres, affiche toboggan poubelle, et en même temps aucune

il est tout & rien de ce que tu montres

il est dans ta bouche ce que tu ne dis pas & qui te dit, ce qui à chaque instant

ouvre des phrases où tout soudain pourrait entrer, une lueur d'eau, un pic brutal, une raffinerie, une statue du Bernin au détour de telle rue,

j'énumère au hasard mais le hasard ignore le hasard, il me conduit, et
si je me perds, il me trouve,

ce sont les voix qui parlent dans ma voix, leurs rires, leurs cris, leur
rumeur incompréhensible,

ce sont & jours & nuits & foules & forêts & décharges & déserts, tout
ce qui fait l'immense contradiction du monde,

tu veux crier et tu te tais, tu dis ce que tu ne sais pas, tu sais ce que tu
ne dis pas, dans la mort tu trouves la vie et dans la vie, la mort,

tu t'arrêtes toujours trop tôt parce que tu ne sais pas maîtriser cette
fatigue qui aussitôt te submerge,

parce que tu ne sais pas entrer dans cette obscurité grouillante que tu
appelles aussi le monde

Alors tu reviens à la vitre, au chêne, à la clôture,

à la géométrie brûlante de la lumière sur les carreaux,

au désordre des objets comme une mâchoire qui se referme & les
nommer serait peut-être un instant leur échapper, les mettre à distance,
table, livres, lampe, murs, radiateurs, tableaux

créer un vide entre chacun, les délimiter, les voir & oublier leur pré-
sence qui te submerge, t'oblige à être là, seul au milieu de leur trop plein
sans fin

tandis que, ciel chargé et vagues sombres, le printemps foment ses
couleurs

une longue clarté brumeuse entre ou sort de tes yeux, tu ne sais plus,

& tu contemples ce qui vient & s'en va, ce qui n'est pas & tu dis

je ne suis que poussière animée, poudre amoureuse,

la grande voix de Quevedo me sort de la bouche

elle est noire, elle s'accorde à l'époque, construisant mot à mot ses édifices de cristal luisant, de marbres obscur, ses monuments au rien,

elle dit, feu et glace, passion et désespoir l'immensité du vide qui te guette,

elle ouvre des portes sur d'autres portes, des couloirs sans fin, elle nous livre au minotaure guettant au cœur du labyrinthe et nul fil d'Ariane pour en sortir,

les aubes ressemblent à des crépuscules, le groin de la bêtise fouille la décharge des jours, beugle entre les heures, barbouille de sa bave les matins & les soirs

la faim hurle, la misère rôde, la peur ronge les visages, empuantit les chambres, reflue sur les trottoirs, au ras du sol où des yeux vides fixent les jambes, les talons dans les flaques, les mégots, le désespoir comme une suie tenace

au même instant un merle sautille dans la lueur de l'herbe déjà haute

quelques tiges vibrent, le tronc du chêne escalade le ciel de ses branches obscures, la montagne se cherche dans ses brumes,

une poudre de neige touche les yeux, se disperse avec le vent, les ciseaux brillent

C'est pourquoi, malgré tout, je reviens

avec ce même instant suspendu & fugace entre deux éclaircies

où l'image passée du tronc & de la clôture, de l'herbe & des pentes obscures, se confond avec l'image présente

& qu'est-ce qui les tient ensemble dans une impossible coïncidence sinon ce même regard qui n'est jamais le même

ou, peut-être, cette même voix qui, non plus jamais la même, les réunit pourtant dans le même souffle

les troncs, les clôtures successives dans cette seule vision un tronc,
une clôture & j'y reviens toujours

comme si c'était d'elle, aussi, que je tenais mon existence, cette
fragile permanence qui, incertain, me tient sur le fil tremblant de
quelques mots

& j'avance

croyant toujours tomber, j'avance, je cherche un nom, je vois grésiller
une blancheur sourde,

et je dis, je reviens comme ces fleurs, elles sont comme un cœur
lointain qui bat & qui m'appelle

ou est-ce simplement leur souvenir dans un passé que je ne rejoins
plus

mais je reviens, j'entre dans un éblouissement où mes yeux brûlent, où
mon corps jette des ombres nettes

je ne sens rien qu'une chaleur dans laquelle je bouge

peut-être y a-t-il des images, mais je ne les vois pas puisque je suis au
centre et qu'elles se déplacent avec moi

il pourrait y avoir un jardin, l'herbe plus vive sous la lumière, des
branches balancées, quelques voix éparses, un bruit d'eau obstiné

il pourrait y avoir un homme & une femme auréolés d'un peu de
cendre

je les regarderais aussi longtemps que je pourrais avec l'admiration &
la mélancolie qui se partagent mon regard

puis ils disparaîtraient dans les feuillages & de leur passage ne reste-
rait qu'une trace d'air comme un regret, & je dirais

je ne vois pas d'images mais j'ai vu notre image & j'ai voulu la re-
joindre, y entrer pour que plus rien ne bouge, j'y étais presque

mais elle a disparu et ne demeurent que ces mots que je prononce
lentement, à chaque instant, pour ne pas mourir

& tous aussi m'abandonnent & bientôt le silence viendra me chercher,
posera sur ma bouche deux doigts froids & je me tairai
pour toujours

Jude Stefan
Contre-ciel

À l'enseigne de l'Arbre vert
nos battements sont comptés
a prédit l'Ivrogne : avec mes Mots
(sangle corset des belles) j'ai
 vécu dans le Sale
 un trou de ville
notoirement dans mes propres ruines
paperasses, icones, titres, bibles,
frusques, grimoires torchons,
 Chaises & Bougie
On, Il n'écrit plus
que le final Factum

Jean-Luc Sarré

Tu

« Moi, à force d'écrire des fragments
j'ai dû en devenir un. »

G. Perros,
Correspondance avec Bernard Noël

« Tu » pour rappeler que son « je » l'insupporte et dire aussi combien le mien, pour foisonner parmi ces notes, ne se veut pas plus personnel que ça. Cela étant il n'a pas d'autre choix que de l'être. « Je » mais à peine moi.

Hitler s'apprête à envahir l'Autriche, Duke Ellington enregistre « *Prelude to a kiss* » et dans la salle de classe d'une commune du Haut Rouergue un enfant prend conscience de sa propre réalité. « Je me voyais là, assis sur un banc. Je me voyais Moi assis là au milieu des autres, avec ma place, mon banc. Moi échoué là. Présent là. Énorme ahurissement d'être là, Moi. Et bizarre lumière tout à coup sur les choses. »

Tout a peut-être commencé «là», en mille neuf cent trente-huit. Conscience du dehors, conscience de soi. L'étonnement comme fondement de l'expérience poétique.

C'est au tout début des années soixante-dix que je découvre *Le Lieu des signes* et ces mots que je fais toujours miens aujourd'hui – ayant à vivre parfois cette impression jusqu'au vertige – tout comme ces autres, quelques pages en amont : « Je voyais. Je me voyais. Je me voyais vu. » Ses mots, mais encore sans sa voix ; je n'entendrai celle-ci que dix ans plus tard à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon où il se trouve en résidence ; une grave monodie qui consonne avec le silence du cloître. Immense calme de cette voix. Calme aussi du regard qu'une interrogation habite et comme issu peut-être de cette interrogation même. Nulle expression de la violence qui parcourt sa poésie. Adossé au mur de sa cellule – on appelait ainsi les petites maisons autonomes établies sur deux

niveaux – Bernard tient dans les bras le jeune chat fugueur qu’il vient de retrouver et parle de son séjour avec une maîtrise « toute épiscopale » des inflexions, me disais-je alors, ainsi que m’y invitait l’atmosphère de l’endroit.

De dieu il ne fréquente que les maisons. Le mont Athos, l’Abbaye de Royaumont, le monastère de Saorge... Il n’y trouve pas seulement refuge le temps d’une résidence, il sait aussi les voir, ainsi lors d’un voyage : « J’aime dans les édifices romans leur façon de s’élever lourdement, comme s’ils prenaient en charge tout le poids de la terre. »

Pas un agnostique mais un athée ; oui, c’est le mot que je choisirais pour débiter un abécédaire, à moins qu’*Amitié*, *Altruisme*... (nous sommes nombreux à lui devoir notre première publication) mais si l’on pense aux livres, c’est *Air* ou *aile* qui aussitôt s’imposent, l’air susceptible de s’opposer au vide sans que le vide le conteste, l’aile dont il peut nous sembler qu’elle nous soustrait à notre condition quand elle est surtout la capacité cognitive, le moyen d’une expérience qui bat « sous l’écrit ».

Air. Blanc. Corps. Dedans-Dehors. Éros... J’ai d’autant moins de mal à renoncer à la tentation récréative de l’abécédaire que *Fouineur* n’est pas vraiment à sa place qui vient sans crier gare de passer devant le regard, la parole, le sexe, devant *Fente*.

« Un cheval. J’aurais préféré des boxeurs » dit-il en me montrant, non sans une réelle satisfaction, le Géricault – était-ce une lithographie, une gravure ? – qu’il venait de dénicher au marché aux puces d’Avignon.

J’apprends qu’on vient de rééditer *Les jardins statuaires* de Jacques Abeille. Bernard en sera sans doute heureux – un autre à sa place serait fier – qui le premier avait publié ce livre persuadé qu’il rencontrerait tôt ou tard son lectorat. La même année il me faisait découvrir Emmanuel Bove et Claude-Louis Combet.

« *What power are thou/ who from below...* » Une réminiscence plus qu’un souvenir tant sont confuses les circonstances, mais les accents

étaient bien ceux du King Arthur qui nous parvenaient alors que nous déjeunions chez lui, dans sa « cellule », et qu'il me confiait son indifférence presque totale pour la musique à l'exception de celle de Purcell. Je m'en étonne encore mais peut-être la dérogation ne valait-elle que pour *Cold song* car si la musique est pour Louis-René des Forêts « le lieu où la pensée respire » elle semble n'être pour Bernard qu'un lieu-dit. Indifférence, vraiment ? Insensibilité ? Et pourquoi pas défiance ? Car à ses mots il faut toute la place. Il pourrait voir d'une mauvaise oreille ou entendre d'un mauvais œil cette immixtion de sons parmi les siens, d'un « langage au-delà du langage » et pour lequel la question du sens ne se pose pas ou bien différemment.

On peut se confronter aux mots, ils ne demandent que ça pour exister ; affronter un son c'est le détruire.

Formidable passeur bien sûr, comme on n'en trouve que rarement aujourd'hui, et je ne peux m'empêcher en même temps de penser au nocher, peut-être parce que les bibliothèques ont leur enfer.

Je ne me souviens pas avoir jamais glissé un de ses livres dans la poche de ma veste, pour le lire dans un bistrot ou dans un bus, par exemple. Cette œuvre – que cela te plaise ou non, Bernard, il s'agit bien d'une œuvre – ne se laisse pas picorer ; elle ne se laisse pas bouquiner non plus, me semble-t-il.

De ses origines paysannes qu'il ne cache pas il parle peu, peu ou pas de son enfance mais c'est à la campagne qu'il aime vivre autant que faire se peut. Il y gaule les noix (quand il n'est pas au Mexique), y cueille ses cerises (ou en Serbie), fait ses confitures (ou en Palestine), mais ses livres n'invitent pas la nature à entrer, même après s'être essuyé les pieds et qui tenterait d'en extraire un bestiaire ou encore un herbier se heurterait à une tâche impossible. Bien sûr, lors de voyages en train, son œil saura distinguer sans les confondre, les charolaises « quelques vaches posées comme pierres blanches » et « un troupeau de limousines » mais sans doute l'incidence en revient-elle au cadrage, à la vitre du TGV puisqu'il s'agit en l'occurrence de poèmes-performance écrit dans le train.

Il arrive parfois – on pourrait s’en étonner en relisant les textes anciens – qu’un reste de végétal colle encore au vieil alexandrin mais ils ne tardent pas à se séparer l’un de l’autre pour divorcer à l’amiable, à l’hémistiche.

les feuilles d’autrefois
bruissaient le long des nerfs

Précoce sentiment de sa réalité physique et conscience, par là même, d’un dehors que cependant, de plus en plus fréquemment, les mots entreprendront de corporaliser. Paysage verbal, paysage mental, paysage organique. Cet amoureux des images semble avoir très tôt banni de ses livres – dès *La vie des choses* congé est donné aux objets – la plupart des éléments du réel mais aussi la couleur si l’on excepte le bleu du ciel qui n’est pas bleu. Le noir est une valeur comme le blanc qui règne sur cette œuvre (l’alchimie parle *d’œuvre au blanc*) pour dire la mort, l’absence, le vide mais aussi la renaissance

Le Blanc le Blanc le Blanc
pousse au fond du ciel son érection de craie
et par-dessus vie mort et réalité
plante un formidable Non à leur raison

de même ce « Non » qui peut être refus mais aussi acquiescement

et NON
comme le pied du nageur dit non
quand il touche le fond

comme est acquiescement ce livre, ce long poème, sans doute un de ses plus intenses à mes yeux et de ses plus élaborés, *La chute des temps*, où chants et contre-chants font alterner gravité et dérision dans les pulsations saccadées d’un inachevable questionnement.

« ... créer consiste à mettre le monde au monde. Mais que pourrait-on y mettre d’autre ? » *Journal du regard*

Je viens de retrouver une phrase de Traherne que je voulais rapprocher de ce qui précède : « Je suis moins dans le monde que le monde n’est en moi.

Cette poésie ignore les chemins de campagne comme elle ignore les rues. Elle n’est nulle part qu’en elle-même.

Jacques Dupin aussi, dont je relisais récemment quelques pages de *Dehors*, peut croiser – même si à distance – la route de Bernard : « Car je travaille sur un corps – un corps dont je dois être à la fois le père et le parricide ».

Pour être franc ça n'était pas vraiment fortuit, je savais plus ou moins où retrouver cette phrase.

Je regarde aujourd'hui, en griffonnant ces lignes, mais pour la première fois attentivement, l'illustration de couverture que Ramon Alejandro a réalisée pour *La chute des temps* ; cette végétation minérale où foisonnent sexes et vulves me paraît disconvenir à l'esprit de ces pages, tout particulièrement. Les aurais-je si mal lues ? Mais ai-je seulement su voir ce dessin ? Une fois encore j'ouvre ce livre.

Ce serait une erreur de considérer les contre-chants, comme une parodie à la manière des zutistes, un simple jeu formel ; si le grotesque y a sa place, celle du désarroi n'est pas négligeable que contrebalance une pugnacité salubre.

Météo pour le Laonnois ce dix-neuf novembre 2010

Couverture nuageuse partielle.

Maximales 8°C

Minimales 3°C

Je ne connais pas son verger, je ne peux que l'imaginer, aujourd'hui par ciel bas dans ce vallon, défeuillé.

Mais quel temps fait-il en Palestine, en Grèce, à Prague, en Bactriane ? Quel temps fait-il nulle-part ? Car s'il voyage beaucoup il lui arrive aussi de disparaître.

on guéguéroie de langue et ça crée du poème :
foutre à blanc fait fureur quand queue est en carême.

Faut-il l'aimer la poésie pour lui baver dessus ainsi !

Israël Eliraz
Poème n'est qu'un lieu

Pour Bernard

Poème n'est qu'un lieu de
sieste entre des promenades

la fébrilité d'un texte : risque,
oser

*même pas une mouche sur
la joue* (oui, c'est Proust)

et le *Welt* qui craque
(objet fragile qui signifie quoi ?)

*

les oignons (ou les six chaises)
nous apaisent. L'arôme du
chien.

Toujours présent dans l'insomnie
salée, près d'une fenêtre où,
de l'autre côté, rien ne se passe

la rage d'une valise vide au
bout du rêve, près
d'une fausse porte. Le
mutisme qui se dégage d'une
paire de vieilles chaussures

de vrais riens, brouillard
d'une porte, un déplacement,
un acharnement dernier

*

est-ce que tu vois ce que je vois

rendre aux choses un cœur qui
bat, est-ce trop demander ?

Ne me casse pas les oreilles
avec des histoires et des
mélodies, quelle honte

l'agacement de la langue, les
substances, le fumier qui
s'entasse à l'arrière des haies

*

(« l'été, on n'est plus pressé
d'être seul »)

ne me dis pas c'est trop tard,
trop court. Arrête ! *Basta* !

Je ne cherche autre que
croiser les doigts sur un
mot, une virgule, tout cela
(à cause du soir) est trop miel

je sais, ça ne suffit pas. (Ça
veut dire être éveillé)

rien à faire, je sais.
Et avec cela ?

*

c'est l'heure où
le rouge touche trop de blanc,
l'ennui s'affirme et rien n'arrive

la pioche perdue dans la fatigue

un poing de miel

ni l'un, ni l'autre

les ongles cassés et les aiguilles

des fils de lin partout,
des nœuds, il faut prendre garde

*

inventaire d'ivresse d'une terre
promise, interdite

oui, ici commence le royaume
de l'épine d'été

je les perds partout, les poèmes

poches explosées sous la peau
du rêve

*

voilà les lieux qui viennent
se faire et se défaire

des vues d'une évidence
qui s'impose près de
la matière et des outils

on ne cherche plus le
geste d'origine mais les
voix simultanées

l'énoncé de la poire est
autre chose

*

la passion de se diminuer
(pas de se libérer ou
de s'effacer). On suffoque

des ouvertures de la vue
vers l'infini qui n'est
que pensée, *terrible*

au moment même du
regard s'exalte une autre
manière de voir l'inattendu

on ne fauche pas un poème

Paul Louis Rossi
Le Regard des Maussins

Capitale de la Douleur

Nous étions dans l'année 1995 et l'on célébrait à la périphérie de la Capitale le centenaire de la naissance de Paul Éluard. C'est alors que je reçus une lettre de Bernard Noël qui me demandait d'écrire un texte pour une publication dont il avait la charge. Bernard lui-même avait rédigé une introduction qui marquait quelques réserves. À propos du Surréalisme, il écrivait : « Une lecture attentive des textes automatiques – en particulier Poisson soluble – prouve qu'en dépit d'un débridé remarquable, la phrase au fond n'a pas changé. Sans doute le 'débit' n'est-il plus raisonnable, mais la régulation qu'assure la syntaxe, le demeure. » Le plus souvent, les écrivains de notre génération – ceux de cette famille – avouaient quelques réticences, quant aux écrits du poète dans la dernière phase de sa vie, après la guerre et la Libération de 1945.

Cependant, il me semblait injuste de maltraiter Éluard en cette occasion, et je fis l'éloge de *L'Immaculée Conception*, écrite en collaboration avec André Breton, notamment ce morceau de *L'Essai de simulation de la manie aiguë* :

Bonjour Messieurs, bonsoir Mesdames et la Compagnie du gaz. Monsieur le Président je suis à vos ordres, j'ai un lampion noir à ma bicyclette...

J'évoquais aussi les discours de Madame Nestor dans un livre de Jean Métellus :

Professeur, j'ai dix sept maris et des milliers d'enfants.
Une de mes portées ne comptais pas moins de cinq cents enfants et l'aîné s'appelle D'Artagnan...

J'eus l'impression que nous échangeons quelques titres. Je choisis Capitale de la Douleur, texte magnifique, qui faisait dire à Pierre Morhange qu'Éluard était un bon titrier. Bernard Noël évoquait dans sa présentation Mourir de ne pas mourir, avec cette citation : Parlez moi des formes, j'ai grand besoin d'inquiétude. Bien entendu, il nous faudra

revenir sur les titres des ouvrages de Bernard, toujours si bien choisis et sérieusement constitués.

Les Malheurs des Immortels

C'est le titre d'un ouvrage avec des dessins et collages de Max Ernst. Nous eûmes avec Bernard Noël l'occasion de parler encore de Paul Éluard devant l'assistance d'une localité, autour de la ville de Saint Denis. J'avais trouvé par hasard sur les quais la correspondance qu'il entretenait durant la guerre avec Gala, alors même qu'elle demeurait avec Salvador Dali en Catalogne. Les lettres de Gala, malheureusement, avaient été détruites par les héritiers. Et comme je faisais allusion à l'érotisme de Paul Éluard – la correspondance, délirante, gommait le conformisme des dernières créations de la vie du poète – je déclarai alors que pour moi, Paul Éluard était un érotomane. Je le comparais à Pierre Louÿs que Bernard citait dans ses ouvrages, photographe et collectionneur de clichés et de textes érotiques.

Je ne devrais pas le dire, mais Bernard semblait très choqué par le terme d'érotomanie. Il déclara devant l'auditoire, assez stupéfié en la circonstance par notre forme d'hommage, que Paul Éluard était simplement généreux, et d'une certaine façon fidèle à ses idées politiques de partageur. Pour moi, ce n'était pas une querelle, mais une curiosité qui défaisait l'image des hommes et des écrivains. Que savions nous exactement de leurs désirs ?

J'étais cependant d'accord avec Bernard Noël, nous ne pouvions plus traiter l'érotisme sur le mode ancien, sans nous préoccuper des inégalités et des crimes de l'amour, et du mécanisme de dominations physique et sociale que la prostitution généralisée reproduit inéluctablement dans toute les civilisations, et certainement d'une façon brutale dans le mode de production de la modernité planétaire.

La Porte des Lilas

Cette séquence n'est pas terminée. À la suite de ces rencontres, nous eûmes un autre jour l'occasion, dans cette banlieue proche de Romainville, de revenir ensemble à pied, vers Paris. Je me considère comme un provincial qui habite la Capitale, mais qui ne la quitte que pour retourner en Bretagne, par exemple. Et surtout qui ignore cette périphérie du Nord de la ville de Paris. Cependant, en ces années on me proposa de réaliser un travail culturel avec la localité de Romainville. Je ne savais même pas qu'elle existait. Je découvris une agglomération presque provinciale, avec

des jardins, des châteaux en ruine, des salles de billards français, de vieux cinémas et des Jardins secrets – tenues maraîchères – où Nicolas Le Jardinier – célèbre – cultivait encore du blé et récoltait même du vin de sa vigne.

Ma surprise fut donc de constater que Bernard Noël connaissait infiniment mieux que moi les paysages, les itinéraires et les méandres de la banlieue. Et surtout, ce jour là, j'éprouvais un plaisir de vagabonder en sa compagnie, et la sensation d'un accord dans la démarche que ne contrariaient pas nos goûts esthétiques et nos passions. C'est ainsi, par un chemin que j'aurais des difficultés à reconstituer, que nous approchâmes ensemble de La Porte des Lilas, toponyme emblématique qui figure dans les films surréalistes et les chansons.

Les Portes de la Nuit – la Porte des Lilas – il nous semblait, à cette époque, qu'elle pouvait encore nous surprendre, avec son cortège d'ombres indécises, d'étrangers, avec ses cabanes peintes en vert, ses artistes naïfs et ses hangars de brocanteurs qui contiennent tout ce que le monde avec sa mémoire atrophiée, a refusé de son passé et de ses espérances. C'est alors comme nous avons atteint le carrefour du boulevard extérieur, que je désignai à Bernard un édicule, construction datant de Philippe Auguste, que l'on nommait : Le Regard des Maussins.

Les Plumes d'Éros

Bernard Noël vient de publier chez Paul Otchakovsky-Laurens un grand livre rouge qui offre au lecteur un premier choix de son œuvre complète. Il ne faut pas craindre de parcourir le volume afin de nous orienter dans cet ensemble. Il existe à l'origine de sa vie une initiation au froid, à la blancheur, la neige, la glaciation, la tentation du vide et de l'expérience du néant. Soyez blanc dit le texte, et plus avant nous pouvons même trouver : le glas glacé. Mais comme viennent ensuite les poèmes de L'oiseau de craie, on remarquera immédiatement une condensation du langage, très précis, une sorte d'énergie lapidaire dans la poésie, à quoi j'ajouterai un bonheur de la sentence :

j'aime la grotte et l'ongle
la lampe renversée
l'espace qui coute

Nous avons aussi :

une chute dans la nuit
et c'est le jappement des loups
l'enfant qui avait peur

À cette rigueur du froid dans le langage est opposé un développement de la prose qui adoucit les angles. Prose d'une Messe banche, qui ouvre sur une série de récits et de contes, où le lecteur oscille entre les souvenirs du roman noir anglais : Melmoth, Le Moine, Le Château d'Otrante. Nous n'avons que l'embarras du choix. À quoi il faudrait ajouter le contenu des romans libertins. Mais on peut aussi penser au Golem de Gustav Meyrink, ainsi qu'à La Vénus à la fourrure de Sacher Masoch, citée par Bernard Noël.

Ce qui distingue Bernard en cette tradition noire, est qu'il fonde pour l'érotisme une forme d'espoir, d'espérance intellectuelle et même de vertu révolutionnaire et sociale. En cela, il n'est pas sadien, car le Maquis de Sade est le grand ténébreux pessimiste du Siècle des lumières. Bernard Noël écrira dans *La Moitié du geste* :

que le seul soit seul
le sang qui bat en lui
est plus épais que l'ombre
dans la crypte
où va l'œil
la nuit vierge...

Histoires des yeux

Nous pourrions désigner Bernard Noël comme l'un des personnages obsédés par les yeux, le regard, l'œil. Difficile écrivait-il, si vous le comprenez d'être celui qui commence sous les yeux. Cette question du regard témoigne de l'inquiétude même de l'écrivain. Je pense à la figurine Étrusque nommée le Malavolta, avec ce regard de terre d'une funeste mélancolie, comme s'il avait été victime d'une malencontre. Le Docteur Lacan disait que dans la peinture : il n'y avait que du Mauvais œil. L'obsession de Bernard Noël est de se situer aux deux extrémités de la chaîne, spontanément, ou plutôt fraternellement, et simultanément, des deux côtés de la position du vu et du voyeur, captif et chasseur, de l'aveugle et du spectateur, du peintre et son modèle. Il poursuit ce chemin jusqu'aux limites de l'entendement avec sans doute le dessein de réconcilier dans l'analyse les deux pôles du regardant regardé à la surface des images, des représentations et des yeux même du contemplateur.

Il démontre ainsi, pour l'écrivain, que cette revendication de la condition de voyeur est douloureuse, mais inévitable. Paul Claudel écrira que L'Œil écoute, sans doute avec l'espoir d'effacer cette empreinte du destin fatal dans le regard amer du Malavolta :

Le moment est venu que quelqu'un vienne vérifier la pulsation secrète qui anime le tableau imaginaire : et c'est la main que le malade languissam-

ment tend au sombre docteur : le doigt épie le train et le sursaut minime au défaut de ce poignet du cœur.

Ce qui caractérise Bernard, comme écrivain, c'est une immense curiosité, une attention pour des détails, les couleurs des eaux, des attitudes, des riens qui tissent l'existence. C'est sans doute un point de vue, comme le regard d'un soldat de garde dont la vigilance n'est jamais prise en défaut dans la nuit sombre, même au bord de la scène érotique dont il nous parle comme un entomologiste observant les insectes dans leurs moindres mouvements.

Les Maussins

Dans son livre du 19 octobre 1977, Bernard Noël évoque le tableau de Cornelis Corneliz van Haarlem qui figure en couverture : Le Bain de Bethsabée. Il prétend que les trois femmes du bain, dont une superbe servante noire de dos, se regardent l'une l'autre. Mais c'est le regard du roi David qui les inquiète. Le voyeur est loin sur le balcon ou la terrasse et les femmes qui regardent ailleurs sentent dans leurs dos cette menace visuelle du tyran et du spectateur. À propos de l'œuvre de Bernard Noël, que vient faire cette histoire du Regard des Maussins ? Je songeais en ces années aux Nuits de Romainville et je savais qu'il s'agissait d'un édifice surmontant les canalisations de Philippe Auguste afin d'alimenter Paris en eau, mais j'écrivis que ne savais pas ce que voulait dire le Regard des Maussins.

Je reçus plusieurs lettres de lecteurs qui m'expliquaient que l'édifice donnait sur un puits qui permettait de surveiller le courant et la qualité des eaux dans la profondeur du sol. Et je souriais en moi-même de cette histoire car je connaissais l'utilité du Regard, mais personne ne pouvait m'expliquer ce que signifiait les Maussins. J'attends encore ! On peut comprendre que cette histoire n'est pas anecdotique. Elle pose la question du savoir dans l'analyse. Faut-il lever le voile du mystère ou ménager une part d'inconnu et même de nuit dans le récit. Nous sommes loin d'avoir épuisé la profondeur des œuvres de Bernard Noël, et terminé d'élucider le mystère de l'écoulement et de la disparition des eaux.

Cette histoire paraît ne pas avoir de rapport avec l'œuvre de Bernard, et pourtant elle me semble se rapporter à notre analyse des deux réalités qui créent une troisième entité, comme dans le montage de la pellicule cinématographique. La voix de Bernard Noël n'est pas celle des certitudes absolues, elle laisse voir qu'il faut laisser de l'air et des obscurités dans le discours et commentaires afin que chacun puisse effectuer une part du chemin de la vérité littéraire.

La tête de l'homme

À relire ces pages de Bernard Noël, il me vient cette idée. Je crois y découvrir une dissection des sentiments, des attitudes, des actes et du mouvement des corps. Ce qui fonde l'étrangeté de son écriture, c'est que la précision analytique, presque chirurgicale, renforce une perception concrète, incertaine et tragique de l'existence des humains. Au fond, je m'en aperçois aujourd'hui, j'ai cherché à retrouver les éléments qui me confortaient en cette compagnie, et qui créait une promiscuité avec ce personnage et ses écrits. Cette familiarité date de très loin, et j'ai dû chercher à en reconstituer les hasards et les éléments. Il écrit :

La tête de l'homme est dans ses yeux

La voix de Bernard n'est pas innocente. Elle doit chercher une morale hors la doxa commune. Elle ne résonne nullement par hasard dans notre temps crépusculaire et doit fournir aux lecteurs quelques éléments, quelques preuves, quelques paroles d'espoir ou de désespérance.

Elle se prononce pour une inversion du sens et parle de la main qui ne touche plus, de l'oreille qui n'entend qu'un bruit grinçant. De la langue qui reste muette. Elle parle des yeux alors qu'il n'y a rien à voir. Elle dit que les yeux sont derrière la tête, comme pour le petit bonhomme issu de la mandragore dans Isabelle d'Égypte. Mais dans le même temps, elle nous assure que nous n'avons que nos yeux pour une vision des profondeurs, comme dans ce que j'ai appelé le *Regard des Maussins*.

J'aime l'inquiétude et les rencontres du hasard. En ce moment de conclure, je retrouve curieusement un petit livre que j'ai daté de 1981, intitulé : *Bruits de Langues*. Je reconnais mon travers : je n'ai pas le désir de conclure. Pas envie de résoudre de suite les énigmes et le mystère des rencontres et des écritures. J'aime la phrase en suspension et le vide qui l'entoure. Voici donc quelques pages arrachées au temps et au hasard, pour Bernard Noël et le bruit des langues, et ces quelques mots :

et têtes bourrées
la tâche de silence
avec peur de nuit

Septembre 2010

*

Nota Bene

Je donne quelques indications seulement à propos des ouvrages singuliers dont je me suis servi, dans l'ordre des citations. Je n'ai pas cité les œuvres complètes dans la Pléiade des éditions Gallimard que j'ai consultées, les Romantiques Allemands par exemple. Pour les autres textes de Bernard Noël, on peut les découvrir dans ce premier volume *Les Plumes d'Éros*, des *Œuvres I*, aux éditions P.O.L.

Qu'est-ce que la poésie ? (à l'occasion du centenaire de la naissance de Paul Éluard), Jean-Michel Place, 1995.

Paul Éluard et Max Ernst, *Les Malheurs des Immortels*, première édition : Librairie Six, Juin 1922.

Jean Metellus, *Charles-Honoré Bonnefoy*, Gallimard, 1990.

Paul Éluard, *Lettres à Gala*, (1924-1948), Gallimard, 1984.

Bernard Noël, *Les Nuits de Romainville*, Le temps qu'il fait, 1998.

Bernard Noël, *L'Oiseau de craie*, dans *La Face de silence*, Flammarion, 1967.

Charles Rober Maturin, *Melmoth l'errant*, Corti, 1975.

Horace Walpole, *Le Château d'Otrante*, Corti, 2009.

Gustave Meyrink, *Le Golem*, Stock, 1995.

Leopold von Sacher-Masoch, *La Vénus à la Fourrure*, présentation de Gilles Deleuze, éditions de Minuit, 1967.

Bernard Noël, *La Moitié du geste*, Fata Morgana, 1982.

Bernard Noël, *le 19 octobre 1977*, Flammarion [1979], 1998.

Bernard Noël, *Les Plumes d'Éros*, *Œuvres I*, P.O.L., 2010.

Bernard Noël, *Bruits de Langues*, Talus d'approche, 1980.

Rodrigue Marques de Souza
Corps de la mentalité

TES YEUX DANS LES BRAS,
eux disjoints à la brûlure,
te bercent encore, toi, dans l'ombre
vol-
ante du cœur.

Où ? Déterre le lieu, décide du mot.
Efface. Mesure.
...

Paul Celan

Le premier chant augmente indéfiniment la question Que n'ai-je fui l'abîme, dis-je. Que dis-tu si notre visage est de bois, défait d'amour. Si une cible est une humanité, notre souffle ne l'est pas, le vent. L'être augmentant être n'existe pas et nous mourons toujours et par cela augmentons-nous encore ; *je regarde ton souffle* : disparition. Comme tu écris. Comme l'écrit disparaît, comme disparaît un être.

Alors nous sommes sombres et nous sommes clairs, nous aimions. Nous aimons. Corps premier de ses balbutiements dans l'ongle attaché et dans l'ongle arraché. Tenir la langue mais avec quoi. Avec les doigts. Tenir l'œil. Aveuglés que nous sommes et tremblant. Et aveuglés aimant. Aimant désespérément avec penser. Aimant insensément. Debout aimant un combat.

CAMP DE LA MENTALITÉ. Sortir des sens est inguérissable. La langue ne donne que la salive, elle sèche, elle s'efface. Déposée sous le baiser de sens tandis que nous nous éjouissons. Finalement le sens est ancien alors que la salive peut apparaître toujours. Dans l'embrassement indéfiniment. Avec seulement la fin de son corps. Et donc essouffle-toi. Fais danser les organes. Pends-les. Retiens aussi ton souffle.

Un homme entre dans la disparition et ce n'est rien. Buvons. Nous n'avons pas tué la langue comme des anciens. Nous avons tué l'homme de la langue. Clou bu. Que nos lèvres n'oublieront, ni le rouge de la gorgée ni le repensement de la pensée. *Puis rien*, puis toujours. Puis rien encore de la pensée.

Le secret est inexistant. Il n'existe que par donner la vie et la reprendre, et donner au mot la vue ; il n'existe que non-profondément. J'irai au bout de *l'été langue morte*. Le secret se mange comme le penser.

Car il n'est pas d'esprit du corps mais le corps-lui. Il n'est pas, il n'y a que deux verbes, il n'existe pas. C'est le corps qui existe jusqu'au dernier souffle qui est inexistant, qui n'abandonne la bouche qu'il est mais la bouche qu'il n'est pas. Peut être. Nous aimons comme respirer. Soyons par liberté obscurs. *Maintenant*.

Le deuxième chant a enfoncé la hache, fermant et libre. Ce qui est écrit couvre une réelle peau. Qui couvre un corps entier. Premièrement tu la caresseras avec le vide, ensuite tu la déchireras avec le vide. Avec les mêmes lèvres, libres. Avec la main des sommes. Avec le vide à toutes sortes d'orifices. Dans penser. Cagnard.

Mais d'abord même avec les lèvres. D'abord à les lécher, à leur trouver le souffle, respirer, lécher une matière avec le désir réel. Premièrement tu lècheras la salive. Ensuite seulement tu donneras le coup pour être sûr, re-brisant les dents de penser.

Tout cela est oublié. Nous ne pouvons échapper au baiser du deuxième entendement, à son emprise sensée. Écrasant jusqu'à écraser le corps, et un autre corps. *ma langue lèche la ligne*. Voici ce que nous continuons de devoir faire ensemble : devoir cogner avec le premier entendement, devoir cogner. Et : *et non non non*. Nous n'en reviendrons jamais. Aimant nous n'en reviendrons.

Nous avons les poings enfoncés dans la terre, ongles pleins. Et nous avons notre langue, variablement infestée de cadavre. Que nous sortons nous-mêmes de la baraque. Que nous mangeons ensemble. Dont nous gardons morceaux dans la besace. Mais quoi avec le langage. *alors ma langue dans ta bouche*. Déterrions aussi le vide. Détruisant cela, etc. Détruisant l'énigme que nous avons terrée. Brûlant tout dans l'incendie de significations. Gardant la cendre pour la bouche fermée. Buvant la bouche, la dévorant. La re-dévorant.

III, le chant écrase-t-il la blessure. Non, car la bouche la prononce aussi et parfois dans le même temps. Nous ne saurons faire cela, et détruire cela, qu'avec aimer, et rarement peut-être avec peindre. D'où. Nous oublions encore toujours que la bouche n'est le lien de penser que secondement. Nous oublions toujours ce qu'est la bouche. Qu'il faut la baiser. Qu'il faut manger la morsure.

Posséder cela qui est pensé, mensonge infect. Premièrement ça n'existe pas. Premièrement ça fait cadavre. Dès l'avant-premier jour. Dès la liquidation. D'où. Quand nous touchons, nous caressons le mort, grignotant les petites lèvres. Souviens-toi toujours de te servir des dents. Souviens-toi du feu. Souviens-toi des chants libres.

Ne désespérons pas de n'avoir su transcrire l'énigme mais seulement les mots de l'énigme. Qui n'existent que dans une pensée. Brève. Fugitive. Noyée. Mais désespérons de n'avoir pas touché un corps. Désespérons de ne nous souvenir d'une peau. De ses signes noirs.

Nous avalons le sens et les signes. Crachons. Soyons brutaux. *un corps humain est cru*. Et comment l'est-il. Premièrement par erreur. Par l'écrire. Et continuons sans âme de le trahir. Continuons manquer penser cela. Je crois qu'il faut d'abord manger un homme.

Nous reviendrons toujours les mains dans la terre. Ongles pleins. Nous y allons chercher même le désir, nous y perdons le corps. Avec la langue. Je me souviens d'un visage sali de terre, non du visage enterré. Pouvons-nous avec les doigts retirer la terre. Avec la langue. Reste-t-il encore cela, lécher la terre sur le visage de personne.

Arnaud Beaujeu
De pierre et d'eau

Celui qui fend la pierre
voit le fil de l'eau

l'idée de l'amour

puis viennent les larmes
la tête caillou

la tête à briser
pour revoir la source

Bernard Noël,
« Fable pour cacher », *Un livre de fables*

Ici la roche épouse la forme de nos corps
les châtaigniers s'éternisent

La pierre est chaude et l'onde fraîche
où les formes affleurent
mais déjà la journée a poursuivi sa course
et les nuages viennent

L'onde comme un drapé sur la pierre lissée
file à toute allure
onde longue et plissée

Chaque roche émergée
de l'onde en espaliers
reflets d'ocre et de vert

Frêles coques d'insectes
et dômes de granit

aile de papillon

L'onde s'accélère
en toiles d'araignées

*

Dans les remous de la matière
nu contre la rivière
prêt à glisser dans le chaos
de la roche et de l'eau
jusqu'à l'ombre dernière

Mes pieds sont si fragiles
et l'ombre a envahi la chair
que sont les poignets les chevilles
en regard de la pierre
et de la jouissance à pourrir ?

Seul
j'aurais roulé dans le fossé
je serais mort à la lumière
j'aurais glissé par les sentiers
charogne d'ombre et de poussière

*

Je reviens à la source où je t'avais laissé

il y a dans le fossé bien plus d'obscurité que dans les
herbes folles

ma tête est une pierre jetée au fond de l'eau la voix
pleine de cailloux les yeux immenses trous

une pierre couchée depuis des millénaires polie par
l'eau les pluies les neiges les hivers

une strate de pierre un reste de matière

je soulève la terre en me retournant

Patrick Laupin
Chronique d'une journée moyenne

*Pour Bernard Noël,
ce petit tableau des barbaries banales*

« La pièce de monnaie, exhumée aux
arènes, présente, face, une figure sereine
et, pile, le chiffre brutal universel. »

Stéphane Mallarmé

Le capitalisme et ses objets mourront disions-nous il y a trente ans. Et qu'avons-nous vu en fin de compte ? Nous avons vu des populations entières privées de ressources et jetées dans la benne à ordures de l'histoire. Nous avons vu l'information servile et aux ordres assumer la maintenance et le service après-vente. Nous avons vu le travail devenir un chien qu'on attache de trop près et qui gueule à mort après la liberté qu'il n'aura plus. Nous avons vu cette dégradation millimétrée des intelligences. Ce fut un blasphème, un parjure, dont peu se sont remis, une folie à découvert et un morcellement, qui consistent à perdre son état et puis en un éclair on oublie tout. Nous avons vu le début de l'indifférence générale et c'était le pire qui puisse arriver.

La société est devenue la pourriture et le fumier remués de cette engeance des produits consommés. Les dogmes consuméristes ont rendu la vie impossible à saisir, l'éclectisme pervers et le caractère frauduleux des valeurs fiduciaires ont installé le dogme de leur site en plein cœur de la destruction des sociétés civiles. On voit du sans corps, des qui parlent à côté, des profusions morbides de galas d'artistes, des musiques qui dérail-
lent, des voix qui crient leur manque dans la nudité grave de la nuit, du bruit à n'en plus finir. L'excentricité malheureuse de cette chute, la perte de l'élan vital dans la grégarité consommée, la nage comique de tous les aspirant au succès font un tel tintamarre et sont un tel mensonge qu'aucune communauté ne peut prendre corps. L'appauvrissement du

sens et des langues menace la vie humaine entière. Qui pourrait encore croire à la poésie, à la philosophie, à la littérature ?

Pour que la vie soit une marchandise il faut admettre l'esclavage, pour que la valeur du travail soit détruite s'il n'est pas vendu, il faut pousser à chaque instant à la limite du dénuement un nombre croissant de gens qui s'écrasent contre les portes du monde. Les prières rituelles de la compassion ne servent à rien et sont incapables d'apporter la moindre alternative ou solution au despotisme atroce de cette souffrance. Nous sommes au carrefour d'un choix de civilisation où se posera nettement face à la page inconnue des temps les seules questions qui vaillent. Qui a le droit d'être au monde ? Et jusqu'à quand la peur et la domestication vont-elles durer

Les images criardes du capitalisme ont installé sur toutes les palissades de la vie, leur ton débonnaire et patelin, qui épouvante par la démente de son crime. Au bon vent du loyalisme et de la concurrence on ne prêche plus des apologues contre la misère et les pas de chance, on les ausculte et on les devance. Ce qui laisse un terme avantageux aux raccourcis des éternelles vérités que l'ont ne peut qu'approfondir seul face à soi-même. Sinon la tentation est grande de prendre l'autre comme cause construite de sa haine. Autant dire qu'ici la haine est un plat servi tout chaud sur la table. À l'enseigne du local la foule se repaît avec délice de ce mets barbare. À tel point qu'on se demande seulement

Alors, il en est où l'homme,
ce débardeur
ramasseur de potences
potiche à crever
qu'on a envie carrément d'incendier son langage ?

Le modèle consumériste court dans toutes les têtes. Il est une étoile rouge falote, une croix gammée bonasse. Il ne demande rien, il offre ses services, il fouaille les entrailles et installe une tique dans l'organisme. Il tiraille toutes les envies d'objets dont nul n'a besoin, faux luxe et abondance à domicile. C'est une saloperie comme la drogue ou l'alcool. Ce n'est pas avec la tête que les gens l'envisagent. Il est comme un sablier renversé qui coule dans les corps. C'est avec les pieds qu'il faudrait l'écraser une fois qu'on l'a laissé descendre jusqu'en bas, le piétiner, enfouir sa gueule railleuse de hyène dans la fosse de merde et de sang, buter le chacal dans la fosse septique des turpitudes et des vanités, des arrogances et des dérisions. Le réduire à un petit insigne idoine de laiton et en orner le frontispice des banques. Mais il est trop tard, il a étendu son

raid concentrationnaire et l'épouvantable emblème de ses corruptions et concurrences, de ses toxiques et ses jeux de cirque, jusqu'au cœur de la destruction des sociétés civiles

La communauté du dialogue foutait le camp et les rêves se perdaient en profondeur. On finit par se taire devant le mur humiliant et arrogant de l'argent et le verdict obséquieux et compassé des dérisions sociales qui l'escortent. Ça laisse des traces ces misères et quand quelque chose est faux à ce point c'est que les menteurs ont décidé d'aller jusqu'au bout. C'est le début des portes ouvertes de la folie. On voit ramper des torts et des sorts qui accomplissent leurs développements monstrueux sans que personne ne leur échappe. C'est la guerre. C'est le règne d'une magie civique à découvert où la promotion de l'inculture va de pair avec l'hypocrisie de la compassion. C'est une image retournée dans le monde dont le sens commence à prendre corps quand les mots ont fini d'exister

La société fut la proie d'un holocauste numéraire qui n'envisagea plus les hommes que sous les rubriques statistiques et démographiques de l'anomalie stupide qu'est l'économie politique. Anomalie qui débite les masses par tranches selon ses besoins et n'ayant pas grand usage de tant de monde s'arroge le privilège d'en rayer la moitié de la carte d'une main tout en prenant bien soin de l'autre de donner la mesure pour entonner le grand air de l'homélie fade de la compassion. Ce fut un phénomène comique, hilarant, d'entendre le déversoir psalmodié jour et nuit sur les ondes du résumé trompeur et fallacieux de cette nécromancie ordinaire

En quelques saisons le monde s'évanouit. Son abrogation créa une épouvantable déroute d'existence. Une période-réflexe de survie dont le nouveau mot d'ordre fut. « Contentez-vous de suivre ». Désormais il n'y eut plus que cette page blanche où se refermait le silence. Beaucoup de choses ne nous concernaient plus parce qu'elles échappaient complètement à toute possibilité réelle d'actions et de choix. Pendant que quelques spécialistes des faits sociaux avec leurs airs sous-entendus de sous-fifres et de premiers de la classe, élevaient au rang de notions les nouvelles qualités de vie, temps libre, précarité, intermittences, fluctuations. Les flux démographiques devinrent tamis sismiques des densités, les démocraties instituèrent l'épandage du genre humain, damier préformé des cadences magistrales

Ce fut l'apparition des hommes statistiques et la facétie des rubriques. « Un client c'est sacré ». Ça laissait drôlement dubitatifs ceux qui s'imaginaient qu'il puisse encore exister des gestes de solution naturelle.

Car en fin de compte on ne peut pas s'enlever cette idée de la tête que des peuples entiers sont condamnés à disparaître. Qu'il y a trop de monde sur la planète et que tout au plus l'économie a besoin de vingt ou trente pour cent des populations. Alors que faire des autres ?

On a revu les espoirs à la baisse mais à force d'amoindrir tout disparaît et on perd le goût des gestes simples. Tout se réduit dans les univers clos. Bizarrement ce fut la fin de la pauvreté des usines mais le début d'une pauvreté bien pire encore. Les rues à l'abandon ressemblaient à des gisants extradés du souffle. Un univers clos s'installait au cœur des sociétés. Une tyrannie régentait la pensée en feignant le sens commun, elle en était un mime, le harcèlement. On entendait la voix de crécelle diserte de l'idéologie technique, le public qui achète, le conformisme étroit des esthètes, le *tutti quanti* international qui cherche partout matière à gloser les niveaux de parole et de structures. Tout à l'homme nouveau. Qu'est-ce qu'on fait de l'ancien ?

Les sociétés devenaient folles, un autisme social généralisé prenait les commandes, le tribut placentaire du mystère dormait dans les secrets bancaires. L'argent avait bouclé les conduites et mangé les mots. Ce mal est invisible mais il est bien là. Son sacrifice et sa gigantesque dégradation existent. L'angoisse les prouve. Il faudrait tout reprendre depuis le début, retrouver un sens à l'histoire, mais c'est difficile, c'est une forme d'absence dont on ne se souvient pas. L'indifférence envahit tout, on touche le fond, il n'y en a pas, c'est un mur, on ne passe pas, c'est la fin de l'histoire.

Il devint impossible au petit matin de retrouver la saveur preste et aérienne des pavés luisants lavés à grande eau par l'aurore, les lilas mouillés au long des quais, les vol de pigeons *urbi et orbi* froissé en papier précieux sur le kiosque à journaux de la place vénitienne, le gris marbré du dôme en miroir sous les colonnades torsos de leurs ailes. Les boulevards ouverts pour l'éternité. Le prix du café venait de doubler, on ne s'attablait plus aux terrasses pour écouter et regarder dans la halte et le repos du moment. On consommait

Les choix de vie ressemblaient de plus en plus à des shoots publicitaires incitant à persévérer dans une contestation qui n'étant que parodique et velléitaire ne servait qu'à prouver les maîtres. Maîtres dont les mines patibulaires changeaient à la petite semaine et défilaient sur les écrans en un comique balai de petits rats d'opéra qui passent et s'éclipsent. Devant l'énormité hilarante, érotomane, vulgaire, arrogante,

de ce vacarme des nouveaux propriétaires du monde prétendant annexer d'un trait utile la vie commune les paroles se vidèrent de leurs rêves. Tout ce qui parlait était faux, les ténèbres s'emparèrent des légendes et une puissance dissolvante réduisit en cendre les leçons du passé. Ce tour de passe-passe des brutalités serviles et ordinaires fut une agonie sociale. A contre-jour la plainte des damnés montait des rues mais le mémorial de l'histoire brûlait silencieux

Ce fut une vraie déploration de voir les faits et les actes soupesés, analysés, mis en morceaux, par des experts de la communication qui se débarrassaient de la continuité réelle de la vie des hommes et des femmes. On voyait bien des gens entrer vivants dans leurs analyses mais aucun en ressortir en chair et en os. Tout était pesé, jugé, mis en miettes, cousu, estampillés, normé et ficelé, tels qu'on ne retrouve plus à la fin que cendre validée et volatilisée des contrôles. On se prit à espérer que le divin prenne en pitié ses créatures. Les journaux disaient que la société était mauvaise. Nous on voulait retrouver le corps vécu du temps où les gens avaient une histoire

Il fut difficile de tenir à flot dans ce cimetière expressif de la norme, véritable bournier moral, conformité délirante, dont le pathos n'étudie même pas les ombres. Tandis que les momies médiatiques assermentées psalmodiaient que tout continuait comme avant dans le changement, leur mot de passe d'un comique inénarrable devint, sans qu'il ne prête à aucun trouble de révolte. « Il faut gérer le monde ». On vit alors la mort planante s'abattre sur les corps. Trafiquer le sens commun en une parodie abjecte et obscène. Il y aurait un traité des vies volées à écrire sur les femmes et les hommes dignes de ce nom qui basculèrent dans l'autre monde devant tel parjure et scandale de conscience

Avec le dégoût de ceux qui n'attendent rien ils plongent le matin dans la locale des journaux. Ils prennent d'une main blasée sur la gondole, le progrès, l'équipe ou libé, pour s'informer du score des exploits consuméristes. Ils jouent un peu au tiercé, au loto, au tac au tac, ils étouffent gorge serrée ou hilares, c'est selon, une carafe de blanc, puis une autre, pour finir par se faire carboniser en file indienne comme la volaille sur les abattoirs en chaînes ou les prolos à la queue leu leu en tenue de soirée aux galas du Palais d'Hiver. C'est jour sombre de mélancolie. Le feuillage bouge. Une tête se penche. Ce qui reste en dit long. Que faire ? C'était pourtant les fils de ceux qui avaient connu la guerre. Ils avaient le ravage et le maquis du souffle des orgueils battus à mort à la commissure des lèvres

Jeanpyer Poëls
À travers un regardeur

Si nous n'avions pas de nom, qui pourrait
nous oublier ?

Bernard Noël

Un dernier bain

Blémir ? Un risque, même si le chagrin
Est un dernier bain, toujours entrouvert,
Ramené du fond des mirabilis
Noircisseurs des glaives osseux du logis,
Au lieu que le silence mal blotti va
Rimer avec bâillonnement et orage.
Dedans, pour ressembler au mot cœur, le cœur
Ne fait pas le hibou ni ne cherche vie
Obéissante, basculé par la seule
Errance qui ne se ment et vois les veines,
Loin du temps de sang-froid faussaire du vide.

*

Le champ volé

Sur le seuil d'un presque grand cube en torchis
mêlé de restes d'escargots piétinés
n'importe comment et d'une mauvaise laine
combien de fois avaient-ils dit nous n'avons
rien fait une cantilène de la peur
les subjuguait en hallucinait d'autres
puis bousculés quand une impatience ancienne
de fusils dans le dos était peu tenue
vers l'arrière de la seule salle en contre-
bas et le banc cassé pour les déconcerter

*À leur horizon ne se devinerait
aucune vie blanche encore moins vie sainte
aucune sans un crépuscule soufflé
par une nuit qui se recroquevillerait
près des nuits antérieures embroussaillées
jusqu'à l'inaïperçu avant d'être happée
en ce contre-bas de bois pauvre et usé
ils tremblaient à l'instant où le chef Sulfure
d'une vigilance âcre et vociférée
vêtu d'une étoffe sang-de-dragon lourde
au point de paraître gisant mais debout
les contraignait à tourner en rond serrés
contre le maudit banc et la sueur même
à tomber le menton devant des talons
et à s'entêter d'un éclaboussement
élongés alors d'avoir étourdi la mort
Une seconde cantilène aurait pu
les effacer si un feu interminable
n'avait effiloché l'ultime laissez-
nous une tentation de nous relever
et d'aller toucher encore l'amulette
qui permit de déclore le champ volé.*

*

Alphabet des silences

La veuve de l'Endormi secrète une encre grise, isabelle parfois... Rien ne vainc son sommeil, que mille cristaux grenats au dedans de ce dernier ou collés à des simples ne soient qu'une impression ou deux imaginables par contour de silences dont 'alphabet ne le contredit nullement.

*

Ghetto

Les scellés de la ville, sous un drap, s'agrandissent après avoir été les morsures d'un architecte de la crainte. Et, bien que le sang continue d'en suinter, suinter telle une traîne qui ne rince plus rien et entrave la circulation des électriciens, les femmes enferment leur contrariété dans les haut-parleurs.

Le moisi des impasses surnage, tandis que les enfants-
géographes guérissent d'une cécité fictive.
Le repos près des poupées de cire les conduirait-il à l'âtre où
tanguent une vie et non la leur ?

*

La Chute des temps & Extraits du corps (Poésie / Gallimard),
Le reste du voyage (Points Poésie)

On étend le présent (réel) à la renverse, imaginativement, et,
le retournement de ce dernier, tellement feuille d'arbre de li-
sière, engage à s'éloigner, de manière arrière, jusqu'à ce que
de même pied on trouve presque hors toutes les claires qui
n'ont jamais cascadié ou ne cascaden plus l'*Argence*, à
quelque mot à mot d'oiseaux d'un enfermement de *Nanaqui*,
et, là, un jour, *une petite fois*, non, nombre de « petites
fois », le poète, natif des environs de cette rivière, s'extrait
de lui-même, comme s'il s'autopsiait lui-même et vivant et
rapporte ce que l'observation du dedans de sa carcasse lui
permet d'éprouver : *chute dans la chute...la chair s'empale
sur les os et les os sur la chute, et, de sa peau à ses os
s'étend parfois une distance désertique / Alors, l'écorché re-
garde son squelette et dit : qui est-ce ?*

Cette traduction de la vie et du corps vers l'ombre (*chaque
jour / le jour découpe / la vie / sur le visage*), renchérie par
une manifestation de son langage à la faveur des envies de la
voix ne s'en tient pas à des tableaux, *la pensée de
l'impensable* lui fait toupie...

En poursuivant tenacement le temps et tous les temps qu'i
faut relever, imparfaits, à chaque mouvement de
l'*embiellement* du squelette et de la chair qui le vêt, étape
après étape, et même à l'*étape suivante*, il voyage et le
voyage prend des allures de sang chassé dans les artères,
chasse suivie de l'intervalle diastolique avant de reprendre,
qui ligne l'ici-bas, et déroutent l'aller, non pas n'importe où,
mais où il importe d'*être*, d'être en colporteur des mots qui
sont éventail de vies évadées de soi ou déplissement du vif-
sang de l'écriture, un voyage, dont il faut bien prononcer
après chaque retour l'alphabet d'une présence mise en jeu
depuis son commencement à respirer et la conscience que le
jour et la nuit (la nuit surtout) n'ont pas d'autre souffle que

de chaque vivant, et, selon le vivant, de chaque vie morte (*la bouche des morts n'est pas morte avec eux*).

Entre *le monde de la destruction et le monde de l'amour, (couverts) d'un seul visage* (Cf. « encore » dans *La Chute des temps*), lequel n'en apaise aucun, entre les mains d'un récitant qui se lève à la chute du précédent, n'en pas finir de dévoiler son regard et tous les regards dans le *poème, espace vital où la loi devient folle... et retourne la mort*, également celui des ombres qui n'ont pas l'instinct de défiguration et ne se mettent pas en terre – *pendant que mûrit le passé* et que le corps du levé, *un petit feu dans la bouche* corrélativement... *n'a pas lieu tout le temps*.

Cette *lecture* a paru une première fois dans « Le Mensuel littéraire et poétique », n° 347, Bruxelles, février 2007.

Yves Charnet
Vivrécrire

Toulouse, 18 mai 2010

3 heures 30. « Les deuils ne se font pas. » Signé Charlotte. Je trouve cette phrase en allumant l'ordi. Nuit d'insomnie. Je trempe ces mots dans mon ordonnance. Migraine grignotée.

Charlotte & moi partageons une même connaissance du malheur. Amer savoir, notre mélancolie. Le divorce est deuil qui ruse. Un deuil par trahison. Je n'ai, dans ces carnets, rien d'autre à ronger.

La cassure, le chagrin. Toulouse est la capitale de ma douleur. « Toulouse, to win », (1989). « La console du son nous console du reste. » Paroles : Claude Nougaro ; musique : Michel Colombier. Je repars à zéro. Piaf au masculin.

Chaque homme est une île. Chaque femme. J'écris le journal d'un type par terre. J'ai mal. Si mal. Je sais que tu ne peux rien y faire. Lecteur. Il n'y a pas de paradis. Pas d'étreinte avec l'éternité.

Toulouse, 19 mai 2010

7 heures 45.

C'est la Saint Yves. 50 euros de ma mère, hier, dans la boîte à lettres. Je souhaite ma fête avec cette trouvaille du jour. Octave dans *La Confession d'un enfant du siècle*. « Mon histoire n'est pas longue à dire : je ne puis ni l'aimer, ni en aimer une autre, ni me passer d'aimer. » *Ni avec toi ni sans toi*. J'aimais, dans ce film, la gueule cassée de Philippe Léotard. Sa gueule d'exilé de l'intérieur. J'aimais les demi-mots amers de cette âme cabossée par la cinquantaine. Autoportraits, dans son dernier disque, d'une voix qui va de traviole.

« Madame, Madame, on rêve tard / Quand on a la malchance Madame / De manquer de hasard, Madame / Ou bien de providence ; d'être désaffecté, / Comme un mort inutile ; Madame / D'être désamouré / Comme un cœur imbécile / Madame. » Désolation sans remède. Je voudrais qu'un lecteur écoute, dans ces carnets, une prose en blues. Un blues en prose adressé secrètement à MP. A vous qui m'aurez encore donné, Madame,

un livre en m'abandonnant – après m'avoir donné des livres en m'aimant.
En m'aimant ?

Entre Toulouse & Nîmes, 20 mai 2010

11 heures 30. C'était donc, hier, ma fête. Lettre de Marie-Pierre. C'est la première depuis son départ. La première lettre, en un an & demi.

« Cher Yves,

Puisque tu souhaites une lettre, la voici, mais elle sera de nature technique.

Parenthèse néanmoins, j'ai parcouru ton journal, mais que dire ? J'ai reçu tes cartes aussi : je suis désolée que tu aies tant de mal à vivre, que le passé ait une telle présence. /Ratures/ En bref que tu ne parviennes pas à accepter et la réalité et l'idée de notre séparation. Mais là je suis impuissante à t'aider car il ne pouvait en *être* autrement pour moi. Notre histoire de couple s'est achevée, est achevée. Elle a duré dans le temps, ce fut une histoire forte avec ses grandeurs et ses misères, comme toute vie humaine ; quoi que tu en dises ni je ne la renie ni je la « gommerais », mais nous sommes passés à autre chose désormais.

/Ratures/

Voilà pour ce que tu attendais, quelques lignes.

Marie-Pierre. »

Pourvu qu'elle ne raconte pas des conneries pareilles sur ma tombe.

Suivent trois pages : colonnes, chiffres, additions.

« Nos dettes l'un à l'égard de l'autre » ; « liquidation de la communauté conjugale » ; la « récupération d'une (grosse) avance sur héritage » faite par ses parents en 1990.

Je repense aux paroles de Dabadie dans une vieille chanson de Sardou sur le divorce. « Les mots chiffrés qui font les comptes ».

Et tout ça pour une bourgeoise qui n'était pas mon genre. Miroir méchant. Le démariage est sordide.

« O fureur des cœurs mûrs par l'amour ulcérés » (Baudelaire, « Duel-lum », *Les Fleurs du Mal*).

Nîmes, 21 mai 2010

Augustin,

C'est avec toi que j'aurai le plus intensément vécu ma passion des *toros*. Ma folie *corrida*. La *Feria* de Pentecôte est ta *Feria*. La *Feria Augustin*. Avec ses rituels, ses visages, son hôtel, ses restos. Ta première bière avec Cantona ; les dîners *Chez Nicolas* ; le p'tit déj' au *Patio*. Jacques, Hélène, Jérôme & les autres au *Bistro del Mar*. Pendant mon année blanche, en

2008, ce fut ta façon de me dire le chagrin d'avoir perdu de vue ton père. De voir ton vieux rester au pieu. Les yeux fixés sur le rien du plafond. Chroniquer les fissures du papier peint. Pendant ces douze mois de ma vie sans moi.

Un jour tu es entré dans ma chambre. Dans le placard au père. Tu avais tout combiné. Sur Internet. Tout réservé. Les places de *corrida*, notre chambre double au *Patio Hôtel*. Restaient juste à donner les chiffres de la carte bleue. Debout, papa ! J'aurai voulu n'être jamais né. T'entendant sans t'entendre me demander de t'emmener à la *Feria* de Nîmes. Pour Pentecôte. Voir les *toros*, les copains. La vie, bordel ! Suis resté cloué. Dans ce lit-cercueil. Mon double faisait le mort. Pentecôte 2008. Nous ne sommes pas allés à la *Feria* de Nîmes. My Boy. Nous avons bien failli ne jamais aller à celle de 2009.

[...]

Quand je me suis relevé, ta mère m'a plaqué. Ralentir, divorce. Ta mère a raconté que j'étais fou. Dangereux. Vous avez fui ce monstre. Ta sœur & toi. Fui je ne sais où. Chez une cousine sarkozyste ; une copine philosophe. Je ne pouvais ni vous voir, ni vous téléphoner. Le Klan. Toute une famille qui vous raye de sa carte. Une belle famille. Je hurlais dans l'appartement. Mes cris comme des lézards sur le carrelage. Tronçons de scorpions. Je me roulais par terre. L'acidité convulsive des insomnies. Je tairai cet enfer. Ces mois sans mes enfants. Sans vos voix-visages. Nous avons retrouvé la sortie de ce labyrinthe. En mai 2009. Ça arrive. Ou pas.

[...]

J'étais parti seul. Au dernier moment. La patronne du *Patio* m'avait gardé la chambre. Notre chambre double. Celle qui donne, justement, sur le patio. La petite cour avec les tables, les chaises en bois pour le p'tit-déj', la banquette pour lire, attendre, rien foutre. La chambre avec les deux lits blancs, la petite table, le placard. La chambre aux volets de bois vert qu'il ne faut pas ouvrir au réveil, sinon tout le monde nous voit, bouilles encore froissées de sommeil, mon pyjama, ton caleçon. J'avais posé mes bagages. Regardé le miroir dans ma gueule. Eau sur la salle de bain dans le visage. Le peigne à cinq doigts, tignasse grise.

Elle est très gentille la patronne du *Patio*. En a vu d'autres. Des pas mûres, des verdâtres. Dans les hôtel, forcément. Je suis allé à pied jusqu'aux arènes. Ébloui par le bleu. Adorable transparence de l'azur entre Nîmes & Arles. J'ai fait la queue, rue de la violette, à la *taquilla*.

Pris un billet pour la course du soir. J'ai posé la question. Réponse connue d'avance. C'était complet. Depuis déjà. Tout le *mundillo* ne parlait que de ça. La course du lendemain, avec José Tomas. Le retour du *torero* mythique. Le Blaise Pascal de la tauromachie. Ses pensées jansénistes sur la piste. Ses aphorismes pieds joints. Le marché noir devait flamber. Les yeux goulus des revendeurs dans les rues. Les *faenas* de Tomas sont des soleils qu'on ne peut regarder fixement. Des soleils noirs.

J'ai posé la question au petit trou. À travers la vitre blindée de la caisse. Le petit trou m'a dit. Six « Secondes ». Un fidèle abonné qui aurait pu, en revendant son trésor de guerre, se faire des couilles en or. Encore des gens honnêtes. 76 euros, la place. Je suis resté court. Un moment sans répondre. Langue pâteuse dans la bouche à bégayeuse. Le petit trou me regardait avec perplexité. Ces fichues places, je n'aurai pas de peine, pour sûr, à les revendre. Je pourrai même me faire riche. Ça m'a remis les épaules sous la tête. Oui. J'ai fait mon chèque. Oui. Suis rentré à l'hôtel. Les deux places contre mon cœur. Me suis assis sur le grand lit. Chambre 15.

J'ai composé ton numéro. Celui du portable. Tu as décroché. Deux billets pour la *corrida* de Tomas. La course archicomble. Si tu voulais venir. La course absolue. Je ne t'avais pas vu depuis janvier. Depuis l'éternité plus chaque jour. C'était dans ton articulation. Dans le silence entre tes mots. J'ai entendu, dans ta voix. Ce *désir*. Soudain, enfin. Ce désir, depuis presque six mois, censuré. J'ai reconnu. Le *Oui* primitif, souterrain, merveilleux. Le *Oui* qui précède le oui. En avant des syllabes, en amont du sens. Le *Oui* qui est un morceau du cœur. Corpensée, corpoème. Tu viendrais, demain. Aux arènes de Nîmes.

[...]

Pendant ces trois jours de la *Feria* 2009 tu n'auras pas lâché ma main, mon bras, ma taille. Ta tête dans mon épaule pendant les courses. Cet amour plus grand que nous – et qui ne contient pas notre amour. Je gri-bouille, dans mon journal, cette bafouille cafouilleuse. Tu arrives par le train de 19 heures 02. Dans une heure. Julio Aparicio a triomphé. Hier.

Nîmes, 22 mai 2010

3 heures 30.

Histoire(s) de l'impossible. La corne a traversé la gorge. De part en part. La corne ressort par la bouche. La bouche de Julio Aparicio. Les mots ne sont pas les choses. Photos monstrueuses. Les images ne sont pas les récits.

L'œil de Manuel Granero, le 7 mai 1922, dans les arènes de Madrid ; la bouche de Julio Aparicio, le 21 mai 2010, dans les arènes de Madrid. L'épouvante m'a réveillé. Dernières nouvelles de la « cornada muy grave » sur *Mundotoro.com*.

Nîmes, 23 mai 2010

23 heures 15. Augustin appelle ça ses « fantômes ». Hantises de la chambre 15. Nos retrouvailles à la *Feria* de Nîmes 2009. Plainte de sa mère. J'étais convoqué au Commissariat de Toulouse-Sud. Le mardi de notre retour, à l'aube. J'étais incapable de comparaître devant la Loi. Devant les flics. Je sanglotais. Dans le grand lit blanc. Augustin téléphonait à sa mère pour qu'elle retire sa plainte. Refus cassant. Je me mettais en fœtus dans le grand lit. Genoux, menton ; mains, tête.

Nous dînons au *Cheval Blanc*, devant les arènes. Après une importante actuation de Ponce. Augustin me dit. Sa vérité cruelle. Il avait eu peur de ce père effondré. Ce père incapable de *faire face*. – « T'étais bizarre, papa. Vraiment. » Je ne peux rien dire de ces deux heures dans le bureau d'une femme-flic. L'innocence d'un mec. Personne n'y croit. Surtout pas une femme-képi. Il y eut pire. Notre confrontation, MP & moi. Silence sur l'essentiel. C'est à la nuit de briser la nuit. Plainte retirée – six mois plus tard.

Nîmes, 24 mai 2010

22 heures 30. Augustin est entre Nîmes & Toulouse. Dans la grosse bagnole du père d'une copine. Je lis Henri Michaux à la terrasse d'un resto chinois. « Situations étranges », un (long) poème en prose. « Mélancolie me tenait en ses plis. Sans la foi en la mélancolie. » Nîmes a démonté sa *Feria*. Jusqu'à septembre. On se souviendra de la *faena* de Julio Aparicio, de l'énergie d'El Juli, de la classe de Sébastien Castella, de la chaise de Morante de la Puebla. Fabuleuse *aficion*. Le patron du resto m'offre un verre de saké. Chaises emplilées lentement sur les tables. « Je n'avais plus qu'une jambe de pantalon d'âme et elle flottait. » Une fille nue au fond du verre de saké.

Je suis un traducteur de cendres. Dernier cigare en terrasse. Les spermatozoïdes nuisent à la fumée. Feu, le désir. Moi non plus, je n'aime pas ce que j'écris. Pas mon bavardage. Mes livres ne sont pas à moi ; mais je suis mes livres. Un imposteur en prose. Longtemps j'ai cru que je m'appelais Charnet. Comme le premier de la classe. J'écris avec les mots des autres. Petit trafiquant de citations. Je suis un prosateur de contrebande. Un bandit lyrique. Les femmes savent. Juste une marionnette du rythme. Il n'y a rien derrière mes rimes. Notes d'un masque. Le poète est

quelqu'un qui continue de naître. En avant de lui-même. Le poème, un accouchement interminable. Interminé.

Entre Nîmes & Toulouse, 25 mai 2010

11 heure 20. Augustin m'a, lors de notre dernier déjeuner nîmois, répété, lundi, qu'il n'avait pas osé jusque-là ; mais qu'il allait le faire en rentrant. Parler à sa mère. Lui dire que c'était dégueulasse de récupérer, vingt ans après, ce pognon. Cette dot que la mère de sa mère nous avaient donc donnée dans la jeunesse. Pour qu'on commence pour de bon. Après la galère, nos interminables années d'étude. Ce qui blesse le plus mon fils dans cette minable histoire de fric c'est qu'elle montre à quel point ma belle-famille ne m'aime pas, ne m'a jamais aimé. – « Dès que leur fille t'a quitté, hop, ils ont dit on reprend les sous ; c'est à nous, pas à lui. »

Mon fils me demande si c'est vrai que mon père n'a jamais donné d'argent à ma mère pour m'élever ; ne m'a jamais donné d'argent à moi. Pas d'héritage, non plus ? Rien, alors ? Je dis que non, rien. Cinq cafés, cinq Ricard, à tout casser, dans la vie. Je redis à mon fils que Paul n'était pas mon père. Juste mon géniteur. Que je ne sais pas ce que c'est que pèse le pèse. Au fond. Nous reprenons en chœur la chanson de Nougaro. « La pluie fait des claquettes ». « Les cloaques » où la pluie « claque son argent ». Mon fils me promet que, à partir de maintenant, il va prendre des positions. Avec sa mère. Je lui dis de commencer par prendre du dessert. Avec son père. On commande une « assiette gourmande ». Pour deux.

Toulouse, 26 mai 2010

9 heures 30. J'ai passé toute la séance d'hier à marteler ma rage. Que c'est l'argent qui m'aurait séparé. Finalement. Rien n'avait pu mettre à bas cet amour que – malgré son départ, notre divorce – je gardais pour Marie-Pierre. Mon amour avait été plus fort que son indifférence à mon chagrin. Plus fort que les pulsions judiciaires qui l'avaient poussé à porter plainte. J'avais fini par croire cet amour plus fort que toutes les évidences qui le niaient.

Cette façon de m'écrire que je devrais rendre la Dot m'apparaît comme un véritable reniement. Ma colère, mon dégoût. La Bâtardise restera mon socle. La base de ma débâcle. L'amour est moins fort que l'argent. L'être que l'avoir. En 1983 nous avions, tous les deux, vu plusieurs fois le testament filmé de Robert Bresson. *L'Argent*. Il faut imaginer Sysiphe déprimé. Bande son. Mon fils écouterait la reprise de Brel par Noir Désir. « Chez ces gens-là ».

Toulouse, 27 mai 2010

9 heures 30.

Je sors acheter *Libé*. La chronique hebdomadaire de Jacques Durand, sur la *Feria* de Nîmes. « Julio Aparicio, à la veille d'un épouvantable coup de corne à Madrid, et surtout Morante de la Puebla ont inondé de beauté les arènes romaines. »

[...]

« Vendredi dernier à Las Ventas, Julio Aparicio reçoit un coup de corne dans le cou qui ressort par la bouche, traverse la langue, affecte le palais et détruit le maxillaire supérieur. Après 3 opérations de plusieurs heures, sa langue et son palais ont été reconstitués. »

[...]

« Dimanche matin, Morante. Habit pourpre et noir. *Deep purple*. Sixième *toro* de Juan Pedro Domecq. Comme les autres : petit, peu de corne, faible. Noir. Un encrier. Avec de l'encre pour Morante. Et alors ? Alors, retour de Lorca : « Le *torero* mordu par le *duende* donne une leçon de musique pythagoricienne et fait oublier qu'il jette sans cesse son cœur vers les cornes du *toro*. » Alors, le cœur incandescent et somnambule de Morante et la gaieté profonde de sa tauromachie magique, hypnotique. Une tauromachie à zéro à l'heure mais qui vous met le cœur à 300 et les larmes aux yeux. Et puis le coup de la chaise. Comment ça la chaise ? Oui, entre deux *toros*, Morante demande une chaise, « type flamenco ». Un type part en chercher une dans Nîmes, la rapporte du *Restaurant des Artistes*. Blanche avec le siège pourpre lui aussi. Et la chaise, en piste. Morante s'assoit dessus, et comme Rafael El Gallo au début du XX^e siècle, il donne une paire de passes. Puis continue son chef-d'œuvre debout. La chaise disparaît puis revient. Il estoque son *toro*. Se rassoit, le voit mourir à ses genoux. Lui, assis, tranquille ; Nîmes, debout, en délire. Deux oreilles, la queue. Une splendeur inoubliable. »

[...]

Quand nous avons rejoint Jacques, au *Bistrot del Mar*, dimanche, après la course, avec Augustin, les mains du chroniqueur taurin tremblaient encore ; ses yeux étaient encore embués. Champagne. C'est Jérôme – cravate pour Morante – qui régala la compagnie. Tournée générale !

Toulouse, 28 mai 2010

14 heures 11.

MP au tel : – « ... »

Je raccroche. Enchaîner sur l'après-midi au bureau. Essayer.

Toulouse, 29 mai 2010

16 heures. C'est jeudi dernier. Salle d'attente, chez le Notaire. MP est arrivée la première. Chaussures rouges, collants noirs, jupe vert bouteille, tee-shirt noir avec col ouvert & manches courtes, bras blancs, perles oranges autour du cou laiteux, cheveux coupés courts, visage à fatigue maquillée. Elle parle d'une voix très douce. – « Tu vas être content, j'ai une bonne nouvelle. Le jugement de divorce a été prononcé. Mon avocat vient de me l'apprendre. Le 17 mai. » Ma gueule des mauvais jours derrière *Libé*. Je ne comprends aucun des mots que je m'acharne à relire. La chronique taurine de Jacques Durand sur Julio Aparicio. « Du *duende*, Federico Garcia Lorca, dans sa fameuse conférence, dit qu'il brûle le sang. Quelque chose brûlait dans Aparicio et se propageait aux gradins. Quelque chose d'inattendu, d'imprévisible, une transe dont le film excluait tout scénario. L'irruption d'une éruption lyrique grondait dans son tonnerre. Dont le crépitement paraissait surprendre son auteur même. On dira œuvre. Des *veronicas* initiales à l'estocade finale, cette œuvre donc répandait les vertus et enchantements sur quoi se fonde l'irrésistible envoûtement de l'art taurin : un déchaînement qui enchaîne, le rythme, le temple, le compas, la domination, la douceur et la rage, un déchirement, le cognac et le miel. »

Des secrétaires passent et repassent, dossiers en main, classeurs sous le bras, parapheurs. Coups de fil & coups de sonnette. Le Notaire est en retard. Eclats derrière la grosse porte de bois. MP continue de parler d'une voix douce à un type planqué derrière *Libé*. Plus rien savoir ; plus rien avoir. Je préfère mon désêtre à tout ça. Notre divorcerie, mauvais mélo. Pendant la fabuleuse *faena* de Julio Aparicio j'étais dans la chambre 15 du *Patio*. Dans le grand lit blanc, avec Beth. Cette Bovary ne voulait pas de mon sexe dans son ventre. M'avait longuement branlé. Jusqu'à la gliclée de miel & d'orgeat. Ce feu liquide. Je plissais les paupières de mon impossible plaisir ; Beth étalait, lentement, la semence tiède sur son ventre, ses seins, en râlant. Brève intensité de la jouissance, temps haletant. Je regarde les cuisses noires de Marie-Pierre, ses bras blancs. J'en ai la forme, le poids, la substance jusque dans mon souffle. Je me fous de ce qu'elle dit. Des mauvaises justifications qu'elle va donc inventer, devant ce Notaire, pour récupérer son dû. Ces foutus 60000 euros. Ses 400000 francs de 1990.

Je désire encore sa peau, cette veine à son cou, ce duvet blond au lobe de son oreille, la douceur de ses cuisses tout près du ventre fendu, la pointe de ses seins dont on devine, sous le col d'un tee-shirt noir, la délicate naissance. Je la hais de me rester aussi désirable. Quelque chose, en moi, de brûlant. Comme le sang mordu par le *duende* selon Lorca. « La douceur et la rage, un déchirement, le cognac et le miel. » Je contiens mal une envie de cracher. Éjaculer ma salive contre le visage de cette femme. Pouhah ! Je repense au poème de Rimbaud. « Mes Petites amoureuses ». Je revois Marie-Pierre. Dans le roman de nos postures. Je comprends qu'on tue. Le divorce, fait divers. Je me souviens de la voix de Bertrand Cantat chantant « Volontaire » de Bashung. À l'amour comme à la guerre.

Toulouse, 30 mai 2010

10 heures 30. Le vieux carnet vert est achevé. Tout délavé, tout délabré. J'y retrouve les premières bribes, en juillet dernier, du livre à venir sur le *torero* Julien Lescarret ; les numéros de téléphone des enfants, de Michel Deguy, de Jean Delabroy, Maître M. (mon avocat), des agents immobiliers ; les références de multiples réservations de chambre sur *HôtelClub*, les codes d'accès de différents amis parisiens ; des notes prises au séminaire de Michel Collot sur la poésie contemporaine, au bistrot *Le Palao* pendant la dernière *Feria* d'Arles, les cartels de la *Feria* de Pentecôte à Nîmes ; toute ma vie en vrac.

Je recopie la dernière page dans ces carnets d'un père divorcé. C'est une note heureuse. Toute cette soirée fut – jusqu'au dîner d'amitié qui l'a conclue, tard, dans le restaurant avec vue sur le fleuve – un moment de grâce. Paul Otchakovsky-Laurens, l'éditeur ; Christian Thorel, le libraire ; le poète. « Essayer de vivre, et de voir comment ça marche... » Derniers mots de Bernard Noël dans son entretien avec P.O.L, au Théâtre Garonne, le 26 mai 2010, à 19 heures 40. Je ne connais pas de meilleure définition du métier d'écrire. D'un impossible l'autre. *Vivrécrire* – les poètes sont les chiens de ce métier. Les chiens bâtards.

Toulouse, 31 mai 2010

3 heures 45.

C'est dans la foule. Les lumières, les cris. Augustin marche devant moi. En pyjama. Je le rejoins. Rire dessus, rire dessous. Je passe ma main dans sa culotte de pyjama. Un tissu rayé de couleurs blanche & bleue. Mes doigts touchent son jeune sexe. Rire de son camarade. Nathan avec sa tête de Pablo remonte la foule en sens inverse. Mes doigts sur la verge d'Augustin. Son camarade à deux têtes va donc raconter ça. Témoigner.

Augustin me dit que sa tante, cette fois, va me faire coffrer. La magistrate à l'honneur perdu. Il est trop tard pour retrouver le copain de mon fils dans cette foule. Fichue *Feria* de Nîmes, de Bayonne, de Cali. C'est un jeu, rien de plus. Juste pour rigoler.

Je ne suis pas pédo. Pas coupable. Je ne fais jamais de pédalo. Les Flics, les Juges. C'est très doux, une bite d'ado. Adorable hypocampe. Au réveil mes mains sont encore menottées. Mes yeux encore bandés. Le flic va m'enfoncer son doigt dans le cul. Foutue garde-à-vue. Même au réveil ce cauchemar est vrai. Ce mensonge en images. Je m'en délivre en l'écrivant. Le transcrivant. Rien n'est mauvais comme le vent de nos chimères. Cendres de sang. Je pète longtemps dans la cuisine. Encore un verre d'eau. Ça rime à quoi ? Mica du songe. Il faut écrire de tout son corps. De tout son blues. Il faut cracher son encre. Jusqu'au bout.

Toulouse, 1^{er} juin 2010

3 heures 15.

Pour me quitter, MP m'aura donc décrété coupable & fou. Mes hantises archaïques. C'est cette intuition, sans doute, de ma part indésirable qu'elle n'a plus supportée. Ressac d'angoisses. Pendant des mois je lui ai téléphoné sans fin. Jour & nuit. Elle a fini par porter plainte. « Appels malveillants ». Depuis nous ne nous parlons plus. Ou presque. Je ne confie plus mon chagrin qu'à ces lignes. Mes appels – hors la loi. C'est une voix, un livre. Un appel au secours. C'est de la magie noire.

Toulouse, 2 juin 2010

19 heures.

Maître M. m'a donné ça. Tout à l'heure. 6 pages. C'est une prose sans poème. Un discours aux signes hirsutes. C'est la minute 1150 du dossier 09/20172/2^{ème} Chambre Cab 1 du Tribunal de Grande Instance de Toulouse. « OBJET : Demande en divorce autre que par consentement mutuel ». C'est un jugement du 17 mai 2010. Procédure. « A la suite de la requête en divorce déposée le 23 janvier 2009 par Madame Marie-Pierre ROUBINET, le Juge aux Affaires Familiales, par ordonnance de non conciliation du 26 Février 2010, a fixé la résidence séparée des époux et a statué sur les mesures provisoires. » Motifs de la décision. « En l'espèce, chacun des deux époux a déclaré accepter le principe de la rupture du mariage dans les conditions prévues par l'article 1124 du nouveau code de procédure civile, de sorte qu'il convient de prononcer le divorce par application des articles 233 et 234 du code civil. » PAR CES MOTIFS. « Le Juge aux Affaires Familiales, statuant publiquement, par Jugement contradictoire et susceptible d'appel, après débat hors de la présence du

public, et après en avoir délibéré conformément à la Loi, vu l'ordonnance du 26 Février 2010 ayant fixé la résidence séparée des époux, prononce, par application des articles 233 et suivants du Code Civil, le divorce de Marie-Pierre Andrée ROUBINET, née le 12 Février 1963 à LILLE (59) et de Yves CHARNET, né le 06 février 1962 à Nevers (58) qui s'étaient mariés le 31 Mars 1990 devant l'Officier de l'État-Civil de la Commune de PARIS 12^{ème} (75). » Un serpent, en bas de la dernière page, à droite. C'est la signature de cette magistrate qui ne sait pas écrire le nom de la capitale de la France. « Bon pour acquiescement ». C'est la phrase que Maître M. m'a demandé de noter, en bas, à gauche du dernier papelard. Soleil douceâtre sur le canal en tenue de crépuscule. Ce démariage est encore une mauvaise chose de faite. Seul sous la lune. Il n'y a pas de divorce heureux. Pas le temps d'apprendre à vivre. Je n'ai jamais compris qu'on puisse se lasser de quelqu'un. De quelqu'une. Tout est sans rime. Ni pardon.

Entre Toulouse & Paris, 3 juin 2010

9 heures 30.

Plus de « Famille Charnet ». $2 \times 3 = 4$. Yves, Agathe & Augustin ; Marie-Pierre, Agathe & Augustin. L'amour n'a jamais su compter. La vie non plus. A moins qu'elle ne sache ce qu'on gagnera plus tard à avoir tant perdu. La vie.

J'ai fait la magique étude. Le bonheur à rebours. Il serait l'heure de *faire le positif*. De s'asseoir, comme dans une toile de Vincent, sur une simple chaise. Il serait l'heure de regarder le Temps en face. Le véritable visage de la vie.

Paris, 4 juin 2010

23 heures.

Charlotte pose son front sur ses deux mains croisées à plat sur la table en bois. Sanglots secs. Je repousse le verre de vin blanc. La bouteille. Je regarde, à même son crâne, la naissance de ses cheveux blonds. Ma paume droite sur sa tête. A peine une pression. Je retire ma main. Comme il y a six ans, à Sainte-Anne. C'est un même amour de compassion. Sidérante impuissance. Charlotte est rongée par le chagrin. L'angoisse du chagrin. Elle n'en peut plus de ne produire que des catastrophes. Des cendres. Elle est une femme à l'énergie furieuse. Une femme désastreuse. Elle fixe sur moi ses yeux de douleur bleue. Ses yeux avides. – « Que m'est-il permis d'espérer ? Yves. Dîtes-moi ! »

Question sur le gril. Charlotte avait choisi le restaurant. *L'Uitr*, 1 place Falguière. Elle devrait être partie depuis une demi-heure. Son tourment

flamboyant. Il n'y a pas de réponse. Jamais. Je voudrais être peintre. Portrait de sa beauté baroque. Je voudrais avoir le lyrisme désespéré de Soutine. Charlotte à la figure convulsive. Elle dit que notre relation est *inqualifiable*. Salive d'encre dans ma bouche. Je voudrais donner à voir la chair de cette âme poignante. La fièvre de cet ange au visage grave. Et l'idée du bonheur n'est plus qu'une bulle. Un bulle éclatée. Je cherche un poème à même sa peau. Visage sans fin.

Quelques éléments bibliographiques

Tristan Hordé

*Pour une bibliographie complète on se reportera
au catalogue de la Bibliothèque nationale*

Œuvres complètes

Les Plumes d'Éros, Œuvres I (Un jour de grâce ; L'amour blanc ; Le Cri et la figure ; L'Oiseau de craie ; Une messe blanche, L'Été langue morte ; Chant trois ; L'Enfer, dit-on ; La Moitié du geste ; Les Choses faites ; L'Espace du désir ; Des formes d'elle ; Les Plumes d'Éros ; Le Nu ; Poèmes pour en bas ; Le Mal de l'espèce ; Histoire de Frêle ; Histoire d'un ange ; La Petite Âme ; Le tu et le silence), Paris, P.O.L, 2009.

L'Outrage aux mots, Œuvres II (Politique du corps ; L'Outrage aux mots ; La Pornographie ; Autour de la Commune de Paris ; Le Sens la sensure ; La Rencontre avec Tatarka ; La Reconstitution ; Inactualités 2 ; De gauche, autrement ; La Castration mentale ; L'Obscur tournant ; Quelques guerres ; Chroniques d'Arles ; Onze voies de fait ; Du golfe à la Palestine ; La Privation de sens), Paris, P.O.L, 2011.

Poésie

Les Yeux chimères, Paris, Caractères, 1955.

Repris dans *La Peau et les mots*, 1972.

Extraits du corps, Paris, Minuit, 1958.

Repris dans *La Peau et les mots*, 1972, dans *Poèmes 1*, 1983, suivi de *La Peau et les mots, Bruits de langue, Les États du corps, L'ombre du double*, Paris, Poésie / Gallimard, 2006.

À vif enfin la nuit, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 1968.

Repris dans *Poèmes 1*, 1983.

La Peau et les mots, Paris, Flammarion, 1972.

La Peau et les mots, nouvelle édition, Paris, P.O.L, 2002.

Le Livre de Coline, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 1973.

Repris dans *Poèmes 1*, Flammarion, 1983.

Lettre verticale, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 1975.
Repris dans *Lettres verticales*, Draguignan, Unes, 2000.

Bruits de langue, Couze, Moulin de Larroque, 1975.
Repris Roaulx (Belgique), Talus d'approche, 1980.

La Chute d'Icare, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 1976.

Lettre verticale, dessins de Colette Deblé, Villers-Semeuse, éd. Givre, 1977.
Repris avec Gravures de Michel Roncerel, Vernon, Manière noire, 2005.

Le Bât de la bouche, lithographies de Jan Voss, éditions Atelier Clot, 1977.

Le Cri et la figure, Villers-Semeuse, éditions Givre, 1977.

D'une main obscure, Saint-Clément-la-Rivière, éditions Fata Morgana, 1980.

Une fois les dieux, Mont-de-Marsan, Cahiers des brisants, 1982.

L'Air est les yeux, Trans-en-Provence, éditions Unes, 1982.

Fable pour cacher, Trans-en-Provence, éditions Unes, 1982.

Une fois les dieux, Mont-de-Marsan, Cahiers des brisants, 1982

L'Été langue morte, [Fata Morgana, 1976] ; Draguignan, Unes, 1988.

Histoire du temps, Paris, Cécéditions, 1978.

Le Château de Hors, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 1979.

La Moitié du geste, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 1982.
Repris dans *La Chute des temps*, 1993.

Fable pour cacher, Trans-en-Provence, éditions Unes, 1982.

Poèmes I, Paris, Flammarion, 1983.
Reprend des poèmes écrits entre 1954 et 1982

La Chute des Temps : poème, Paris, Flammarion, 1983.

Fables pour ne pas : poèmes. Draguignan, Unes, 1985.

Le Livre de l'oubli, 8 eaux-fortes d'O. Debré, Marseille, André Dimanche, 1985.

À partir de la fin, frontispice de François Deck, Trans-en-Provence, éditions Unes, 1984.

La Rumeur de l'air : poèmes, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 1986.

Les États du corps, Amiens, Le Nyctalope, 1986 ; Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 1999.

Suite Fenosa. Marseille, André Dimanche, Ryôan-Ji, 1987.
Comprend *La Statue d'élans* de Bernard Noël et *Suite Fenosa* de Bernard Vargaftig

Fenêtres fermées, Le Muy, éditions Unes, 1987.

Extraits du corps, Draguignan, Unes, 1988.

Sur un pli du temps, Mont-de-Marsan, Les Cahiers des brisants, 1988
Repris dans *La chute des Temps* (1993)

À côté de pourquoi, illustr. de Jean-Michel Marchetti, Xanrupt-Longemer, Encrages & Co, 1988.

Les Villes en l'air, 7 gravures sur contreplaqué par René Bonagent, Châteauneuf, R. Bonagent, 1988.

Le Visage d'ombre, Paris, R. et L. Dutrou, 1988.

La Petite lumière, Nice, J. Matarasso, 1989.
Poème de la pensée, Nice, J. Matarasso, 1991.

Genèse de l'arbre, Photographies de Boris Lejeune, Paris, La Différence, 1992.

La Chute des temps, Paris, Poésie / Gallimard, 1993.
Reprend : *L'été langue morte*, *La moitié du geste*, *La rumeur de l'air*, *Sur un pli du temps*.

L'Ombre du double : poèmes, Paris, P.O.L, 1993.

Minéral vertical, 6 peintures de Jean-Luc Herman, Brissac, éditions de la Séranne, 1995.

Le Reste du voyage, [1995], Paris, P.O.L, 1997.

Il y avait une fois, Paris, Leverkussen, 1998.

La Lumière du noir, gravures et gaufrages de Michel Roncerel, Paris, Manière noire, 1998.

Lettres verticales 1973-2000, Draguignan, éd. Unes, 2000.

La Fable et le vent, lithographies de R. Laubiès, Paris, Écart, 1994 ;
Repris Rennes, Dana, 2001.

Le II et les signes, gravures de Bertrand Domy, Paris, R. et L. Dutrou, 1998.

Une fable du monde, Nice, L. Matarasso, 2001.

Le Visage intérieur, gravure de Gérard Truilh », Barriac-en-Rouergue, Trames, 2001.

L'Instant décousu, gravures de Michel Roncerel, Vernon, Manière noire, 2002.

L'Irréversible, ill. Jacques Clerc, affiche, Crest, La Sétérée, 2003.

Sonnets de la mort, Paris, Maeght, 2003.

Les Yeux dans la couleur, Paris, P.O.L, 2004.

Poème en désordre, 3 gravures de Gérard Tuilhé, Barriac-en-Rouergue, Trames, 2004.

Le Sillon des sens, Illustrations de Jacques Clauzel. Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2005.

La Vie en désordre, Coaraze, L'Amourier, 2005.

Du geste à l'encre, gravures originales de Michel Roncerel, Vernon, Manière noire, 2007.

Les Mots recousus, Liancourt, B. Dumerchez, peintures de Jan Voss, 2007.

Le Jardin d'encre, estampe de Zao Wou-ki, Liancourt, B. Dumerchez, 2007.

La Fable à l'envers, Barriac-en-Rouergue, Trames, 2008.

Théâtre, cinéma

La Reconstitution : farce tragique en neuf scènes, Paris, P.O.L, 1988.

La Bataille navale : un récit pour le cinéma ; suivi de Histoire d'un film invisible, Paris, L'Esprit des péninsules, 1999.

Onze voies de fait : théâtre ; suivi de Héloïse et Abélard : opéra, Mont-de-Marsan, L'Atelier des brisants, 2002.

Le Retour de Sade, Paris, Leo Scheer, 2004.

Romans, récits

Le Château de Cène : roman, sous le pseudonyme d'Urbain d'Orlhac, Paris, Jérôme Martineau, 1969.

Le Château de Cène ; suivi de *L'outrage aux mots*, Paris, Pauvert, 1975.

Une messe blanche. [1970], Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 1977.

Souvenirs du pâle, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 1971.

Réédition augmentée avec *Le Même nom*, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 1975 et 1981

Souvenirs du pâle [1971] ; suivi de *Le Même nom*, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 1981.

Les Premiers mots. [1973], Paris : Flammarion, 1990, 162 p.

Le Double Jeu du tu. En collaboration avec Jean Frémon, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 1977.

Le 19 octobre 1977 : roman, Paris, Flammarion, 1979.

Onze romans d'œil, Paris, P.O.L, 1987.

Portrait du Monde, roman, Paris, P.O.L, 1988.

Les premiers mots, Paris, Flammarion, 1990.

Le Syndrome de Gramsci : roman, Paris, P.O.L, 1994.

La Maladie de la chair, Toulouse Ombres, 1995.

L'Espace du désir. Contient aussi : *Le Cri et la figure* ; *L'Amour blanc*, Orléans, L'Écarlate, 1995.

Le Roman d'Adam et Ève, Paris, Stock, 1996.

Histoire de Frêle, Mers-sur-Indre, illustr. par Rustin, Collodion, 1997.

La Guerre : roman, La Chapelle-Chaussée, Dana, 1997.

La Langue d'Anna, Paris, P.O.L, 1998.

Le Tu et le silence, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 1999.

La Maladie du sens, Paris, P.O.L, 2001.

Journaux, essais

La Face de silence, Paris, Flammarion, 1967.

La Face de silence. Nouvelle édition, Paris, P.O.L, 2002.

Souvenirs du pôle, Montpellier, Fata Morgana, 1971.

L'Outrage aux mots, dans *Le Château de Cène*, Paris, J.-J. Pauvert, 1975.

Treize cases du je : journal, Paris, Flammarion, 1975.

D'une main obscure, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1980.

URSS aller retour, Paris, Flammarion, 1980.

L'Enfer, dit-on, dessins secrets, 1919-1939 : du « grand verre » de Marcelle Duchamp à la « Poupée » de Hans Bellmer, Paris, Herscher, 1983, 207 p.

L'Enfer, dit-on, suivi de *Les Plumes d'Éros*, Éros Aragon, *La Pensée figurée*, Paris L. Scheer, 2004, 99 p.

Le Lieu des signes, [Pauvert, 1971], Édition corrigée, Draguignan, Unes, 1988 ; Paris, Lignes, 2005.

Georges Pérec, Marseille, André Dimanche, 1997, 34 p.

Treize cases du je, [Flammarion, 1975], Paris, P.O.L, 1998.

URSS aller retour, Paris, Flammarion, 1980.

Le Dieu des poètes, précédé de *Qu'est-ce qu'écrire ?*, suivi de *Retours de langue*, Paris, Paupières de terre, 1991.

Le Sens, la sensure ; avec une lettre de Serge Fauchereau, [1985], Le Roelx, Talus d'approche, 1996.

La Rencontre avec Tatarka, Le Roelx, Talus d'approche, 1986.

Journal du regard : essai. [1987], Paris, P.O.L, 1994.

Au bord des lèvres, Gravure de Domy, Nice, J. Matarasso, 1988.

Le Dieu des poètes ; précédé de *Qu'est-ce qu'écrire ?* [1988] ; suivi de *Retours de langue*, Paris, Paupières de terre, 1991.

Les Plumes d'Éros, lettrines de Gilbert Pastor, Paris, Les Autodidactes, 1993.

La Castration mentale, [Ulysse Fin de siècle, 1994], Édition augmentée, Paris, P.O.L, 1997.

L'Espace du désir, Orléans, L'Écarlate, 1995, 61 p.

Qu'est-ce que la poésie ? Textes réunis par Bernard Noël, Paris, Jean-Michel Place, 1995.

Vers Henri Michaux, Draguignan, Unes, 1998. 83 p.

Romans d'un regard. Paris, P.O.L., 2003.

Artaud et Paule, Paris, Leo Scheer, 2003.

Un Trajet en hiver, Paris, P.O.L., 2004.

Le retour de Sade, Paris, Lignes & Manifestes, 2004.

Portrait de l'Aubrac, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2005.

Où est la question ?, photographies de Jacques Tuquol, Mont-de-Marsa, Cahiers des brisants, 2006.

Ce jardin d'encre, photographies de François Rouan, Abbeville, CadastroBzéro, 2011

Critique d'art, histoire

Art mexicain, Paris, F. Hazan, 1968, 4 fasc.

Dictionnaire de la Commune, Paris, F. Hazan, 1971, 365 p ; rééd. Flammarion, 1978, 2 vol. ; Paris, Mémoire du livre, 2001, 642 p.

Magritte, Paris, Flammarion, 1976.

Le Mental visuel ou les Visonnaires de Bernard Moninot, Paris, Galerie Karl Finker, 1976.

Gustave Moreau, Paris, F. Hazan, 1979, np.

Klapheck, avec José Pierre, Paris, Maeght, 1980.

Matisse, Paris, F. Hazan, 1983.

Peter Klasen, Paris, Autrement, 1983.

Debré, Paris, Flammarion, 1984.

Trajet de Jan Voss, Marseille, André Dimanche, 1985.

Le Nu, Paris, Centre national de la photographie, 1986.

Onze romans d'œil, Paris, P.O.L., 1987, 179 p.

La Pensée des yeux, Béthune, Brandes, 1987.

Chillida, Paris, Maeght, 1987, 25 p.

Olivier Debré, Paris, Arléa, 1988.

Bertrand Dormy, Rennes éditions Ubacs, 1989, 69 p.

David, Paris, Flammarion, Les Maîtres de la peinture, 1989, 98 p

Moris Gontard, Lyon, éd. Médicis, 1990.

Géricault, Paris, Flammarion, 1991, 94 p.

Les Peintres du désir. Paris : Belfond, 1992. 214 p.

André Masson : La chair du regard, Paris, Galllimard, 1993.

Jean et Jacques Lerat, céramistes, Paris, Cercle d'art, 1994.

Roman d'un regard ou l'atelier de Michel Mousseau, Paris, J.-M. Place, Laon, Maison des arts de Laon, 1995.

Roman de l'émotion ou le travail d'Anne Walker, sl, Présence de l'art contemporain, 1996.

Fred Deux : la chair du double, Paris, Le Cercle d'art, 1997.

La Passagère, photographies de Yves Blanchot, Dinan, « Le Pays de Dinan », 1997.

Les couleurs du il, Lithographies de Jean Criton, Villeurbanne, URDLA, 1998.

Chaos, Photographies de J. Koudelka, postface de R. Delpire, Pais, Nathan, 1999, 110p

Dana : sculptures, Paris, Le Cercle d'art, 1999, 191 p

Zao Wou-Ki : grands formats ; Au bord du visible, [1988]. Paris, Le Cercle d'art, 2000.

Mathias Pérez, avec Christian Prigent, Le Mans-Paris, Musée du Mans-La différence, 2001.

L'Enfer, dit-on [1983] ; suivi de *Les Plumes d'Eros* [1993] et de *Éros Aragon*. Comprend aussi *La Pensée figurée*, Paris, Leo Scheer, 2004.

Roman sans angles ou l'atelier de Maria Desmée, Paris, éditions de l'inventaire, 2004.

Gérard Schlosser, Paris, Le Cercle d'art, 2008, 240 p.

Jean-Paul Philippe : archéologies intérieures, avec Antonio Prete, Bruxelles, Fonds Mercator, 2008.

Christian Ruhaut, Paris, Le Cercle d'art, 2010, 88 p.

Paul Trajman ou la main qui pense, Paris, Ypsilon, 2010.

Entretiens, correspondance

L'Espace du poème : entretiens avec Dominique Sampiero. Paris, P.O.L, 1998. 165 p.

Correspondance Bernard Noël-Georges Perros, Draguignan, Unes, 1998.

Questions de mots, entretiens avec Claude Margat, Saint-Georges d'Oléron, éditions Libertaires, 2009.

Lectures

La Chute des temps [Enregistrement sonore] / lu par Bernard Noël, Paris, Art & lectures, 1984.

NU(e) 49
novembre 2011

Direction
Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio

Numéro coordonné par
Tristan Hordé

Association NU, 29, avenue Primerose 06000 NICE