



HAL
open science

La Comédie intime de Bernard Noël : une fiction de l'intime

Stéphane Bikialo

► **To cite this version:**

Stéphane Bikialo. La Comédie intime de Bernard Noël : une fiction de l'intime. *Revue Critique de Fictions Française Contemporaine*, 2016, Fictions de l'intériorité, 13, pp.92-101. hal-02305203

HAL Id: hal-02305203

<https://hal.science/hal-02305203>

Submitted on 22 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La comédie intime de Bernard Noël : une fiction de l'intime

mais comment qualifier ce qui vient fleurir
sous la caresse d'une langue ?
(Bernard Noël, *Le Tu et le silence*).

- 1 Il est une forme de langue nécessaire à toute fiction de l'intériorité, une forme par laquelle passe forcément toute manière – fictionnelle ou non – de parler de soi, des autres, du dedans comme du dehors, de soi-même comme un autre ou comme d'autres ; cette forme, c'est le pronom personnel ou plutôt les pronoms personnels comme paradigme grammatical (*je, tu, il/elle/on, nous, vous, ils/elles*), permettant, pensés ensemble, de prendre une valeur différentielle.
- 2 L'œuvre de Bernard Noël s'est interrogé sur cette intériorité, à travers les dissociations notamment du réel, du visible et du mental (*Journal du regard*), à travers un travail sur le corps (de mots et de chair). Et que ce soit dans des œuvres réflexives ou dans des poèmes – souvent réflexifs aussi –, l'auteur a porté une attention particulière aux pronoms personnels, en faisant d'eux des entités à part entière, des personnages de langue dans – pour ne citer que quelques titres explicites – “Le jeu du tu au nous” (*Poèmes I*, 1982), *Le tu et le silence* (1998), et surtout *La comédie intime* (2015) qui s'achève par le significatif *Monologue du nous* (2015).
- 3 *La comédie intime* (P.O.L., 2015) réunit donc huit monologues pronominaux¹ – parfois éditorialement identifiés comme “roman” ou “récit” – qui s'attachent respectivement à tel ou tel pronom du paradigme grammatical, en faisant de chaque pronom à la fois le premier mot de chaque phrase, le personnage principal et l'objet de réflexion. Il met ainsi en fiction les formes de l'intériorité, celles qui en sont la représentation. Ces monologues sont des fictions de l'intériorité en ce que les pronoms personnels sont ce qui permet l'accès à l'intériorité en même temps qu'ils affichent le caractère déjà pensé, déjà mental de cette intériorité en raison de leur statut de formes de langue. Si le titre choisi met en avant *l'intime*, c'est que l'auteur a cherché dans ses monologues – et par la forme du monologue – à représenter non l'intériorité, qui relève de l'espace mental, du corps de mots, mais l'intimité, qui est du côté de l'espace intime et sensuel, du corps de chair ; l'intime est en outre le superlatif de l'intériorité, il renvoie à une couche plus profonde, moins accessible, qui échappe au sujet ; l'intime est à l'intériorité ce que la mémoire involontaire est à la mémoire volontaire, il surgit plus qu'il n'est recherché ou convoqué :

Il ne s'agit pas d'une inspiration, mais bien d'une prise de parole déclenchée par un acte – l'acte de fiction, que j'essaie d'examiner, d'analyser depuis que je le pratique plus régulièrement. En fait, depuis qu'il est devenu pour moi l'écriture... Cela commence avec *Le syndrome de Gramsci*, continue avec *La maladie de la chair*, et prend à chaque fois la forme du monologue. [...] Je ne connaissais pas la voix qui parle, et je sais qu'après s'être révélée, elle ne reviendra plus. Autrement dit, je ne posséderai jamais ce qu'elle m'apporte, et qui n'aura fait que passer par moi.²

- 4 L'intime est bien cette part non adressée et inaccessible au sujet, qui n'est que le lieu de passage éphémère des voix qui parlent par lui. Ce surgissement est comme canalisé par l'espace du monologue, espace à penser comme “l'espace du poème” chez Bernard Noël, comme forme préexistante, préconstruite, mais vide, “qui a des bords

mais pas de limites” et qui exerce une “attraction, une tension”, structurant par “orientation, par aimantation et non par contrainte” comme les formes fixes³.

- 5 Si l'intériorité est du côté de la représentation et l'intimité du côté de la présentation, le terme “comédie” signale toutefois⁴ la nature fictionnelle ou illusoire de l'accès à l'intime par les mots (illusoire parce que par les mots, qui versent immédiatement du côté de la représentation, du mental).
- 6 Je me concentrerai sur les monologues du *je* (*La langue d'Anna*) et du *nous* (*Monologue du nous*), œuvres de la première personne (singulière ou plurielle), œuvres dont les différentes formes de dialogisme⁵ impliquent une réflexion sur la place de l'autre et de la langue dans les fictions de l'intériorité. Le monologue du *je* vise à fragmenter et à épuiser le *je* ; celui du *nous* à faire exister ce *nous* non de majesté mais de collectivité.

Faire “suer” le JE et le NOUS

- 7 *La langue d'Anna* est le monologue du *je*, en ce que l'espace du monologue y est confié à un *je*, qui inaugure chaque phrase, et qu'il permet de réfléchir à la première personne de manière critique.

[...] le sujet est en quête du lieu qui pourrait fonder son discours tout en ne pouvant parler que depuis ce lieu. Le récit creuse, précisément, l'incertitude de la relation de tout sujet parlant au discours qu'il croit habiter ou maîtriser [...]. Le texte n'est plus le produit d'un dispositif narratif réglé mais il trahit la dynamique narrative du fraying subjectif. [...] Trajet ouvert d'une parole qui aspire à s'auto-délimiter, le récit se fait chemin faisant parce qu'il cherche à décrire son acte de naissance. La solution, la décision de devenir écrivain sont ainsi liés à un mouvement de disparition auquel je donne le nom d'épuisement [...]. Ce mouvement de disparition du sujet qui s'efface en s'inscrivant dans la scène de son écriture est la source de la joie esthétique comme dépossession active de soi.⁶

- 8 Si ce mouvement d'épuisement apparaît au niveau de l'écriture, par l'auteur, Bernard Noël donnant par ces monologues sa propre *Comédie intime*, c'est au niveau diégétique, de ce *je* qui parle de soi, de son intimité (sexualité, corps, cancer...) que l'on peut essayer d'approcher cet épuisement du sujet, caractéristique d'un grand nombre de fictions de l'intériorité – comme l'ont montré les travaux de D. Rabaté sur Des Forêts, Beckett, etc. Cette notion d'épuisement rend compte non seulement du “trajet ouvert d'une parole qui aspire à s'auto-délimiter” dans l'espace du monologue, mais aussi de cette parole volubile⁷ dont témoignent ces monologues. Cette parole volubile apparaît notamment à travers les fréquents commentaires méta-énonciatifs, qui font retour sur l'énonciation en train de se faire, souvent introduits par *je veux dire* :

[...] il s'agit bien du sens que je sentais circuler comme on a des bouffées de chaleur. Je le sens toujours. Je le sens à condition – m'en étais-je aperçue ? – à condition que les mots ne soient pas les miens. Je veux dire à condition de ne pas parler en mon nom mais au nom du nom que je me suis fait. (p. 9)

Je veux dire que j'ai cru pouvoir mettre mon intimité à l'abri derrière mon personnage, comme s'il était possible d'être double sans être déchirée. (p. 76)

- 9 À chaque fois, le commentaire méta-énonciatif intervient en rapport avec l'identité et la langue et renvoie à une forme de dédoublement du *je*, mettant en avant la non-coïncidence du sujet (pris comme objet du discours) à lui-même.

Comment expulser de soi ce qui fait partie de soi ? [...] comment introduire une altérité dans ce qui dit “je” à l’intérieur du mouvement de la pensée ? Il n’y a dans “je” qu’une fausse identité dans la mesure où elle surgit automatiquement parce qu’indispensable dans la formule toute faite permettant que s’articule une phrase... [...] Comment prononcer mon “je” de manière à ce qu’il contienne le silence de mon identité et fasse entendre que celle-ci s’est absentée de Celui-que-je-veux-être ? Et en même temps que c’est là ce qui désormais me distingue...

Il faut changer de pronom personnel, mais tous les pronoms sont affectés (infestés) de ce qualificatif. D’où le projet de Celui-que-je-veux-être de les épuiser tour à tour afin de faire suer à chacun son “personnel”.⁸

Ce monologue cherche ainsi à faire suer le personnel du *je* afin de faire apparaître en quoi le *je* crée une fiction de l’intériorité.

- 10 L’œuvre s’ouvre immédiatement par une interrogation sur le JE. Mais avant même le *je*, une suite de sept points, comme le signe d’une parole déjà commencée, et la dernière phrase du livre s’achève par des points de suspension, comme si ce qui est donné à lire dans cet espace du monologue n’était que le prélèvement d’une partie d’un flux discursif (sur les neufs monologues, six commencent par des points multiples) :

..... Je ne suis pas celle que vous croyez. Je ne sais pas pour autant qui je suis, et si je le savais serais-je vraiment celle-là ? Je ne manque pourtant pas d’identité : elle me déborde, elle me jette hors de moi. (p. 7)

Cette phrase initiale revient à plusieurs reprises avec des variantes :

Je ne suis pas plus celle que vous croyez que celle que je crois être (p. 27)

Je crois bien d’ailleurs n’avoir jamais été celle qu’il croyait (p. 47)

Je suis celle que j’imagine être, me dis-je, mais je manque de conviction (p. 83)

- 11 Cette première phrase insiste sur le sujet “en représentation” et sur cette distinction possible entre une identité personnelle ou pré-identitaire (*je*) et sociale ou identitaire (*celle que vous croyez*)⁹. Les modalisations épistémiques portées par les verbes *croire*, *imaginer* sont les supports d’une forme d’autodialogisme qui contribue à scinder le JE de l’intérieur, dans la représentation qu’il a de soi. B. Noël a évoqué ce clivage intime dans “Une rupture en soi” (2008), où il oppose “Celui-que-je-veux-être” et “Celui-que-je-suis”¹⁰. À cette distinction qui crée un premier mouvement de clivage au sein du JE s’ajoute ce qu’on peut nommer “Celui-que-les-autres-croient-que-je-suis” ou “Celui-que-je-suis-pour-les-autres”. L’identité, le “personnel” du pronom JE semble se démultiplier en un ensemble d’instances qui mettent en doute l’existence d’un “je suis”.
- 12 Derrière ce *je*, il y a d’abord l’actrice Anna Magnani, identifiable non seulement par son prénom dans le titre, mais par des faits historiques –l’obtention d’un oscar (p. 24), les hommes de sa vie, amants et amis : Roberto (Rossellini), Federico (Fellini), Pier Paolo (Pasolini). Derrière ce *je*, il y a aussi l’actrice Andrée Benchétrit, pour qui a été écrit le monologue et qui l’a joué et mis en scène en 2000 à Lyon. Dès la genèse, ce *je* comprend une double origine référentielle. Anna Magnani comme Andrée Benchétrit sont des appuis qui déclenchent une prise de parole. Mais ce qui importe n’est pas dans les références précises à l’actrice italienne, assez maigres et en partie fictives, Bernard Noël ayant rédigé ce monologue sans aucune connaissance particulière d’Anna Magnani :

Ce texte qui a l'air de parler d'Anna Magnani mais qui parle en fait d'autre chose car Anna Magnani, je ne sais rien d'elle, enfin à peu près rien, il n'y a pas de biographie, je croyais qu'elle avait écrit une autobiographie mais je l'ai jamais trouvée, donc elle ne doit pas exister. J'ai toujours été en quête de livres sur la Magnani. Un jour je suis allé à Milan, j'ai demandé dans une librairie un livre sur Anna Magnani, on m'a apporté le mien.¹¹

- 13 Ce qui compte pour ce monologue du *je*, c'est le fait qu'elle soit actrice, qu'elle fasse un métier consistant en un "oubli de soi" (p. 48), en constante représentation. Ce sont les doubles, les personnages interprétés par l'actrice qui semblent pouvoir choisir l'identité du JE :

Je devrais convoquer tous mes doubles et les prier de me tirer au sort. Je les entends réclamer ce que j'ai de plus précieux, criant tous à la fois : Ceci est mon corps ! (p. 87)

Ces doubles constituent la représentation du JE, de même que ces actrices shakespeariennes :

Je me vois marcher vers le bord : suis-je Juliette sur son balcon ou bien Ophélie sur la berge de son dernier geste ? J'éprouve à passer de l'une à l'autre un sentiment de moi si différent : qui suis-je ? J'ai contre ce genre de folie le secours d'aller chez l'épicier et d'acheter du riz et des pâtes pour être seulement moi. Je cherche parfois mon propre caractère dans ma mémoire. Je suis celle que j'imagine être, me dis-je, mais je manque de conviction (p. 83)

- 14 Les interrogations identifiantes (*suis-je Juliette... ?*, *qui suis-je ?*) portent sur l'identité, et l'accumulation des rôles génère un sentiment de perte d'identité, de *folie*, dont témoigne ici aussi le choix des personnages, ainsi que leur situation dans des espaces qui évoquent tous une forme d'instabilité ou de chute possible (*bord*, *balcon*, *berge*). L'actrice tente de compenser cette dilution de soi dans ses doubles soit par une réaffirmation de son ancrage de personne physique dans le réel, dans le quotidien (*aller chez l'épicier... pour être seulement moi*), soit par un recours à la mémoire. Anna Magnani est ainsi clivée entre les différents rôles qu'elle a pu jouer :

J'ai beaucoup parlé avec les mots des autres, c'est pourquoi on m'a donné la tête de ces mots-là. (p. 8)

- 15 Le JE est traversé par ces scissions multiples, non seulement de l'intérieur mais aussi de l'extérieur (doubles ou mémoire des médias) en particulier issus de l'interdiscours :

J'ai toujours beaucoup de bruit en moi, des cris, un brouhaha, une rumeur, et tout cela, qui monte spontanément vers ma bouche, ne saurait descendre vers ma main. Je n'apprends pas un rôle, je le retrouve parmi toutes les voix enfouies dans ce bruit, et j'en fais monter le ton afin de l'identifier puis de le tirer de là comme on tire d'un écheveau embrouillé le fil choisi. (p. 31)

Je pourrais me contenter en guise de répliques de ces bruits de la sous-conversation, c'est-à-dire de ces bruits de ventre que je refoule depuis mon enfance. Je n'ai pas besoin d'un interlocuteur : que pourrait-il répondre à la seule phrase que j'ai à dire, et qui est : Je vais mourir ! (p. 88)

- 16 À travers la métaphore du corps, des *bruits de ventre* apparaît ici la dimension collective mais aussi impersonnelle du *je*, faisant de "la prétendue identité personnelle" une "illusion totale autant que tenace"¹². À l'approche de la mort, l'actrice cherche à faire de son agonie un rôle, pour jouer de cette fragmentation :

Je dois me résigner à être vivante jusqu'à la mort. Je ne me suis jamais résignée. Je ne veux pas me contenter, comme certains, de vivre ma mort. Je veux voir mourir ma vie, et me glisser dans le rôle de la mourante afin de tenir l'agonie à la distance qui en fera mon parasite et non pas mon moi. (p. 96)

Le sujet fait le constat que ce JE n'existe que dans le clivage :

Je sais qu'à l'instant où il deviendra mon ultime visage, je ne saurai plus qui je suis. Je continue à parler trop, à vouloir trop, mais qu'est-ce que ce rôle que nul n'a jamais pu tenir qu'en oubliant qu'il le tient ? Je suis, je ne suis pas... Je n'aurai jamais le droit de dire en toute conscience : je ne suis pas. Je... ne... suis... pas. (p. 95)

- 17 Le *je*, forme de l'intériorité ou de l'intime, apparaît ainsi non seulement problématique mais douteux ; c'est une forme préconstruite, à l'immédiateté trompeuse :

Les structures de la langue m'obligent à dire JE, mais le terme est douteux. Il est affirmatif, ce qui nourrit le soupçon à l'égard de l'énonciation. JE profère toujours des paroles affirmatives. Dans mes "essais", j'affirme toujours quand je ne suis pas sûr, pour qu'on me contredise... Le JE grammatical est abstrait, alors que le TU est bilingue, il est l'autre et le silence. Le IL ? il est neutre, comme le ON... J'ai toujours essayé d'atteindre le moment où le pronom personnel se conjuguerait à son tour, traité comme un verbe ou un substantif. Ça l'"abstractiserait" et le concrétiserait dans le même temps.¹³

- 18 B. Noël pense la valeur JE au sein d'un système, de manière différentielle, par opposition aux autres pronoms dits "personnels". Réfléchir aux pronoms personnels, c'est en effet s'interroger sur la manière dont la langue peut rendre compte de l'intime, de l'intériorité. On retrouvera cette conjugaison du pronom dans le cas du *nous*.

Le "sujet" de la littérature (ce qui parle en elle et ce dont elle parle), ce ne serait pas tellement le langage en sa positivité, que le vide où il trouve son espace quand il s'énonce dans la nudité du "je parle".

Cet espace neutre caractérise de nos jours la fiction occidentale [...]. Or ce qui rend si nécessaire de penser cette fiction – alors qu'autrefois il s'agissait de penser la vérité –, c'est que le "je parle" fonctionne au rebours du "je pense". Celui-ci conduisait en effet à la certitude indubitable du Je et de son existence ; celui-là au contraire recule, disperse, efface cette existence et n'en laisse apparaître que l'emplacement vide.¹⁴

- 19 Tout se passe comme s'il fallait à la fois remettre en cause sa dimension assertive dans sa prétention à dire l'intériorité (le *je* du *je suis*) pour lui redonner sa puissance de dispersion, d'épuisement, de place vide mais présente (le *je* du *je parle*). Il s'agirait de faire du pronom non un individu mais une personne, au sens où les distingue M. Benasayag, opposant l'individu, unitaire et sédentaire à la personne, plurielle et nomade, désignant "le pli caractérisé par une unité contradictoire et qui détermine l'être-là de chacun de nous dans le monde" : "La personne, contrairement à l'individu, est pensable comme le non-un, la non-unité"¹⁵. Le *Monologue du nous* s'inscrit dans cette conception plurielle de la personne :

Nous sommes naturellement un et volontairement multiple, mais la difficulté est ensuite de faire que ce multiple soit un. Nous voudrions que Nous soit une personne – une personne et non un individu – et qu'il soit cependant capable d'affirmer sa diversité sous un seul visage. (p. 13)

- 20 Mais, de manière moins évidente, le monologue du *je* aussi, comme en témoignent un grand nombre d'éléments qui le scindent, le rendent hétérogène, dialogique. Le monologue épuise, fait suer le "personnel" du pronom *je* pour en extraire l'intime du

JE qui n'existe que dans l'autre.

La langue élançée

- 21 Dans plusieurs entretiens, Bernard Noël a souligné l'élan verbal, l'urgence même, qui a eu lieu au moment de l'écriture de ces monologues. L'auteur insiste sur cette première phrase qui déclenche le récit, avec "une insistance, une nécessité irrésistibles" :

J'ai en attente dans ma tête un narrateur, qui me donne une première phrase. Cette phrase s'affirme et se répète parfois durant des jours, mais dès que je l'écris, elle appelle une suite avec une insistance, une nécessité irrésistibles si bien que j'ai le sentiment qu'elle crée déjà tout le trajet de l'écriture... un trajet dont moi je ne sais rien et qui se révèle peu à peu à travers l'exercice de l'écriture.¹⁶

- 22 Du narrateur qui *donne* la phrase, on passe à la phrase qui *crée* le récit : d'objet la phrase devient sujet, le *je* n'étant que celui par lequel la phrase passe. L'élan est favorisé par la première phrase et par les pronoms personnels initiaux, qui permettent la relance, le premier mot de chaque phrase étant acquis. C'est la dynamique propre de la langue qui est en jeu, et que la voix narrative commente, d'où une dimension méta-énonciative très forte de ces monologues. L'intériorité, c'est l'autre qui est en nous, ce que les monologues de Bernard Noël mettent en œuvre à travers la place centrale accordée aux discours autres : l'autre auquel on s'adresse (dialogisme interlocutif) ou dont on parle, l'autre qui est le double ou l'ombre du sujet (autodialogisme), l'autre qui parle derrière nous ou en nous (dialogisme interdiscursif, l'interdiscours étant défini comme le fait que tout discours s'inscrit dans du déjà dit, des mots *déjà habités*¹⁷, que *ça parle* toujours *avant, ailleurs, et indépendamment*¹⁸).

- 23 Dans *La langue d'Anna*, le *je* est confronté à d'autres instances : le *vous* tout d'abord, non identifié mais qui implique la réponse à un présupposé. Ce dialogisme interlocutif implique de s'interroger sur la nature générique de ces textes : s'agit-il d'un monologue ou d'un soliloque ? Alors que d'autres monologues de *La comédie intime* ont un témoin, celui-ci n'en a pas vraiment : le *vous* semble une instance abstraite, sans référent, cet allocutaire implanté par toute énonciation :

Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue [...]. Mais immédiatement, dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il implante *l'autre* en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire.¹⁹

- 24 En suivant F. Martin-Achard, on aurait là davantage un soliloque qu'un monologue, le soliloque référant à un "discours solitaire, mais tenant compte d'un allocutaire, présent ou virtuel. Le soliloque est plus extérieur que le monologue : il possède davantage de traits stylistiques propres à créer un effet d'oralité, d'une part, et se rapproche du 'récit de voix', d'autre part. Il peut également se présenter explicitement comme écrit"²⁰. Le monologue renvoie, lui, au "discours mental continu et au présent immédiat qu'un personnage de fiction se tient à lui-même. Sur le plan narratif, le monologue intérieur se caractérise donc par la disparition du narrateur au profit d'une citation directe des pensées du personnage"²¹. Je préfère conserver l'appellation générique, et distinguer les monologues adressés des monologues non adressés²², ou entre les monologues à destinataire explicite, actualisé (c'est-à-dire

ayant une forme linguistique actualisée dans le texte) ou à destinataire implicite, non actualisé, comme c'est le cas du *Monologue du nous*, qui vise à créer une collectivité solidaire sans adresse à un autre.

25 On l'a vu, la plupart des monologues sont écrits avec de l'autre et dans un cadre fictionnel : *La maladie de la chair* s'écrit en grande partie avec Georges Bataille, *La maladie du sens* avec Stéphane Mallarmé, *Le mal de l'intime* avec Gérard de Nerval, *Le syndrome de Gramsci* avec Antonio Gramsci, *Les têtes d'IleTu* avec André Masson et *La langue d'Anna* avec Anna Magnani. L'auteur lui-même n'est que le dépositaire d'une voix qui n'existe que dans le temps et l'espace du monologue. Mais en plus de cette intertextualité généralisée, valant pour l'ensemble du monologue, les textes encodent un certain nombre d'éléments relevant de l'intertexte (avec source identifiée) ou de l'interdiscours (avec source non identifiée) qui à la fois construisent le sujet et le fragmentent.

26 *La langue d'Anna* comprend ainsi de nombreuses références aux rôles joués (au théâtre et au cinéma) par Anna Magnani, identifiés par des références absolues renvoyant à des personnages (Médée, p. 21 ; Ophélie, p. 68 ; Roméo et Juliette, p. 82 ; Othello, p. 98), à des dramaturges (Shakespeare, p. 69) ou à des réalisateurs (Orson Welles, p. 24 ; Roberto Rossellini, p. 26 et 73-75 ; Fellini, p. 28, 69, 83 ; Visconti, p. 52 ; Pasolini, p. 76-81, etc.). C'est par ces relations que le JE se définit, comme somme de rencontres à la fois avec des personnages fictifs et des personnes réelles. Ce sont ces représentations du JE, ces rôles que l'actrice a interprétés au théâtre ou au cinéma, qui constituent son identité, en dépit de la tentative pour ce JE de perpétuer l'illusion (nécessaire) narcissique d'une identité "à soi", propre, "personnelle". La mémoire des médias, qui ont construit son identité à partir des rôles qu'elle a joués, prend le pas sur *l'intimité de [s]a mémoire*, et devient même cette mémoire :

Je ne revois plus cette époque à travers l'intimité de ma mémoire : elle est devenue la suite des images qui se trouve dans les journaux, et que j'ai mémorisée pour qu'il ne m'en reste rien que la vision impersonnelle. (p. 41)

27 Cet enjeu est au cœur du *Syndrome de Gramsci*, le monologue du *on*, qui, à travers l'oubli individuel du nom de Gramsci, évoque un *cancer de la langue*²³ généralisé "vu que la langue de l'un ne saurait être amputée sans que la langue de l'autre ne soit menacée..." (p. 30-31). Mais si les commentaires métadiscursifs – au sein des œuvres ou à travers l'épitéxte de l'auteur – manifestent une confiance en la langue et en sa dynamique propre pour dire la relation entre les sujets, l'œuvre souligne aussi que la langue ne peut dire l'intimité, car elle est déjà une "image mentale" pour reprendre l'expression de Saussure :

J'ai souvent soupçonné les structures acquises d'exercer un contrôle, une orientation, et le langage d'influencer la pensée notamment par sa linéarité. [...] J'ai souvent dit que j'écrivais dans l'espoir d'assister au lever de la langue, dans l'espoir de m'en donner le spectacle – et sans croire que je réussirai.²⁴

Ce *lever de la langue* est omniprésent dans l'œuvre de B. Noël, notamment dans les *Bruits de langues* (1980)²⁵ dont le texte "Nonoléon" – relatif à l'intime et à l'écriture – placé en ouverture de *La place de l'autre*, retrace la genèse.

- 28 Dans *La comédie intime*, l'auteur se concentre sur les pronoms personnels, afin de les faire *suer* (le *je*) ou de les faire *lever* (le *nous*). La grille de la langue, le paradigme des pronoms personnels est à la fois condition de possibilité et barrage filtrant dans la représentation, la fiction de l'intériorité. Le sujet existe dans et par la langue, à travers son pouvoir de (se) nommer et dans la soumission au pouvoir de la parole. La présence opacifiante de l'ordre de la langue est la condition de la nomination du sujet, mais elle est aussi le rappel que si l'intériorité peut être approchée, ce n'est pas le cas de l'intimité.
- 29 Il s'agit d'écrire ce que la langue livre, de créer non pas contre non pas avec mais grâce aux nécessités formelles et même grammaticales, à l'instar de Claude Simon qui indiquait lors d'un entretien "ce que la langue me force à dire, quand j'écoute ses propositions, c'est toujours beaucoup mieux que ce que je 'voulais dire'..."²⁶ ; ce mouvement de la langue s'opère dans les monologues par la recherche de la relance permanente impulsée par le pronom initial mais relayé par d'autres faits syntaxiques, comme l'illustre l'ouverture du *Monologue du Nous* :

[1] Nous avons perdu nos illusions, et chacun de nous se croit fortifié par cette perte, fortifié dans sa relation avec les autres. [2] Nous savons cependant que nous y avons égaré quelque chose car la buée des illusions nous était plus utile que leur décomposition. [3] Nous oublions ce gain de lucidité dans son exercice même. [4] Nous n'en avons pas moins de mal à mettre plus de raison que de sentiment dans notre action. Nous aurions dû depuis longtemps donner toute sa place au durable, mais la séduction s'est toujours révélée plus immédiatement efficace. Nous avons toutes les raisons de penser grâce à notre époque qu'une approbation, si elle est massive, ne peut qu'assurer l'avenir. Nous avons vite déchanté sans comprendre d'abord qu'il n'en va pas de l'engagement collectif comme du commerce, et que les lois de ce dernier ne provoquent que des excitations éphémères. Nous n'avons pas mesuré non plus à quel point l'espace collectif, celui que, de fait, nous respirons tous, était désormais dénaturé par ces excitations. (p. 7-8)

La phrase [1] se développe d'abord par une proposition coordonnée par *et*, puis par une construction détachée adjectivale introduite par *fortifié* ; avec cette reprise de l'attribut afin de relancer le mouvement phrastique, apparaît bien le mode d'expansion de la phrase et de creusement de l'intimité par le mouvement de la langue : chaque mot ou syntagme posé semble servir de point d'appui pour la suite, ce qui confère à ce(s) monologue(s) une très grande densité et cohésion – sans que ça aille jusqu'à la répétition comme chez Thomas Bernard. Ainsi le participe *perdu* de la première proposition (*nous avons perdu*) est-il repris sous la forme (allomorphe) d'un nom commun précédé du déterminant démonstratif qui signale la reprise (*cette perte*) ; la phrase [2] s'inscrit dans une opposition ou restriction par rapport à la [1], ce qui est marqué par l'adverbe *cependant*, se déploie par le biais d'une complétive puis par une coordonnée en *car* ; le pronom adverbial *y* possède une dimension résomptive qui reprend toute la phrase [1], dimension qu'on retrouve dans le syntagme *ce gain de lucidité* de la phrase [3] et dans le *en* adverbial de la phrase [4]. C'est bien la langue qui fait exister le *nous* et forge une fiction de l'intériorité collective, solidaire, que les variations d'emploi et en particulier la nominalisation du *nous* rendent ostensible :

Nous fermons les yeux et serrons les dents afin de ne pas prononcer un inutile : Qui suis-je ? Nous savons qu'il détruirait ce qu'il interroge. Nous pensons que notre Nous devrait choisir l'union collective dans le désespoir, mais peut-on faire du désespoir un

lien combatif ? Nous se demande ce qui le compose et sent la menace d'un démembrement. (p. 10)

Nous avons joué un moment avec les divers "nous" que nous mettions en scène : le nous-moi, majesté ; le nous-nous, solidarité ; le nous-quatre, pouvoir. (p. 26)

Précédé d'un déterminant (*notre Nous*) ou sujet impliquant un accord au singulier (*Nous se demande*), le *nous* apparaît comme une entité abstraite, une entité de langue plus qu'une entité intime.

Conclusion

- 30 On peut estimer que toute expression artistique vise à rendre présent, à extérioriser une forme d'intériorité, à la différence de la communication qui considère qu'il n'y a pas d'intériorité²⁷. Les monologues de Bernard Noël ne renoncent pas à chercher à donner un espace, une langue à cette intériorité, voire à l'intimité, mais sans perdre de vue la nature fictionnelle de cette tentative, à travers le clivage et l'épuisement du sujet (*je, nous* ou les autres), à travers leur dépendance à l'autre (signifiée par les différentes formes de dialogisme) et leur mise en avant des pronoms personnels comme formes de langue s'imposant par rapport à une/des référence(s) possible(s).

La fiction n'est-elle pas la seule vérité possible d'un réel [en l'occurrence l'intériorité] qui doit ses dimensions à une coupure fondamentale que la fiction justement réussit à recoudre dans le présent de son récit ? Plus cette fiction s'exaspère de n'être que ce qu'elle est, mieux elle réussit à raccorder la perception et la représentation.²⁸

- 31 Ce que construisent ces monologues, c'est une autre fiction, qui se crée dans l'écriture et qui est centrale dans toute l'œuvre de Bernard Noël : le TU de l'écriture, à la fois l'autre et le silence du JE de l'écrivain :

J'ai mis dans ce pronom une intimité double, aussi étrangère qu'intime en même temps qu'un grand silence. Et l'écriture, pour moi, est cela : une intimité qui devient étrangère et qui constitue un espace "pur" à cause de son intégrité, de son "entièreté".²⁹

- 32 Il s'agit donc de faire parler un TU mais qui n'est pas soi, au sens où il ne peut être autobiographique ou autofictionnel.

J'ai le sentiment qu'écrire construit en moi un trajet vers Tu. [...] Sans doute est-ce sa pratique qui m'a entraîné à écrire ces monologues dont chacun repose sur l'utilisation d'un même pronom personnel comme premier mot de chaque phrase à l'intérieur d'un monologue. [...] Au fond, j'essaie d'aller vers l'Autre plutôt que vers mon Double. Un Autre qui me procure le sentiment de l'altérité et qui oriente mon trajet, le trajet de mon écriture.³⁰

Stéphane Bikialo
Université de Poitiers

NOTES

¹ Le monologue du *je* (*La langue d'Anna*, P.O.L., 1998), du *tu* (*Le mal de l'intime*), du *il* (*La maladie du sens*, P.O.L., 2001), du *elle* (*Le mal de l'espèce*, Publie.net, 2010), du *on* (*Le syndrome de Gramsci*, P.O.L., 1994), du *nous* (*Monologue du nous*, P.O.L., 2015), du *vous* (*La maladie de la chair*, Ombres, 1995) et du *ils* (*Les têtes d'IjeTu*). L'ensemble est précédé d'un roman, publié en 1973, que l'auteur a souhaité placer là comme origine de ses monologues : *Les premiers mots*.

- ² B. Noël, "Entretien avec Jacques Ancet", *Prétexte* (1998), *La place de l'autre, Œuvres III*, P.O.L., 2013, p. 178.
- ³ Voir B. Noël, *L'espace du poème*, P.O.L., 1998, p. 69-72.
- ⁴ En plus de faire signe allusivement à *La comédie humaine*.
- ⁵ On parlera de dialogisme plus que polyphonie, qui postule un sujet "maître" comme l'a montré J. Authier-Revuz dans *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Lambert Lucas, 2012 [1995]. J. Bres et A. Nowakowska posent ainsi deux différences entre "dialogisme" et "polyphonie" : "le dialogisme est un principe qui gouverne toute pratique langagière, et au-delà toute pratique humaine, alors que la polyphonie consiste en l'utilisation littéraire artistique du dialogisme de l'énoncé quotidien" et "alors que dans le dialogisme les voix sont hiérarchisées énonciativement, la polyphonie [...] les présente à égalité, sans que l'une ne prenne le pas sur l'autre." ("Dialogisme : du principe à la matérialité discursive", dans L. Perrin (dir.), *Le Sens et ses voix, Recherches linguistiques* n° 28, Université de Metz, 2006, p. 22).
- ⁶ D. Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Corti, 1991, p. 9-10.
- ⁷ Voir S. Bikialo, "L'intime sans JE", préface à *La comédie intime*, P.O.L., 2015.
- ⁸ B. Noël, "Une rupture en soi", dans Fabio Scotto (dir.), *Bernard Noël : le corps du verbe*, Actes du colloque de Cerisy, ENS Éditions, 2008, repris dans *La place de l'autre, Œuvres III*, P.O.L., 2013, p. 123-125.
- ⁹ On pourrait aussi appeler cette identité personnelle, tenue pour première et antérieure à toute identité sociale, identité "pré-identitaire" si on entend par identitaire ce qui est attesté par la documentation qu'on peut en produire ainsi que par le témoignage de son entourage. Le moi "pré-identitaire" apparaît ainsi comme le moi vrai et authentique, le moi "identitaire" (ou social) comme un moi conventionnel qui n'est que l'habit qui couvre et cache à la fois le premier et n'a d'autre consistance que celle du papier et de la rumeur (Clément Rosset, *Loïn de moi. Étude sur l'identité*, Minuit, 1999, p. 12).
- ¹⁰ "Une rupture en soi", *op. cit.*, p. 124.
- ¹¹ B. Noël, "La première phrase. Entretien avec J.-P. Hirsch", 15 janvier 2010, en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=u9pFjr1Gddk> (page consultée le 20 juin 2015). Et il ajoute dans une correspondance privée : "L'étonnant est que je ne savais à peu près rien d'Anna Magnani, pas même qu'elle était morte d'un cancer, maladie que lui a donnée la logique (?) du récit" (30 juin 2015).
- ¹² C. Rosset, *op. cit.*, Minuit, 1999, p. 11.
- ¹³ B. Noël, "Entretien avec C. Ollier", 1995, dans *La place de l'autre, Œuvres III*, P.O.L., 2013, p. 390.
- ¹⁴ M. Foucault, "La pensée du dehors", *Critique* n° 229, juin 1966, repris dans *Dits et écrits I, 1954-1975*, Gallimard, p. 547-548.
- ¹⁵ M. Benasayag, *Le mythe de l'individu*, p. 14 et 17.
- ¹⁶ B. Noël & C. Margat, *Questions de mots. Entretiens*, éditions Libertaires, 2009, p. 61.
- ¹⁷ M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, 2001 [1963], p. 236.
- ¹⁸ M. Pêcheux, *L'inquiétude du discours* (éd. D. Maldidier), Éditions des Cendres, 1990, p. 227.
- ¹⁹ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Gallimard, p. 82.
- ²⁰ F. Martin-Achard, *Voix intimes, voix sociales. Fonctions et hybridations du monologue intérieur dans le roman français 1982-2011 (François Bon, Laurent Mauvignier, Jacques Serena)*, thèse de doctorat, Université de Genève, 2013 (à paraître), p. 24.
- ²¹ F. Martin-Achard, *op. cit.*, p. 18.
- ²² E. Dujardin définit le monologue intérieur comme "discours sans auditeur". Voir les rappels opérés par G. Philippe, "Quand et pourquoi peut-on parler d'un discours sans destinataire ?", Actes du Séminaire de Didactique Universitaire, 2007, p. 9-18, en ligne sur <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=237292> (page consultée le 02 juillet 2015).
- ²³ Voir S. Bikialo, "La maladie de la langue", dans *La langue littéraire à l'aube du XXIème siècle* (dir. C. Narjoux), Presses Universitaires de Dijon, 2010, p. 147-160, et "Bernard Noël : la langue contre la censure", dans Ph. Baudorre, D. Rabaté, D. Viart édés, *Littérature et sociologie*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 139-158.
- ²⁴ B. Noël, "La tête encerclée" (2004), *La place de l'autre, op. cit.*, p. 62.
- ²⁵ Œuvre reprise dans *Extraits du corps*, Gallimard, <Poésie>, 2006.
- ²⁶ Claude Simon, "Un homme traversé par le travail", *La Nouvelle critique*, n° 105, 1977, p. 33.
- ²⁷ Ph. Breton, dans *L'utopie de la communication* (La Découverte/Poche, 1997 [1995]), montre que les théoriciens de la communication, et en particulier son inventeur, Norbert Wiener, définissent "l'*Homo communicans*" comme "un être sans intériorité et sans corps, qui vit dans une société sans secret, un être tout entier tourné vers le social, qui n'existe qu'à travers l'information et l'échange" (p. 55) : "Le credo initial de la communication se formule donc ainsi : l'intérieur n'existe pas, l'intériorité est un mythe" (p. 27).
- ²⁸ B. Noël, "Le Fictif et le Réel" (2009), *La Place de l'autre, op. cit.*, p. 36.
- ²⁹ B. Noël, "Entretien avec Jacques Ancet", *op. cit.*, p. 164.
- ³⁰ B. Noël & Claude Margat, *op. cit.*, p. 52-53.