



HAL
open science

L'intime sans JE

Stéphane Bikialo

► **To cite this version:**

Stéphane Bikialo. L'intime sans JE. La Comédie intime. Oeuvres IV de Bernard Noël, 2015, pp.9-19.
hal-02509313

HAL Id: hal-02509313

<https://hal.science/hal-02509313>

Submitted on 16 Mar 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.

L'intime sans JE

Lorsque Bernard Noël réussit à faire exister le (ou les) nous comme personnage principal du monologue éponyme, après avoir longtemps envisagé ce pronom comme *impraticable dans l'état actuel du monde*¹, il accomplit un geste au moins double : il met en fiction ses derniers textes politiques basés sur *l'occupation – ou castration – mentale* qu'opère le pouvoir politique et médiatique sur les citoyens, induisant une impuissance, une humiliation qui étouffe toute possibilité d'une révolte pourtant nécessaire², et, dans le même temps, il achève sa *Comédie intime* qui n'attendait plus que le *nous*. Continuons – un moment encore – de croire au nous et, connaissant l'attention portée par Bernard Noël à la lecture comme *interprétation créatrice*³, lisons cette préface comme une place faite à la lecture avant même son écriture : c'est déjà une entrée dans sa *Comédie intime*, en partie issue des marques laissées par la lecture de Mallarmé (et sa correspondance), des lettres de prison de Gramsci, d'*Aurélia* de Nerval et de l'œuvre et de la vie de Bataille. *Il me semble que, toute ma vie, j'ai désiré la forme que réalise le monologue, sans doute parce qu'il rend concordantes sa lecture et l'action qui l'anime en créant une sorte de littéralité entre le récit et sa réception, les deux ne pouvant que s'unir par la plongée dans le même temps, le même lieu, le même acte...*⁴ Et restons-en au nous, non poli mais pluriel, celui des lecteurs, incluant Bernard Noël, car il s'agit bien de parler avec et vers ses textes plus qu'avant.

De la « semaine de monologues » à *La Comédie intime* : genèse d'un trajet.

Dans les écrits de Bernard Noël, les monologues occupent une place à part, pensés comme un ensemble alors qu'ils ont été écrits avec plus de vingt ans d'écart, et avec le désir devenu nécessité d'achever le cycle pour faire apparaître plus nettement le projet. Si le projet des monologues à pronoms ne s'est formulé que dans les années 1990, il s'inscrit dans une pratique poétique constante, notamment présente dans les poèmes à variations pronominales comme « Le jeu du tu au nous » dans *Poèmes I* (Flammarion,

¹ B. Noël, « Entretien avec Chantal Collomb-Guillaume », *Europe* n° 981-982, 2011, *La Place de l'autre. Œuvres III*, P.O.L., 2013, p. 198.

² « Nécessaire, mais... » (2009), « De l'impuissance » ? » (2007), « Précis d'humiliation » (2009) repris à la fin de *L'Outrage aux mots, Œuvres II*, P.O.L., 2011. Mais aussi plus récemment « l'inquiétude de l'esprit » (2014) et « Une tentation » (2015) publiés dans l'atelier Bernard Noël sur le site des éditions P.O.L.

³ B. Noël, « Entretien avec Alain Marc », *Europe* n° 823-824, 1997, *La Place de l'autre, Œuvres III*, p. 180.

⁴ B. Noël, « Entretien avec Jacques Ancet », *Prétexte* 1998, *La Place de l'autre, Œuvres III*, p. 178.

1982), ou dans *L'Ombre du double* (P.O.L., 1993). L'aspiration à la forme monologue est formulée, elle, dès le début des années 1960 : *il me faudrait inventer une forme obsessionnelle, quelque chose qui serait bâti, bien sûr, à partir du monologue intérieur (étalon de ma réalité), mais le pousserai jusqu'à son ultime limite*⁵. La forme va devenir obsessionnelle suite à l'écriture du *Syndrome de Gramsci* puis de *La Maladie de la chair* : *Une figure monte du fond de l'obscur, monte par un canal qui s'épanche dans la main, comme si le geste d'écrire débordait le courant ténébreux. Un double d'ombre prend muettement la parole. [...] Cela prend à chaque fois la forme du monologue. Un monologue qui, dans La Maladie de la chair, repose sur la contrainte de commencer toutes les phrases par « vous ». Le désir m'en est venu de composer une semaine de monologues en utilisant la suite des pronoms personnels*⁶. Nous lirons donc ici le monologue du « je » (*La Langue d'Anna*), du « tu » (*Le Mal de l'intime*), du « il » (*La Maladie du sens*), du « elle » (*Le Mal de l'espèce*), du « on » (*Le Syndrome de Gramsci*), du « nous » (*Monologue du nous*), du « vous » (*La Maladie de la chair*) et du « ils » (*Les Têtes d'Il je tu*). C'est donc au fur et à mesure que les monologues s'écrivaient que nous sommes passés de la *semaine de monologues* à *La Comédie intime* qui comprend désormais huit monologues et un roman, considéré comme la source des monologues, *Les Premiers mots* (1973), qui a été intégré, après coup, au cycle, étendant de vingt ans sa durée : *C'est mon livre fondateur (ou refondateur) écrit dans la révélation de la mort à la suite du suicide de François Lunven, mon ami. Sa mort fut ma mort parce que l'écriture m'a jeté dans le « Tu ». Je ne suis pas sûr d'avoir jamais, depuis, retrouvé le « Je »...*⁷ explique Bernard Noël. Faire des *Premiers mots* l'ouverture de *La Comédie intime*, c'est ainsi souligner que les monologues construisent un espace intime sans JE ou la langue fait du bruit en s'étirant : *Qui parle : vous, moi, ou bien seulement des mots pressés de se reproduire ? Il n'y a peut-être au monde qu'un bruit de langue. ET qu'il dise Je, ou Tu, ou Il, c'est toujours pour faire COMME SI*⁸.

La Comédie intime

*Chacun de nous est une société*⁹. Chacun de nous porte sa comédie, que Dante a voulu divine, Balzac humaine, Jacques Villeglé urbaine, et Bernard Noël intime ou mentale¹⁰. *La*

⁵ B. Noël, « Le chemin de ronde » [1958-1963], *Le Lieu des signes*, éd. Lignes et Manifestes, 2006, p. 66.

⁶ B. Noël, « Entretien avec Jacques Ancet », p. 178.

⁷ *Ibid.*, p. 168.

⁸ 4^{ème} de couverture des *Premiers mots*, Flammarion, 1973. On retrouve dans ce roman des éléments présents dans les monologues à venir au niveau des modes de relations à l'autre qui construisent l'intime.

⁹ *Les Premiers mots*, p. 34.

¹⁰ *La Comédie mentale* a d'abord été envisagé comme titre du cycle.

Comédie intime est la *Comédie humaine* de Bernard Noël, sa comédie humaine, où il se fait non pas le *secrétaire de la société* mais le porte-plume de ces voix qui travaillent en lui, qui le constituent comme sujet de l'écriture, comme TU. Construit en cours de route comme *La Comédie humaine*, *La Comédie intime* y met en scène des personnages qui deviennent des types : ces personnages se nomment *je, tu, il, elle, on, nous, vous, ils*. Chacun est le personnage principal d'un des récits-monologues et chacun revient dans d'autres monologues, selon le principe des personnages récurrents : ainsi le *vous*, personnage central de *La Maladie de la chair*, se retrouve dans *Le Syndrome de Gramsci* et *La Langue d'Anna* : dans les deux premiers, son référent est singulier et féminin, dans le troisième, il semble davantage collectif. Plus rarement, des allusions peuvent être établies d'un monologue à l'autre¹¹. Cet ensemble de personnages pronominaux s'accompagne d'autres, aux noms propres cités ou non : Gramsci, Anna Magnani, Bataille, Mallarmé, Nerval, André Masson, et tous forment le « personnel » de la *Comédie intime* de Bernard Noël, ceux qui l'entourent et constituent son intimité, ceux avec lesquels il pense¹², vit, se construit. Tous construisent le TU de l'écriture, à la fois l'autre et le silence du JE de l'écrivain¹³. *La Comédie intime* de Bernard Noël, c'est une façon de dire l'intime sans dire « je », dans un mouvement vers le TU, un trajet vers l'autre : *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*¹⁴. Cette *Comédie intime* est ainsi d'abord un trajet, un mouvement dans l'espace intime, qui est doublement sens (direction et signification) et informe le texte, le sujet de l'écriture. Un trajet orienté mais qui laisse libre cours au hasard, comme le « tu » du *Mal de l'intime* : *Tu ne sais ni d'où tu viens ni où tu vas mais la certitude qu'une direction t'oriente rend ton*

¹¹ Le personnage de cet extrait de *La Langue d'Anna* semble référer au *je* du *Syndrome de Gramsci* : *Je ne crois pas, comme le crut un personnage, qu'il est possible d'exorciser la prolifération des cellules par la prolifération des mots* (p. 242).

¹² « On pense avec des livres, des films, des tableaux, des musiques, on pense ce qui vous arrive, ce qui se passe, l'Histoire et son histoire, le monde et la vie, / et cet *avec* signe une forme particulière de pensée qui tient compte de la rencontre, d'une rencontre entre un sujet et une œuvre, à un moment donné de la vie et de ce sujet et de cette œuvre / c'est en ce sens, *avec*, qu'il est dans livre question d'outils / d'outils pour penser » (L. Kaplan, *Les Outils*, P.O.L., 2003, p. 9).

¹³ B. Noël, « Entretien avec Jacques Ancet », p. 164.

¹⁴ B. Noël & Claude Margat, *Questions de mots. Entretiens*, éditions Libertaires, 2009, p. 52-53. Voir aussi « Le Tu ». Entretien avec J.-P. Hirsch, 15 janvier 2010 (en ligne), où il déclare : « j'ai toujours eu le sentiment de m'adresser à *tu*, mais un *tu* qui n'est pas personnifié, qui est sans doute l'autre en moi ».

*pas léger*¹⁵, et qui va – en rêve ou dans sa folie – à la rencontre de son double. Qui laisse la place à l'attente de rien : *N'attendant rien, le tout peut arriver... [...] Un événement peut donc se produire que je n'attendais pas. L'inconnu peut surgir, peut parler. [...] Tout cela est pour moi devenu plus sensible depuis que j'écris des monologues. 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. Non pas le *dehors* d'Annie Ernaux ni l'*extime* de Michel Tournier¹⁷, mais l'intime conçu comme le dialogisme qui est en nous, l'interdiscours – le fait que tout discours s'inscrive dans du déjà dit, des mots *déjà habités*¹⁸, que *ça parle* toujours *avant, ailleurs, et indépendamment*¹⁹ – qui nous construit. L'intime n'est donc pas l'intériorité, il en est – étymologiquement aussi – le superlatif, ce à quoi on n'a pas accès, ce qui échappe au sujet. L'intime est moins dans ce qui ne se dit pas, se cache (comme dans ces journaux dits intimes), que dans ce qui constitue l'auteur au plus profond de lui, auquel il n'a pas accès : *Une figure monte du fond de l'obscur, monte par un canal qui s'épanche dans la main, comme si le geste d'écrire débordait le courant ténébreux. [...] 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*²⁰. 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. Comme elle est inaccessible, elle ne peut être que de l'ordre de la représentation, de la *comédie*. Comme elle est conduite par ce que les mots portent en eux, l'intime est construit par ce qu'il y a de plus collectif et de personnel : la langue.

La parole volubile

La langue, physique et mentale, individuelle et collective est à la fois ce qui force à dire, contraint, et en même temps ce qui permet de dire, réservoir inépuisable des possibilités. La contrainte pronominale fonctionne ainsi doublement comme contrainte

¹⁵ *Le Mal de l'intime*, p. 353.

¹⁶ B. Noël & C. Margat, *op. cit.*, p. 61.

¹⁷ Où il s'agit de décrire ce qui est perçu à l'extérieur pour approcher l'intime, dans *Journal du dehors* (1993) et *La Vie antérieure* (2000) pour A. Ernaux et *Journal extime* (2002) pour M. Tournier.

¹⁸ M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1963, rééd. 2001, p. 236.

¹⁹ M. Pêcheux, *L'Inquiétude du discours* (éd. D. Maldidier), éditions des cendres, 1990, p. 227.

²⁰ B. Noël, « Entretien avec Jacques Ancet », p. 178.

prescriptive, imposant la manière dont l'intime doit se dire – l'intime sans JE est possible, mais l'intime sans pronom personnel ? – et comme contrainte productive, créatrice : *Je ne sais pas exactement ce qui a déclenché cette volonté d'écrire une suite de récits qui sont chacun basés sur un pronom personnel... Il y a en effet cette raison, ironique à l'égard de moi-même, qui est d'avoir toujours peur de ne plus pouvoir écrire, bien que je ne fasse rien d'autre depuis quarante ans. Avec cette idée de commencer chaque phrase par le pronom personnel, c'est vrai que j'ai toujours le début de la phrase suivante*²¹. Il s'agit bien de trouver des appuis contre ce risque du silence qui a marqué l'entrée en écriture de Bernard Noël. Le silence en arrière-plan fait que certains textes sont dominés par le « taciturne » au sens où en parle Laurent Jenny : *L'intimité essentielle de la parole avec le « silence » plaide pour la positivité d'une expression sinon silencieuse, au moins taciturne. Car il n'est pas de parole qui ne soit tressée avec un silence dont, tout à la fois, elle procède et qu'elle étend après elle. Toute profération vibre de la matité d'un non-dit qui est aussi sa ressource rythmique. [...] Il peut lui arriver de fournir les marques sensibles de sa taciturnité (ainsi la césure du vers régulier, le jeu du blanc à partir de Mallarmé, les trois points de suspension chez Céline)*²². Mais à l'inverse, ce dont témoignent les monologues – dans leur genèse aussi, car tous ont été écrits dans une forme d'urgence²³ –, c'est d'une parole volubile, qui s'écrit à la fois contre le silence et contre le bruit de fond de la censure. La volubilité, c'est à la fois le fait que ces monologues mettent en scène une parole vive et intime – en accord avec le genre du monologue²⁴ – mais aussi une parole continue, que signale l'absence de ponctuation d'œuvre (chapitres, paragraphes...). Ce rythme visuel commande un rythme de lecture ; il a sa source dans l'élan de langue que permet le pronom personnel initial, et l'élan du texte qui construit son espace dès que la première phrase est trouvée : *Mes monologues, quand la première phrase est écrite, ça marche, disons que ça coule... plus ou moins vite, mais enfin ça coule*²⁵. Une première phrase donc se prépare puis s'impose et déclenche, voire détermine, le reste du récit, qui se poursuit grâce notamment à la contrainte pronominale, sans plan préétabli, mais annoncé et soutenu par cette première phrase. Celle du *Syndrome de Gramsci* porte ainsi

²¹ B. Noël, « Du 'tu' au 'nous' », entretien avec Thierry Guichard, *Le Matricule des anges* n° 110, février 2010, p. 35.

²² L. Jenny, *La Parole singulière*, Belin, 1990, p. 164.

²³ Au sujet de l'écriture de *La Maladie de la chair*, B. Noël a souligné : « C'était si impérieux que j'en ai écrit la moitié en quelques jours » (« Entretien avec J. Ancet », p. 177).

²⁴ Forme qui part de la subjectivité, de « l'intime », et qui peut ou non s'extérioriser, être adressée, mais pose quoi qu'il en soit l'enjeu du rapport entre « je » et « tu ».

²⁵ B. Noël, « La première phrase ». Entretien avec J.-P. Hirsch, 15 janvier 2010, en ligne.

déjà en elle la nécessité de la parole face au risque de la perte de la langue que représente ce syndrome : *Rassurez-vous, je parlerai. Autant reconnaître que je ne peux plus faire autrement.* Celle de *La Langue d'Anna* pose d'emblée la question de la représentation, le rapport entre ce que je suis et ce que les autres croient que je suis : *Je ne suis pas celle que vous croyez.* Ce monologue écrit pour une actrice²⁶ et avec une actrice²⁷ problématise la notion de représentation mais aussi le fait de dire je, et l'écart entre *Celui-que-je-veux-être* et *Celui-que-je-suis*²⁸. Parlant avec les mots des autres²⁹, l'actrice est devenue la suite des images qui se trouve dans les journaux³⁰ qui constituent sa mémoire. Comme ces plantes qu'on dit, elles aussi, volubiles, dont la fragilité leur impose la dépendance à l'égard d'un support, le monologue ne tient que par cette voix fragile, qui s'énonce par un pronom, un sujet et non un individu, une parole volubile, fragile, changeante – dans sa référence – mais permanente – dans sa forme linguistique. Les pronoms personnels relèvent en effet de ces références déictiques ou anaphoriques, dépendant respectivement de la situation d'énonciation ou de l'entourage textuel. Les pronoms personnels représentent donc les *marques sensibles* de cette volubilité, comme ces discours autres, antérieurs, qui la tressent. Ces monologues des pronoms sont une façon de réfléchir par la fiction à la place de la personne, de l'intime dans la langue, dont les pronoms sont une représentation. À ce titre, et si *on ne peut pas penser le langage [...] sans penser ce que fait un poème, et la littérature*³¹, cette *Comédie intime* s'ancre dans une philosophie du langage, issue de Bakhtine et de Benveniste³², qui fait de *La Place de l'autre* un enjeu central du discours, constitutivement hétérogène, où les *mots ne vont*

²⁶ Andrée Benchétrit, comme l'explique B. Noël dans le dossier de presse relatif à la pièce : http://www.leverbefou.fr/dossierspresse/2013/langue_anna.pdf

²⁷ Anna Magnani, dont Bernard Noël ne savait rien : « Ce texte a l'air de parler d'Anna Magnani mais 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 [...]. Un jour je suis allé à Milan, j'ai demandé dans une librairie un livre sur Anna Magnani, on m'a apporté le mien ».

²⁸ B. Noël, « Une rupture en soi », dans *Le Corps du verbe* (dir. F. Scotto), ENS éditions, 2008, repris dans *La Place de l'autre, Œuvres III*, p. 114-126.

²⁹ « J'ai beaucoup parlé avec les mots des autres, c'est pourquoi on m'a donné la tête de ces mots-là. Je les parlais si bien. Je prenais soin d'ailleurs de les épouser entièrement. » (p. 209)

³⁰ *La Langue d'Anna*, p. 223.

³¹ H. Meschonnic, *Pour la poétique*, Gallimard, 1970.

³² Dans le trajet vers l'autre déjà qui est au cœur du dialogisme de Bakhtine et de la théorie de l'énonciation d'E. Benveniste : « 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 » (*Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Gallimard, 1974, p. 82).

*pas de soi*³³, la représentation qu'en donnent les discours en des points ponctuels permettant d'échapper à la menace de dépossession du langage et de préserver l'illusion narcissique d'être à la source de son dire. C'est cette illusion de transparence que Bernard Noël dans toute son œuvre s'est attaché à remettre en cause, pensant que *pour lutter contre la transparence généralisée et totalitaire, que les médias installent sous la forme du consensus, il ne nous reste que l'opacité du poème. Parce que l'obscur est inconsommable*³⁴! La parole volubile n'est pas la sensure, *inflation verbale, qui ruine la communication à l'intérieur d'une collectivité, et par-là même la censure, privation de sens et non privation de parole*³⁵, elle ne se dit pas avec aisance, mais dans la nécessité et dans la crainte de la perte de la langue (*Le Syndrome de Gramsci*) et de la perte du sens collectif (*Monologue du nous*): *Une collectivité n'existe qu'en fonction de la relation qui unit ses membres. Cette relation a pour cadre un lieu et pour véhicule une langue. Traditionnellement, cette langue est garantie par l'ordre qui gère la collectivité : l'Etat. [...] Seulement, qu'arrive-t-il, et qui va s'accélération dans nos sociétés libérales ? C'est que le discours du pouvoir, non seulement est de plus en plus vide, et insignifiant, mais qu'il vide le langage collectif de son sens. J'ai proposé pour ce phénomène le mot SENSURE, avec un S initial. L'écriture de recherche travaille contre cette dégradation, d'où l'importance pour elle du mot « langue »*³⁶. La sensure étouffe – la parole, la révolte – et, résistant à l'air conditionné, nous sommes nombreux à manquer d'air – le pouvoir n'en manque pas, chaque jour apporte son exemple. Prenons donc cette *Comédie intime* pour un appel, un parapet d'air³⁷ et « faisons l'effort, je vous prie, l'effort d'imaginer ce qu'il en serait de nous si, brusquement, nous étions privés de cette circulation des mots identique après tout à celle du sang... »³⁸.

Stéphane Bikialo

³³ Voir Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire* [1995], Lambert-Lucas, 2012, pour une analyse des phénomènes d'hétérogénéités énonciatives, dans le rapport à autrui, aux discours, aux choses et aux mots.

³⁴ B. Noël, « Entretien avec Alain Marc », p. 188.

³⁵ B. Noël, « L'outrage aux mots », dans *Le Château de Cène*, Gallimard, 1990, p. 157-158.

³⁶ B. Noël, *Le Sens la Sensure* (1985), repris dans *L'Outrage aux mots, Œuvres II*, p. 165.

³⁷ *La Maladie du sens*, p. 258.

³⁸ D'après *Le Syndrome de Gramsci*, p. 122.