

LE MOUVEMENT DES MOTS

par Claude Bonnefoy

Bernard Noël
Les Premiers Mots
Coll. Textes
éd. Flammarion, 166 p.

Les Premiers Mots. Le titre l'indique, le roman de Bernard Noël est le roman des mots, mieux, le roman de la parole qui les profère. Quelque part, dans le mouvement des mots qui tissent le livre, quelqu'un dit : « *Vous croyez que le dernier mot est le seul vrai.* » Quelqu'un répond : « *Je pense qu'il est le premier, mais j'ignore le premier de quoi.* » Et le dialogue se poursuit, qui constitue la trame – terriblement serrée – du livre, qui, devenant affrontement, discours, écriture, produit le livre : « *Vous levez votre main droite. Vous rappliquez sur votre bouche. Vous la serrez comme un bâillon. Vous criez : je ne me paie pas de mots, ou bien je ne suis pas encore mort.* »

Ce cri semble nier l'affirmation liminaire : « *Tu ne cries pas. Tu ne crieras pas* », qui est aussi inversée (« *Tu ne crieras pas. Tu ne cries pas* »), celle de la fin, les derniers mots du livre étant la répétition des premiers. Mais entre ces deux extrêmes qui ouvrent, ferment et recommencent le roman, qui l'enferment dans une éternelle et fascinante répétition, ce cri – comme toutes les paroles échangées – ouvre une brèche, déploie un espace qui est celui du langage, mais aussi bien celui de l'expérience sensible, le lieu où la vie s'éprouve dans la chair, dans le corps, dans sa mortelle fragilité.

Même si la question des mots et de leur pouvoir est en son centre, rien n'est moins abstrait que le roman de Bernard Noël. Parce que les mots disent tout, et d'abord le concret. Parce qu'il faut une bouche, une langue, pour les dire. Parce que même si les mots peuvent se substituer aux choses, aux êtres, les éloigner de nous ou les effacer (« *Nous sommes en train, dit quelqu'un du peintre mort, de le remplacer par des mots. Nous ne remarquons même pas qu'il nous faut payer ces mots d'un redoublement de son absence* »), la voix qui les profère, la main qui les trace, supposent l'existence, la présence d'un corps.

Qui connaît son œuvre, encore brève mais déjà l'une des plus importantes d'aujourd'hui, sait que Bernard Noël, poète, romancier ou essayiste, ne sépare pas l'interrogation sur le langage de l'expérience de la vie, de la chair (et, pareillement, de la mort), que, pour lui, la question de l'écriture passe tout ensemble par la pratique de l'écriture et par l'écoute du corps. Sur ce point, les titres de ses livres sont éclairants : *Extraits du corps*, *La Peau et les Mots*, *Le Lieu des signes*. Et dans l'admirable *Château de Cène*, que le président de tribunal qui l'a condamné (qui a osé le condamner) n'a pas cru devoir considérer comme une œuvre littéraire, l'érotisme apparaît comme l'un des langages du corps, ou plutôt comme moyens pour le corps de connaître l'autre corps, de s'exprimer lui-même, enfin de faire l'épreuve – ou de trouver l'expression – de ses propres limites.

Tout cela, nous le retrouvons dans *Les Premiers Mots*. Mais l'écriture, toute en phrases brèves, non point sèches mais à la fois rapides et bien closes sur elles-mêmes, condensant le maximum de sens et de saveur, chacune s'articulant aux précédentes, aux suivantes ou s'opposant à elles franchement, sans, artifice rhétorique, rappelle beaucoup moins celle du *Château de Cène* que celle des poèmes. De ceux-ci, elle a la puissance incisive et cette froideur apparente qui seule peut tout ensemble recouvrir et exprimer le feu, explorer le chaud domaine de l'angoisse comme celui, glacé, de la décomposition. Car il ne s'agit point ici de la volupté et de ses excès, mais de la relation à la mort et du rôle des mots dans notre relation à elle.

Autour du suicide d'un peintre

Tout s'ordonne autour de la mort (du suicide) d'un peintre dont nous ne saurons pas le nom. Pas plus que nous ne connaissons ceux des deux autres personnages qui parlent de leur ami et qui ressassant sa mort éprouvent leur poids de vivants. Le récit ne nous les présente pas et ne saurait nous les présenter puisqu'il n'est pas l'œuvre d'un narrateur extérieur à l'action, ordonnant les épisodes, éclairant les gestes, actions ou paroles obscures par des retours en arrière, des commentaires, des explications, puisqu'il n'y a pas véritablement récit au sens traditionnel du terme, ni même exactement dialogue comme au théâtre, mais alternance de voix qui toutes ne se répondent pas, mais qui se rejoignent et se fondent dans le corps du texte pour le constituer. Il n'est pas une phrase qui ne soit dite par quelqu'un. Toutes les phrases se succèdent dans un mouvement continu, tissent un énorme paragraphe qui devient tout le livre

Ça parle. La parole coule. Les mots s'enchaînent. Mais qui parle ? Qui toujours dit « je » et qui « tu », et qui « vous » ? Celui qu'on désigne par « il », cela va de soi, c'est presque toujours l'absent, c'est-à-dire le mort. Ceux qui parlent de lui, peu après son suicide, ce sont sa maîtresse (qui dit surtout « je ») et un de ses amis (qui dit « vous » à la jeune femme). Mais la voix qui dit « tu », qui décrit les gestes de la femme, qui s'adresse à elle sans qu'elle paraisse l'entendre, qui tantôt en retrace, tantôt en avance, ne semble pas être sur le même plan que les deux autres, qui est-elle, sinon celle du mort ou de la mort ? Cette ambiguïté, cette présence-absence, confère au dialogue des deux vivants une singulière étrangeté, révèle que plus ils tentent de comprendre la mort plus ils s'en éloignent et s'enracinent dans la vie. Eux-mêmes en sont conscients : *« Je secrète contre sa mort, dit-elle, une espèce de coquille qui est ma vie, et je parle, je parle. »*

Ce sont les mots qui font écran. Elle est venue chez l'autre – qui d'une certaine manière ressemble à son amant le peintre mort – pour essayer de mettre au jour avec lui, et en parlant, tout ce qu'elle sait sans se l'être jamais dit, sur le peintre et sa mort. Mais elle se lasse de ce jeu, errement verbal. Elle en constate la vanité. *« Je n'ai plus envie de découvrir que ma bouche est un théâtre, où des bruits répètent à n'en pas finir ce qui ne devient même pas une pièce. »* Et l'autre lui dit : *« Vous voulez faire parler ce qui ne parle pas. Vous ne devinez pas que je suis votre complice, et que les mots peuvent tout à la fois servir d'herbe et de fumée. »* Propres à affirmer les contraires, s'ils masquent ce qu'est la mort, ils le peuvent tout aussi bien révéler. De préférence par un détour, dans un bruissement qui serait dénué de sens apparent, homologue du vide, du néant, écho des craquements de la décomposition : *« On écrit également pour ne rien dire, ce qui est une façon d'apprendre à voir la mort, la nudité de la mort et de s'illuminer au contact de ce qui s'éteint. »*

Les mots qui s'égrenèrent au long de leurs conversations rapprochent ou éloignent de la vérité l'amante et l'ami, traduisent leurs aspirations, leurs angoisses, leurs errements, leurs découvertes. Mais ils vont de pair ou sont en porte-à-faux avec des gestes, des mouvements, des attitudes, des impressions. Et la voix qui dit « tu », qui décrit la femme caressant ses tempes, posant la main sur ses genoux, la glissant entre ses cuisses, se redressant ou se pelotonnant sur elle-même, attentive à ses pulsations ou aux remuements de son sang, à la contraction de ses muscles ou de son ventre, nous invite la première à entendre un autre langage, qui est celui du corps, à percevoir tout ce qui se trame sous la peau, hors de la conscience claire, et qui est la présence même de la vie et en même temps le lieu où s'opère déjà et comme par en dessous le travail sournois de la mort. Ce sont ces profondeurs qu'il faut interroger. Ce sont peut-être elles qui nous parlent, confusément et de très loin. C'est ce que peu à peu, obsédés par les images déchirantes de la souffrance, du pourrissement par l'impossibilité d'oublier le corps et ses besoins, l'homme et la femme découvrent au fil de leur dialogue : *« Je crains que ce ne soit vous qui, toujours, reveniez aux mots. Vous croyez qu'ils nous cachent l'essentiel, mais cela ne revient-il pas à penser que l'essentiel est*

inavouable. Je crois que l'essentiel est en trop, mais ce qui est en trop, c'est notre vie, aussi l'essentiel ne peut-il s'exprimer qu'à force de suintements, de gargouillements, de défécations. »

Bataille, on s'en doute, aurait aimé un semblable texte (et les lecteurs de « la Quinzaine » savent quel « lecteur » de Bataille est Bernard Noël). Mais si on peut lire *Les Premiers Mots* dans la lumière de Bataille, on y reconnaîtra d'abord la profonde originalité de Bernard Noël (qui, autant que Bataille, est proche de la grande tradition baroque, de son exaltation des contraires, de sa passion de la vie et de sa fascination de la mort). *Les Premiers Mots* ont un ton qui n'est qu'à lui, qui ne peut être que de lui.

On y perçoit une blessure que les mots visent tout ensemble à panser et à réveiller. On y entend l'écho d'une quête qui cherche jusque dans le plus vil et le plus enfoui, dans les déchets de la vie et dans les mouvements de la décomposition, le secret de l'essentiel, la clé du passage entre l'existence et la mort. Et ce roman déchirant, traversé d'éclairs somptueux, parsemé de pages lumineuses, hanté de visions merveilleuses ou hallucinantes, est aussi une expérience de l'ineffable. *Les Premiers Mots*, sans cesse, nous renvoient à l'indicible, brisent les lignes ordinaires du discours pour nous faire entendre (pressentir) ce bruissement (organique, cosmique, métaphysique) qui précède, annonce, efface toute formulation. Tout, ici, se déroule entre deux cris (étouffés). Comme le langage. Comme la vie. Bernard Noël a écrit là le roman des mots, mais aussi de ce qui parle au-dedans de nous, dans les profondeurs mortelles du corps.

Cet article est paru dans *la Quinzaine littéraire* n° 171 du 16 septembre 1973.
Merci à Gilles Nadeau pour son aimable autorisation de republication.