



Swansea University
Prifysgol Abertawe



Cronfa - Swansea University Open Access Repository

This is an author produced version of a paper published in :
Modern Language Review

Cronfa URL for this paper:
<http://cronfa.swan.ac.uk/Record/cronfa28772>

Paper:

Rothwell, A. (in press). Noël, Nonoléon, Jabès: Anagrams and Palindromes of the papoète. *Modern Language Review*, 112(1)

This article is brought to you by Swansea University. Any person downloading material is agreeing to abide by the terms of the repository licence. Authors are personally responsible for adhering to publisher restrictions or conditions. When uploading content they are required to comply with their publisher agreement and the SHERPA RoMEO database to judge whether or not it is copyright safe to add this version of the paper to this repository.
<http://www.swansea.ac.uk/iss/researchsupport/cronfa-support/>

Modern Language Review, 112 (1), January 2017

Noël, Nonoléon, Jabès: Anagrams and Palindromes of the *papoète*.

‘on se mettra à l’envers pour renaître derrière soi’¹

For a writer who has created some of the most rigorous and inventive poetry in French of the last sixty years, Bernard Noël has often expressed a remarkable ambivalence towards poetry itself and his role and status as poet. An extract from the second published part of his diary ‘Le Chemin de ronde’ (dated ‘juin 1965-1968’) expresses his attitude towards writing in extremes of both respect and contempt:

Je ne me suis jamais accepté. Je ne sais pas ce que je suis. J’ai mis des années à entendre mon nom... Je respecte trop l’écriture pour me dire écrivain. Mais je crache aussi dessus. Comprenez qui pourra cette immense vénération et cette formidable dérision.²

Coming after a long period of publishing silence since *Extraits du corps*, dated 1956,³ this statement links contradictory feelings about writing with a crisis of identity, or at least of confidence – an inability to ‘entendre mon nom’. An aside in Noël’s 1975 essay on Edmond Jabès simply titled ‘E.J.’, which will be discussed below, further suggests that this crisis related specifically to poetry and the poet’s identity in his (the reader’s) text:

(Je suis poète et j’ai horreur de la poésie. Ainsi, ce que je ne suis pas a horreur de ce que je suis, et de leur incessant face à face jaillit ce qui me fait UN visage.)⁴

Striking in both these quotations is the careful rhetorical parallelism, or equilibrium, with which the conflicting *postulations simultanées*⁵ about poetry are constructed and sustained (‘incessant’). While in the first case the ‘face à face’ remains unresolved, in the second the capitalized ‘UN’ implies a possible dialectical outcome, the formation of a recognisable ‘face’ in the text. However, a more recent statement, from an interview with Claude Margat in 2009, confirms that the poet’s polarized attitude persists and that an unresolved ambivalence continues to govern his writing:

Je conteste la poésie. Elle est aujourd’hui un ghetto ou un salut, et les deux me sont insupportables. Je déteste être appelé “poète” et cependant je le suis et je l’assume. C’est dans cette contradiction que j’écris mes poèmes.⁶

¹ ‘Un poème pour voir’ (1967), in Bernard Noël, *Extraits du corps* (Paris: Gallimard, 1993) [henceforth *EC*], pp. 81-85 (p. 83).

² Bernard Noël, *Le Lieu des signes* (1988), 2nd edition (Paris: Editions Lignes & Manifestes, 2006) [henceforth *LS*], pp. 101-135 (p. 117).

³ (Paris: Minuit, 1958), repr. in *EC*, pp. 19-57. The opening page of the ‘Chemin de ronde’ alludes to this silence as strategic: ‘S’il m’arrive encore d’écrire, c’est pour mesurer mon silence. Me prouver que je ne me tais pas à vide’, and tactical: ‘Coups de sonde dans mon silence’ (*LS*, p. 61).

⁴ Bernard Noël, ‘E.J.’, in *Treize Cases du Je. Journal* (1975), 2nd edition (Paris: P.O.L., 1998) [henceforth *13C*], pp. 239-51 (p. 241). Originally published in *Change* 22 (February 1975), pp. 123-32, a Jabès special issue, under the title ‘L’Imprononçable, La Parole nomade’.

⁵ Charles Baudelaire, in a more theological perspective: ‘Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan’ (‘Mon cœur mis à nu’, in *Œuvres complètes*, ed. by Claude Pichois (Paris: Gallimard, 1975), 2 vols, 1, 676-705 (p. 682)).

⁶ Bernard Noël and Claude Margat, *Questions de mots. Entretiens* (St Georges d’Oléron: Editions Libertaires, 2009), p. 28. Compare, from ‘L’Ingrédient personnel’, a 1972 essay on Jacques Prévert which will also be

Rejecting what he sees as contemporary poetry's elitism on the one hand, and its idealism on the other, he has no choice but to work with and within the role of poet towards a negative, inverted mysticism inspired by Bataille:

Notre époque a découvert la mystique sans Dieu... à travers Georges Bataille... [...] je ne veux pas être sauvé... en particulier par la poésie. Alors même que je ne cesse de la pratiquer... Je suis persuadé qu'au fond du noir, et là seulement, se trouve la vraie lumière... celle qui est indubitable parce qu'elle résiste justement à tous les refus...⁷

The present article will explore some less well-known texts by Bernard Noël, mostly from the 1970s and early 1980s, which dramatize these contradictions, with specific emphasis on the experimental means by which they are explored. A key mechanism is reversibility, figured by literal and figural palindromes – already, above, 'mon nom' and 'face à face' – which can be seen as a special case of the figural *sablier* that I identified in two previous articles as a fundamental structure of Bernard Noël's writing.⁸

Haine de la poésie

The first Canto of Noël's long poem-cycle *La Chute des temps* (1983) defiantly reaffirms the poet's hostility to a type of poetry that he is accused, by unnamed enemies, of being unable to produce – a charge with which he seems quite content to concur:

on me dit poète
moi pas
en cela je suis d'accord
avec l'ennemi mais l'ennemi est poète
c'est pourquoi il aime la poésie
moi pas
la poésie est une poire
introuvable quand on a soif⁹

In contrast to the aesthetic writing espoused by a self-proclaiming literary establishment, the poetry to which Noël aspires is rare and elusive, a genuine response to an existential need – captured here in the literalized popular expression 'une poire pour la soif' (prosaically, in English, money etc. put aside for a rainy day). One example of what he dismisses as 'la belle poésie' is Surrealism, which he regards as having betrayed its promise to open up the secrets of the unconscious by selling out to the superficial charm of automatism:

discussed below: 'Aujourd'hui, la muse est suspecte: on commence par la mettre à la porte' (*13C*, pp. 181-85 (p. 185)).

⁷ *En présence...: entretien avec Bernard Noël, conduit par Jean-Luc Bayard* (Coaraze: L'Amourier, 2008), p. 67. In an interview from 1998, Noël confirms the effect of reading Artaud and Bataille: 'Une fois pour toutes, j'ai dit NON au salut et à ce qui lui ressemble! Voilà, plus certainement que toute décision claire, ce qui m'a fait refuser la "poésie" et l'état de "poète" ('Itinéraire', in Jacques Ancet, *Bernard Noël ou l'éclaircie*, (Pessac: Opales, 2002), p. 14).

⁸ Andrew Rothwell, "'et ma logique va en rond": Bernard Noël's Hourglass Figure', *MLR*, 108 (2013), 109-28; "'Qui es-tu sous la ressemblance | Qui va là sous couvert de moi": The Hourglass of Poetic Identity in Bernard Noël's *L'Ombre du double*', *MLR*, 110 (2015), 121-48.

⁹ Paris: Flammarion, 1983, p. 22; repr. in *La Chute des temps* (Paris: Gallimard, 1993) [henceforth *CT*], pp. 27-28. The first canto of the poem ends: 'je n'aime pas | le chant pas le poème | et cependant je leur donne mon temps | car ils sont comme lui | le contre-moi' (*CT*, p. 31).

Le surréalisme, c'est la belle-poésie, et à quoi sert la belle-poésie? A prendre des vessies pour des lanternes. L'extraordinaire avec le surréalisme, c'est qu'il a posé la seule vraie question: plus d'art, plus de littérature, mais de la pensée vivante, et qu'il est célèbre pour avoir fait seulement semblant d'y répondre.¹⁰

As a later diary extract reveals, Noël's is very much a self-denying ordinance in the face of a temptation to use language for lyrical purposes:

Je reconnais chez les autres le plaisir de l'écriture, le bonheur de l'expression, je l'admire souvent (Aragon, Giono, Barbey), et je refuse (refuse comme un péché) de le partager.¹¹

Noël fears above all succumbing to the danger of inauthenticity: 'Je déteste l'illusion, et la poésie qui fait illusion',¹² a risk requiring constant vigilance: 'Il faut écrire avec toujours la peur de tricher, la peur d'enjoliver.'¹³

If pleasure in writing is an unacceptable illusion, it is because it wrongly assumes that language is a fundamentally benign, or at least neutral, medium. First-hand experience that this was not the case came from the scandalized reaction to his first novel *Le Château de Cène*, published in 1969 under the pseudonym Urbain d'Orlhac,¹⁴ which (among many other aspects) violently attacks de Gaulle and France's role in the Algerian War. In the essay 'L'Outrage aux mots', published in 1975 as an appendix to the third edition, he explains his intention in writing the novel as being to kill off once and for all any temptation towards 'tasteful' writing:

J'avais pensé suicider mon bon goût en écrivant *Le Château de Cène*. Et suicider en moi un certain écrivain.¹⁵

After publishing a second edition under his own name in 1971, Noël acquired the distinction of being the last writer in France to be tried and condemned for the offence of *outrage aux mœurs*,¹⁶ an attempt at official censorship which he saw as evidence of the irredeemable corruption of his expressive tool, the French language:

depuis le fond de mon enfance, que de raisons de s'indigner: la guerre, la déportation, la guerre d'Indochine, la guerre de Corée, la guerre d'Algérie... et tant de massacres, de l'Indonésie au Chili en passant par Septembre noir. Il n'y a pas de langue pour dire cela. Il n'y a pas de langue parce que nous vivons dans un monde bourgeois, où le vocabulaire de l'indignation est exclusivement moral – or, c'est cette morale-là qui massacre et fait la guerre. (*Œ2*, p. 22)

¹⁰ Letter of 21 July 1974 to Jean Frémon, in Bernard Noël, *Le Double jeu du tu* (Montpellier: Fata Morgana, 1977), p. 109. On Noël's early experiments with a surrealist manner, see my article 'From Aquarium to Anatomist's Table: *Les Yeux Chimères* and the Early Poetics of Bernard Noël', *MLR*, 102 (2007), 701-22.

¹¹ From the second 'Chemin de ronde', dated 'juin 1965-1968' (*LS*, pp. 101-135 (p. 104)).

¹² From his 1975 essay on Malcolm Lowry, 'Le Volcan, la plume' (*13C*, pp. 225-37 (p. 230)).

¹³ Letter of 21 July 1974 to Frémon, *Le Double jeu du tu*, p. 111.

¹⁴ (Paris: Jérôme Martineau).

¹⁵ Bernard Noël, *L'Outrage aux mots. Œuvres II* (Paris: P.O.L., 2011) [henceforth *Œ2*], pp. 19-37 (p. 25); also *Le Château de Cène* (Paris: Gallimard, 1990), pp. 145-66 (p. 149).

¹⁶ The novel was banned until 1977. Noël's lawyer was Roland Dumas, François Mitterrand's future Foreign Minister, and among witnesses for the defence was Jacques Derrida. See Jean Frémon's important dossier of responses to a communiqué from writers and cultural figure including Aragon, Blanchot, Bonnefoy, Char, Chérid, Du Bouchet, Dupin, Jabès, Macé, Mansour, Simon, Sollers...: 'L'Outrage', in *Bernard Noël: le corps du verbe*, ed. by Fabio Scotto (Lyon: ENS, 2008), pp. 287-330.

As the retaliatory title of his essay implies, he saw the real offence as being made not by him against social morality, but by society against the ethical integrity of language, undermined and betrayed by a hypocritical bourgeois code used to legitimize the inhuman horrors of history: 'Comment retourner sa langue contre elle-même quand on se découvre censuré par sa propre langue?' (*Œ2*, p. 22).¹⁷ This imperative to 'turn language back on / against itself', to use it not as a transparent means of communication but as a compromised weapon to be wrested back piece by piece from enemy hands, governs much of Noël's writing.¹⁸

But there is an even more fundamental problem with language as an expressive tool: its immaterial conventionality, which Noël discusses in the important first essay in *Treize cases du je*, 'Changer la mort' of 1972. He alludes to Mallarmé's famous 'l'absente de tous bouquets', here given a deconstructive reading, to identify a terrible vacancy of words:¹⁹

Ici commence une autre zone du langage: tout à coup, un masque tombe, je dis 'fleur' et, si je regarde, c'est l'absence de la fleur – de toutes les fleurs – qui apparaît. Car les mots ne sont que des signes embaumant l'absence des choses. [...] Ce que je nomme est supprimé dans le mot qui le nomme, et tout à coup ressemble au centre de l'œil – centre qui est un puits béant. (*13C*, p. 18)²⁰

This vertiginous absence at the centre of words, equated here to the *en abîme* experience of staring 'au fond du noir', into one's own pupil in a mirror, makes writing a paradoxically destructive process in which words erase the materiality of their supposed referents in the very process of accreting together to form texts. The most troubling erased referent of all is the poet, whose sense of identity is profoundly challenged as he watches, in the mirror of his own work, the authorial name by which he will be known and judged becoming detached from him and usurped:

J'écris, je me regarde écrire, et que vois-je? Je me vois en train de me remplacer moi-même par un autre. Un autre qui portera mon nom, mais ne sera cependant pas celui qui, ici et maintenant, écrit: Je. D'ailleurs, n'est-ce pas le langage en son entier qui est l'Autre auquel s'efforcent de s'identifier tous le Je – tous les Je qui s'écrient: Je est un autre? (*13C*, p. 18)

¹⁷ In the words of the narrator of 'Le Château de hors', "'Je n'aime pas le français [...]: il a toujours l'air d'annoncer une vérité, d'avoir raison'" (*Le Château de Cène*, p. 141). Also, from 'Le Passant de l'Athos' (1997): 'la langue est en principe prête à penser | tout ce que tu cherches à penser avec elle | mais quelque chose en elle te fait penser | au gré de sillons insensibles et tracés' (*Le Reste du voyage et autres poèmes* (Paris: Seuil, 2006), p. 41).

¹⁸ 'Et le travail d'un écrivain, c'est aussi de recréer la justice, qui est morale, à travers la justesse de ses mots' (interview of 1974 with Jean-Pierre Vélis, *13C*, pp. 99-104 (p. 104)). In her important book *Bernard Noël: l'épreuve des c/sensures, les c/sensures à l'épreuve* (Paris: Seli Arslan, 2003), Anne Malaprade also stresses the ethics of linguistic *justesse*: 'Il s'agit [...] pour l'écrivain de guérir la langue de l'état de mensonge généralisé dans lequel elle se trouve en redonnant du sens, des sens, voire de l'insensé aux mots. Pour cela, il recherche la *justesse* des mots contre l'abus de langage que commet en permanence le pouvoir qu'il nomme bourgeois' (p. 19).

¹⁹ *13C*, pp. 14-18. 'Avant-dire au *Traité du Verbe* de René Ghil' (1886), in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, ed. by Henri Mondor and G. Jean-Aubry (Paris: Gallimard, 1945), pp. 857-58 (p. 857).

²⁰ Compare, from 'L'Ingrédient personnel': 'derrière chaque phrase un grand carnage blanc, puisque les mots suppriment ce qu'ils nomment afin de le remplacer [...] Étrangement, chaque mot est le prophète de son sens, et pourtant il n'a d'autre origine que le trou créé par ce qu'il supprime' (*13C*, pp. 184-85). Also, from 'La Langue du corps' (on Hans Bellmer): 'dans leur perpétuelle dérive, les mots produisent d'autres mots, jamais des choses. | Abîme donc, abîme d'absence, là même où l'on croyait saisir le vif. On peut toucher sa langue, mais ce qu'elle dit est intouchable.' (*13C*, pp. 129-50 (p.141)).

Noël's radical reading here of Rimbaud's famous tag²¹ locates in language itself the alterity towards which he sees all writers as necessarily striving, making poetry a self-alienating activity in which the poet is automatically disinvested of his private identity in the interests of a public Other. Equally, as language alienates its writer-user, so it also misrepresents the world by its illusion of corresponding to lived phenomena – a 'realist' deception which Noël denounces through a second Rimbaldian reference, the injunction to 'changer la vie':²²

Changer la vie, disait-il. Les mots ne peuvent que naturaliser la vie, lui donner l'air d'être vivante dans la mort. Les mots sont cette agonie qui dure. Pas d'innocence. Nous sommes du mauvais côté. Il faudrait renverser l'ordre. Il faudrait opérer la révolution. (13C, p. 18)

For Noël, the prior need is to change language by breaking its 'natural' link to life, its conservatively-assumed referentiality, which merely serves to keep a simulacrum of the past alive. If the illusory linguistic order of empty signifiers, ideological recuperation, and self-alienation is to be overthrown by a new poetics, constant vigilance will not suffice: a way must be found to re-motivate words and re-endow them with an alternative expressive force. 'Renverser l'ordre' and 'retourner sa langue' are thus two sides of the same revolutionary coin, for it is only by undermining the language he has inherited that the poet can hope to question the order of things which it otherwise takes for granted. The method is given in the etymologies: *tourner* and Old French *enverser* (from 'envers') will combine with frequentative *re* in multiple strategic inversions, to turn language both upside-down and inside-out ('retourner un gant'), in order deliberately to betray ('retourner sa veste') its bourgeois allegiances and, as the closing lines of 'Changer la mort' suggest, revolutionize the relationships between poetic language, writing self, and world:

Alors, il va falloir encore faire table rase, encore éprouver le pouvoir vide de donner un sens, encore s'avancer nu et sans réserve vers ce qui, déjà, nomme mon absence, c'est-à-dire mon propre nom. (13C, p. 18)

This courageous early programme of the *tabula rasa* requires deliberate naiveté and risk-taking, as the poet writes himself into the unknown without the reassuring weapons of the philosophical arsenal to defend himself with, in the hope that, by starting out 'nu' he will succeed in creating the 'un' of a new identity which, though forever sundered from the writing self, will gradually constitute 'mon nom'.

In a 1973 interview with André Miguel, Bernard Noël encapsulates this ambition in the term 'rupture', a sudden fracture within the normal meanings and mechanisms of language:

Quant aux poèmes, si j'y pratique systématiquement la rupture, c'est [...] par dérision à l'égard du sens et de tout l'ancien arsenal métaphysique (en particulier celui dont j'ai hérité et que j'ai cultivé).²³

The short essay 'Retours de langue' (1990), first published in *Le Dieu des poètes*,²⁴ amplifies the poet's imperative to create a linguistic 'rupture' by deploying this 'formidable dérision'

²¹ 'JE est un autre', from the 'Lettre du voyant' (letter to Georges Izambard, Charleville, 13 May 1871), in Arthur Rimbaud, *Œuvres*, ed. by Suzanne Bernard and André Guyaux (Paris: Garnier, 1991), pp. 345-46 (p. 346). Also quoted in 'L'Amour blanc' of 1956 (*LS*, pp. 45-57 (p. 51)), and *Souvenirs du pôle* (*Souvenirs du pôle / Le même nom*, Montpellier: Fata Morgana, (1975); 1981, p. 38).

²² 'Il a peut-être des secrets pour *changer la vie*?', *Une Saison en enfer*, 'Délires I: Vierge folle. L'époux infernal' (*Œuvres*, pp. 223-27 (p. 225); emphasis original).

²³ First published in *Le Journal des poètes*, 2 (1973), 9-10; 13C, pp. 95-98 (p. 96). Compare, from the third 'Chemin de ronde': 'Agir sur le mot en rompant la solidarité collective du vocabulaire' (13C, pp. 105-27 (p. 122)).

(LS, p. 117). The title itself develops the early aim to ‘retourner sa langue’ by association with the restricted range of other nominal phrases based on ‘retour’ and conveying violent literal or figural reversals, often arising by surprise and with the suggestion of a morally satisfactory outcome (tables turned, wrongs righted):

Retour de bâton: (fig.) ‘réaction imprévue en sens opposé’, ‘choc en retour’;

Retour de flamme: blowback (of a furnace), backfire (of an engine); (fig.) unfavourable rebound of an aggressive action;

Retour de manivelle: kick-back of an old car’s starting-handle; (fig.) ‘revirement soudain’.²⁵

Noël regards the French language in particular as locked into the ‘ancien arsenal métaphysique’ of rationalism and dualism, which can be attacked by an individual writer prepared to break with conventional, referential meaning:

La langue naît d’une rupture: elle n’en peut plus tout à coup d’être au service de ses références, de les nommer, de les refléter.²⁶ La langue française est naturellement soumise au signifié: elle doit fournir des preuves, détailler des comptes, fixer des règles, donner la représentation. Mais soudain, rupture, et non pas générale, rupture dans une bouche particulière, qui devient le lieu d’origine de la révolution. (CE2, p. 411)

By subverting the usual solidarity between ‘cette langue mienne’ and its network of conventional *signifiés*, the poet can create a revolutionary linguistic space which allows him to experience ‘la jubilation d’une liberté qui jaillit de la rupture individuelle’:

Alors, un instant au moins, *tout se retourne* à partir d’une bouche, et ce n’est plus le monde qui justifie les mots, car les mots l’éclairent. (CE2, p. 411; emphasis added)

Now, in the ‘retour de langue’ created by the subversive writer, it is the very relationship between language and the world that is inverted, as words renew their ability to expose and critique reality, rather than remaining subservient to it – a reversal that Noël celebrates as a rebirth:

Ma langue est morte dans le discours culturel. Ma langue remue son propre cadavre, le tourne, le relève. Ma langue naît dans la langue morte: elle arrache la peau qui trop signifiait, elle agite en l’air ce verbe défait, et le sens lui vient comme vient le souffle sur la nudité... (CE2, p. 412)

This extraordinary metaphor of despoliation, the triumphal ‘skinning’ of dead signifiers, combines destruction (‘ce verbe défait’) with a sense of revenge (‘agite en l’air’) and liberation, as the poet’s language / tongue finds new, ideologically unencumbered meanings which come like a breath of fresh air. The essay’s final lines deepen the notion of nudity into a call for a language of universal expression rooted in the body:

Cette langue-là n’est plus française dans son français: elle fait du monde son signifiant, et celui-ci modèle toute forme, car la chair se fait verbe pour que les corps soient l’avenir des mots... (CE2, p. 412)

²⁴ (Paris: Paupières de terre, 1991). Added to the second edition of *La Castration mentale* (Paris: P.O.L., 1997); CE2, pp. 411-12.

²⁵ French glosses taken from *Le Nouveau Petit Robert* dictionary, 1993.

²⁶ Also, in the following paragraph: ‘En France, la langue commune est tributaire des choses et du pouvoir: elle ne crée pas, elle enregistre’ (CE2, p. 411).

As with the *écorché*, this ultimate reversal of the Christian Incarnation ('Et le Verbe s'est fait chair', John 1. 14) reaffirms the anti-dualist expressive strategy first elaborated by Bernard Noël in the 1950s, and in an important way brings his poetics full circle, back to its bodily origins.²⁷

Déchanter

Bernard Noël's first systematic exploration of the 'rupture' and creative potential created by phonetic 'dérision' comes in 'Poème à déchanter' of 1968, proclaimed by its title as the opposite of both *chant* and aesthetic *enchantement*. The semantics of *déchanter* are complex: the *Trésor de la langue française informatisé* gives as the main sense 'Fam. Changer de ton, d'avis, de sentiment; perdre ses illusions', but its first example of usage, 'Faire déchanter qqn', is causative – to take away someone's illusions, disillusion them.²⁸ Opening with the question 'où est la peau' (*EC*, p. 99), 'Poème à déchanter' expresses a restless search for identity in language. A 'baratte' (butter-churn), rotating on its central pivot like a structural and functional analogue of Noël's *sablier* meta-image, figures the inversions and 'retours de langue' that the poet will perform in the hope that some form of self will solidify from the verbal swirl:

tourne en rond tourne
quelqu'un
pour baratter le centre
flippe des mots
pour allumer
le buisson d'yeux qui tournent (*EC*, pp. 101-02)²⁹

This linguistic flipping is paralleled by the programmatic rejection of referential meaning and linguistic mimesis, as the writing self develops an inwardly-inverted, painfully forensic gaze later referred to as a 'couteau d'horreur' (*EC*, p. 104):³⁰

quand dit non au miroir l'œil
quand dit non au sens
à l'ordre du dehors
quand s'inverse et de soi tire
un nerf qui voit

qui pique et qui voit (*EC*, p. 103)

Discarding all his prior, linguistically-encoded knowledge of reality, the poet will bark out a stream of strident but 'empty' words as the basis of a *tabula rasa* of his own identity:

ne dites pas
je sais
car la plaie redeviendrait vive
dites

²⁷ See, among numerous other sources: Fabio Scotto, *Bernard Noël: Il Corpo del Verbo* (Milan: Crocetti, 1995), and Hannah Westley, *The Body as Medium and Metaphor* (Amsterdam: Rodopi, 2008), pp. 113-40.

²⁸ <<http://atilf.atilf.fr/>> [accessed 25 May 2016]. Malaprade also ascribes to the word a ludic, anarchic sense: "Déchanter" signifie ici, en plus de son sens technique, chanter autrement, follement, de manière éperdue en privilégiant le signifiant' (*Bernard Noël: l'épreuve des c/sensures*, p. 118).

²⁹ Compare, in 'Contre-Mort': 'il faut [...] baratter son sperme' (*EC*, p. 10).

³⁰ On language as a probing knife, see my article "qui es-tu sous la ressemblance | qui va là sous couvert de moi", pp. 147-48.

des mots mots mots
 car bouche aboyante
 vaut bouche savante

et moi
 pour que soit mise en perce la boîte d'os
 je cherche le non-sens de moi-même
 poésie poésie
 de quel secours
 quant monte ce cri blanc
 qui m'empale (EC, pp. 104-05)

Tapping the 'barrel' of the skull to release the pent-up flow of words leads initially to a kind of contentment, as the poet finds the anti-self he seeks in the stream of barked-out sounds autonomously generated by his tongue, strikingly characterized as a 'bête à mots':

vient le bonheur

informe comme l'eau
 et j'écoute la bête à mots
 qui remue dans ma bouche (EC, p. 106)

The text then enacts this process, producing several examples of glossolalia which offer a suggestive comparison with the uncontrolled associationism of surrealist automatic writing, though in the first instance the virtuosic play on rare endings rather bespeaks the constrained and obsessive exercises of the frustrated poet:

finales en ou
 finales en ène
 quelle douceur dans la glotte à glou
 tandis que vont manitou genou bijou
 sapajou coucou kangourou
 auprès des miennes sirènes
 tirant à la chaîne la gaine phalène
 l'homogène suzeraine et la reine
 qui gangrène ma semaine (EC, p. 106)

With its suggestion of an unhappy relationship, this final line brings sound-play back to what may be a deeper preoccupation, and 'quand est dégluti le dernier phonème' (EC, p. 106),³¹ the poet reflects on what has in the end been a painful, dysphoric experience, introducing in mock-formal archaic language the 'legend' of a people who used to impale their writers, 'au préalable mis cul nul' (EC, p. 108), on a sharpened pole:

et tandis que s'enfonçait le pal (ainsi nomment-ils pareil bois) en le pertuis secret, priait
 ledit écrivain d'écrire, car, disaient-ils, c'est en agonisant que le cygne chante son plus beau
 chant. (EC, p. 108)³²

³¹ Compare 'la glotte à glou' and, from poem 2 of the first sequence of *Bruits de langues*: 'la glotte qui glousse' (EC, p. 154). The word-family *glotte*, *déglutir* seems here onomatopoeic of the physical acts of swallowing and mastication by which reality is internalized and re-expelled as language.

³² Noël borrows the image of the gruesome 'supplice du pal' from Georges Bataille, who is quoted in his essay 'L'In-fini de Bataille': "'Je ne veux plus parler d'expérience intérieure (ou mystique) mais de pal'" (13C, pp. 201-04 (p. 202); emphasis original). Also in 'La Langue du corps': 'Pas de salut, nulle part; rien qu'une pointe

This derisive but also sympathetic swipe at the ‘profession’ (‘l’écriture est un supplice pour rire’)³³ then leads to a short series of fake intertexts, ‘immortelles cygnatures’ which include: ‘Dante m’a toujours emmerdé (Lope de Vega)’, and the even more unlikely: ‘Quelle connerie (Valéry)’ (*EC*, p. 108). Here, disrespecting tradition and ‘bad’ punning are directly associated with the poet’s painfully-penetrated ‘pertuis secret’ (in argot, his *prose*), as the poet deliberately seeks ‘le non-sens de moi-même’ in inversion and cultural subversion.³⁴

‘Nonoléon’

A central laboratory in which this transformative rebellion can be seen in process is *Bruits de Langues*, four *suites* of eleven texts of fifteen lines each, published separately between 1974 and 1980, which I plan to discuss more fully in a subsequent article.³⁵ Arguably one of Bernard Noël’s most significant but least-discussed works, its subversive, anti-lyrical intent is stated early in the volume’s ‘en tête’:

La poésie a trop chanté; il faut qu’elle déchanté et trouve là le véritable chant. Quelqu’un disait: Mourir de rire et rire de mourir... Je veux une folie sage, un gâtisme intelligent, et un mauvais poème qui soit un poème mauvais. Je veux une laideur qui soit plus belle que la beauté parce qu’elle aura réussi à la comprendre. (*EC*, p. 149)

This dense tissue of antonyms (‘chanter/déchanter’), oxymorons (‘folie sage’, ‘gâtisme intelligent’, ‘laideur [...] belle’), and verbal-conceptual palindromes (‘mourir de rire et rire de mourir’, ‘mauvais poème [...] poème mauvais’), asserts a dialectical determination to subvert poetic values by inversion, in pursuit of a more authentic ‘chant’.³⁶ In this enterprise an important ally would be Georges Bataille, the ‘quelqu’un’ who planned a volume entitled *Mourir de rire et rire de mourir* as part of his *Somme athéologique*,³⁷ and Noël re-uses the same phrase in the introduction to his edition of Bataille’s *L’Archangélique* – a text which relates as much to his own writing as to his predecessor’s.³⁸ But text 30 from the third *suite* of *Bruits de langues*, published in 1977, introduces an equally significant, if fictitious, ally:

le déglottant
Nonoléon, mon cop’ à la mort dans la vie
transmutante, qui toujours criait: vers avant! (*EC*, p. 184)

dressant son pal’ (*13C*, p. 131), and, in the ‘Lettre verticale’ of 1975 ‘à Bruno [Roy]’: ‘pour qu’advienne je | à la place de ça | le pal || et ce danger | toujours risible || danger de l’avoir dans le cul’ (*13C*, pp. 167-74 (p. 172)). Malaprade reminds us that in the 1970s Noël and Roy edited a *Fata Morgana* series called ‘Le Grand Pal’: ‘le pal symbolise la littérature engagée dans, par et pour le corps’ (*Bernard Noël: l’épreuve des c/sensures*, p. 87).

³³ Letter of 8 August 1973 to Jean Frémon (Noël, *Le double jeu du tu*, p. 8).

³⁴ On the *pal*, Michael Brophy comments: ‘image qui, outre le supplice qu’elle évoque, rappelle et réévalue le scandale de l’opposition bouche-anus tout en réfutant, au profit du corps, la tendance de la pensée à transcender la condition incarnée dont elle dépend’ (*Voies vers l’autre: Dupin, Bonnefoy, Noël, Guillevic* (Amsterdam: Rodopi, 1997), p. 101). The mouth-anus opposition, which will recur below, makes the poet’s body itself into an invertible *sablier*.

³⁵ Bernard Noël, *Bruits de Langues* (Le Roelx: Talus d’approche, 1980); republished in *EC*, pp. 149-99.

³⁶ The palindromes are not just verbal inversions, their meaning changes dialectically in the second half (so ‘die laughing’ becomes ‘laughing at death’ and a ‘bad’ poem, an ‘aggressive’ one).

³⁷ See Georges Bataille, *The Unfinished System of Nonknowledge*, ed. and with an introduction by Stuart Kendall; trans. by Michelle Kendall and Stuart Kendall (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), pp. xxxvi-xxxvii. Compare, Noël paraphrasing Bataille: ‘l’expérience [...] n’a d’autre fin qu’elle-même. Elle est libre. Elle peut rire de mourir et mourir de rire’ (‘L’In-fini de Bataille’, *13C*, p. 203).

³⁸ ‘La représentation de l’instant tragique fait mourir de rire puis rire de mourir.’ ‘Le Bien du mal’, in Georges Bataille, *L’Archangélique et autres poèmes*, ed. by Bernard Noël (Paris: Gallimard, 2008), pp. 7-19 (p. 16).

This vivifying, neologizing ‘copain’, whose transmutational optimism seems linked to an ability to mis- or un-speak (‘dé-*glotter’),³⁹ becomes, in 1979, the eponymous subject of a witty and whimsical metapoetic *récit*, published in a collective volume edited by Mathieu Bénézet entitled, in homage to Bataille, *Haine de la poésie*.⁴⁰ This relatively obscure work has recently been given prominence by Bernard Noël himself, who has positioned ‘Nonoléon’ not just as the opening text in the third volume of his *Œuvres*, but as the title of the whole of the first section (of fifteen), some forty pages in length,⁴¹ comprising eleven similarly whimsical texts dating from 1977 to 2009 on the subjects of language, poetry, and identity.

The opening sentence of ‘Nonoléon’ establishes both the narrator’s aggressive feelings and the narrative location via a pun: ‘Un ami m’a conduit au bord de la Haine. Elle coule dans le Hainaut.’ (Œ3, p. 9).⁴² A brief description of a desolate river landscape with its black water, abandoned house, and leaden sky then leads to a series of reflections on mental states (‘impatience’, ‘désir’, ‘haine’, ‘indifférence’, ‘tension’) and the physical, rather than linguistic, element of their expression: ‘La langue est maintenant ce morceau de chair mobile entre les dents’ (Œ3, p. 9).⁴³ Remembering a fragment of dialogue, the narrator reflects, in a *mise en abîme* of his own present writing activity, on the paradoxical autonomy of this crucial physical / mental organ, the ‘bête à mots’ / linguistic system of French to which ‘he’ merely lends the means of spoken or written articulation:

Qui parle ainsi? Je l’ignore, mais le saurais-je que cela ne changerait rien. D’ailleurs, il est probable que c’est uniquement la langue qui parle. Et je ne l’écoute pas: je lui prête ma bouche ou ma main. Dans le même temps, il me vient un furieux besoin de la trahir, de la dénoncer, d’autant qu’il me suffit, pour le faire, d’écrire ceci: Il y a une langue qui n’agit que ma main...

Voilà, c’est fait! (Œ3, p. 10)

Yet he can also ‘denounce’ language by obliging it to produce an inconsequential utterance which, however, simultaneously refers to the physical act of writing and brings it about: in other words, he can also determine performatively (‘Voilà, c’est fait!’) how his body uses its

³⁹ See also Note 31, above.

⁴⁰ (Paris: C. Bourgeois, 1979, pp. 125-36); other contributors include Michel Deutsch, Emmanuel Hocquard, and Jean-Luc Nancy. The text was republished in pamphlet form as Bernard Noël, *Nonoléon* (Gennevilliers: Mihály, and Avelin: Les Burlots, collection ‘L’envers de la tête’, 1997 (n. p.)), and again in Claire Fourier, *Bernard Noël ou Achille immobile à grands pas. Suivi de ‘Nonoléon’ par Bernard Noël* (Paris: J.-P. Rocher, 2002), pp. 51-67. Bataille’s *La Haine de la Poésie* (Paris: Minuit, 1947) was re-issued by the same publisher in 1962 under the title *L’Impossible*, with a new preface: ‘Il me semblait qu’à la poésie véritable accédait seule la haine. La poésie n’avait de sens puissant que dans la violence de la révolte. Mais la poésie n’atteint cette violence qu’évoquant *L’Impossible*’ (p. 10; emphasis original). In the Ancet interview, Noël states that he came across Bataille’s text by chance: ‘je l’ai acheté à cause du titre’ (*Bernard Noël ou l’éclaircie*, p. 14).

⁴¹ Bernard Noël, *Œuvres III: La Place de l’autre* (Paris: P.O.L., 2013) [henceforth Œ3]; the original ‘Nonoléon’ occupies pp. 7-18. Jean-Luc Bayard identifies the compositional importance of the odd numbers 11, 15, and 19 for Noël, pointing out that the titles of his books always contain 15 letters (‘B.N. rit du rien: une lecture de *Bruits de langues*’, *Faire part* 12/13 (1989), 159-64 (pp. 159-60)).

⁴² The Haine rises at Anderlues in Belgium and flows into the Escaut at Notre-Dame de Condé in northern France (the French portion is named ‘Hayne’), giving its name to the Belgian province of Hainaut. The text in *Bernard Noël ou Achille immobile* has ‘haine’ in lower case, increasing the ambiguity. Malaprade sees the name as implying ‘haine de l’identité’ (*Bernard Noël: l’épreuve des c/sensures*, p. 46).

⁴³ Compare: ‘La langue est d’abord un morceau de chair, et si elle parle, c’est qu’il est vivant’ (‘Avant-note’, in Jacques Prével, *En compagnie d’Antonin Artaud* (Paris: Flammarion, 1974), p. 5); also the ‘bouche aboyante’ of ‘Poème à déchanter’ (above).

tongue / language. This dichotomy, between an autonomous *langue* and its need to find expression through the body, a dichotomy embodied in the dual meanings (tongue / language) of *langue* itself, frames the whole of Bernard Noël's poetic enterprise.

After this apparent digression, the narrator returns to the point at which 'la chose a commencé' (*Æ3*, p. 10) – a sinister realization about books, his own in particular:

Quelqu'un avait parlé de la vanité des livres devant la mort d'un enfant. Mes os de jeune mort avaient ri de cette bêtise: on m'avait déjà tué tant de fois que, désormais, je savais faire cela moi-même. Oui, j'étais relié!

Qu'on me pardonne ce mauvais jeu de mots. Il s'agit toujours du commencement, et je suis au bord de la Haine. (*Æ3*, p. 10)

Flippantly dismissing Sartre's much-discussed admission about the value of his own writing,⁴⁴ he puns on *relier* to suggest that more significant is the repeated 'death of the author' which occurs when the *je* is bound between the covers of a published book, severing his language from its organic origin.⁴⁵ For not only does the writing self get replaced by a textual avatar, that avatar will outlast the biological author and become 'him' in the eyes of posterity, as in the case of Jacques Prével:

l'on ne devient l'auteur de son œuvre que quand on en est le mort [...] Prével devient un mot de plus dans notre langue (*13C*, p. 185).⁴⁶

This explains the ethical seriousness of writing, which, for Noël, is a game played with the idea of the author's own future death:

écrire joue gravement avec écrire, tout comme écrivain, je joue gravement avec ma mort. (*13C*, p. 248)

In an interview with André Miguel in 1973, he emphasizes this connection through a play on the orthographical proximity, in French, of 'mot' and 'mort', a play probably borrowed from Jabès:

Qu'ai-je écrit dès lors? A la fois ma mort et ma vie, frappé d'ailleurs du léger déplacement qu'il suffit d'opérer entre le mot et la mort pour tomber de l'un dans l'autre. (*13C*, p. 95).⁴⁷

In 'Nonoléon', the sense of being confined between the covers of a book is also linked to a strange spatial sensation: rather than being, as he had thought, just a 'surface', the narrator

⁴⁴ 'En face d'un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas le poids' (interview with Jacqueline Piatier in *Le Monde*, 18 April 1964).

⁴⁵ Compare: 'J'écris, je me regarde écrire, et que vois-je? Je me vois en train de me remplacer moi-même par un autre. Un autre qui portera mon nom, mais ne sera cependant pas celui qui, ici et maintenant, écrit: Je' ('Changer la mort' (1972), *13C*, pp. 14-18 (p. 18)); and Roland Barthes: 'L'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est [...] ce composite, cet oblique où fuit tout sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.' ('La Mort de l'auteur', in *Le Bruissement de la langue* (Paris: Seuil, 1984), p. 63).

⁴⁶ Compare: 'Je sais trop que la seule signature définitive est la mort' ('La Pornographie', *Æ2*, pp. 47-51 (p. 47), and *Le Château de Cène*, pp. 175-76); 'Il n'y a qu'une seule transcendance, celle qui nous fait la peau. La poésie n'existe pas, sauf dans les livres.' (*13C*, p. 184).

⁴⁷ Jabès removes the 'r' instead of adding it: 'Privé d'R, la mort meurt d'asphyxie dans le mot' (*El, ou le dernier livre*, (Paris: Gallimard, 1973) [henceforth *El*], p. 39). This same 'léger déplacement' seems to happen as a typographical accident on the first page of the 2013 edition of 'Nonoléon' in a metapoetic statement about language: 'Aussitôt les *morts* se font rares, et leurs rapports avec les choses se cassent' (*Æ3*, p. 9; emphasis added) – other editions have 'mots' for 'morts'. Compare poem 17 of *Bruits de langues*: 'la braderie du corps | au mot à mort' (*EC*, p. 170); and 'E.J.': 'Ecrire met au monde avant terme le mot mort | et l'interroge' (*13C*, p. 245).

starts to suffer from an ‘impression persistante d’avoir beaucoup trop de dos’, and a sense that ‘je prenais du volume’ – the cause, diagnosed by a friend, being that ‘Tu as du titre [...] Tu as du nom’ (Æ3, p. 10). Like Sterne, Diderot and the *nouveaux romanciers*, Bernard Noël is here playing with the notion that a fictional narrator, a textual construct on the page, appears to have an identity, a ‘depth’ of character beneath / behind the page surface, coincident with that of the biographical author whose name figures on the ‘volume’ (the double meaning works in both languages) in which ‘he’ (the narrator) lives.⁴⁸ Both narrator and, by implication, author reject this superficial identification, with a defiant homophonic negation and a neologistic inversion of the poet’s posture which makes the most of his awkward sense of ‘dos’:

Je décidai d’opposer le *non* au *nom*. Puis, ayant de cette façon transformé l’inconvénient en instrument, je devins doète. (Æ3, p. 10; emphasis added)

This rebirth ‘derrière soi’ also requires a self-deprecating inversion of the bodily hierarchy:

Il y a peu de doètes. La raison en est qu’il faut tout d’abord mettre son visage au bas de son dos afin d’amener le nom propre à perdre son adjectif. Cela fait, le non travaille à l’aise, et il lui faut peu de temps pour *retourner le nom*. (Æ3, p. 10; emphasis added)⁴⁹

No longer ‘proper’, the *doète*’s name and reputation will be inverted and sullied by association with his nether, posterior ‘face’, its ‘mouth’ also the source of his future verbal productions.⁵⁰ This scatological current goes back to Noël’s aggressive repudiation, in the very early text ‘Contre-mort’ (1954), of the mind-body hierarchy underlying the Cartesian *Cogito*:

JE SUIS BIEN QUE JE PENSE
et que je me regarde penser
m’obligeant à me chier moi-même dans la merde
de ma pensée (EC, p. 11, emphasis original)⁵¹

Pursuing this ‘poussée à rebours que le non avait déclenché en moi’ (Æ3, p. 11), the narrator now meditates fruitlessly on the word ‘apophatique’ (designating the *Via Negativa*,

⁴⁸ ‘La partie la plus étrange du corps humain est le dos: la plus étrange pour lui-même, bien sûr, parce qu’elle demeure étrangère au regard dont il s’envisage... Le dos est à la fois ce qui, pour chacun, se tient dans l’invisible et la limite à partir de laquelle l’invisible commence...’ (Bernard Noël, *Jean et Jacqueline Lerat céramistes*, Paris: Cercle d’Art, 1994, p. 44).

⁴⁹ Compare, from ‘Sur le nom’ (1972): ‘Le livre est l’envers de la couverture comme le corps est l’envers de la peau, mais le visage est tout entier de peau, et c’est lui qui porte le nom. Si l’on retourne le nom, on retourne également ce qui, en nous nommant, nous masque – seulement, ce masque-là, c’est nous-même: une fois retourné, il n’y a plus que l’écorché, avec cette face de sang où bat la grande pulsation anonyme.’ (13C, pp. 27-32 (p. 31)).

⁵⁰ Michel Surya writes of Bernard Noël’s obsession with the mouth: ‘Il y a chez lui le désir que ce qui sort de la bouche ne sente pas moins la merde que ce qui sort du cul’, ‘La Bête à mots’, *Fusées*, 5 (2001), p. 125; cited by Malaprade, *Bernard Noël: l’épreuve des c/sensures*, p. 157, n. 8.

⁵¹ Compare, from ‘La Langue du corps’: ‘La sueur, la défécation sont d’autres premiers mots du corps, mieux vaut s’y fier aujourd’hui qu’à la poésie, encore que la «merde d’artiste» mise en boîte par Manzoni soit finalement d’aussi neutre consommation que n’importe quelle autre conserve’ (13C, p. 150). Frustrated by the recuperation of his attempts at rational argument during his trial, Bernard Noël envisages in retrospect a more effective method of attack: ‘Il aurait fallu n’être qu’un corps – l’un de ces corps que censure tout ordre moral. N’être qu’un corps, et simplement chier là, devant le président’ (‘L’Outrage aux mots’, Æ2, p. 24). He tells Ancet that one of his early attempts at a novel was titled *Merdosismes* (*Bernard Noël ou l’éclaircie*, p. 17).

a negative theology which tries to define God by what He is not),⁵² before realizing that he can literally ‘retourner le nom’ (negating it with its homophone) to create his new scatological identity:

Après quoi, l’illumination a jailli tandis que s’éclairait en moi le palindrome qui me faisait quitter l’état de Noël pour celui de Léon.

Il serait juste, sans doute, que je consacre ici quelques lignes de louange à la science, elle qui m’a doté d’un nom apte à me faire passer aussi simplement du pile au face. Après tout, DIEV lui-même ne passe au VIDE, son contraire, que par l’effort d’un anagramme (Æ3, p. 11)

This pleasing discovery that he can flip his identity ‘du pile au face’ by inverting the letters of his name leads the narrator to ‘tenter l’inverse d’une célébration’, as he realizes that the palindrome offers an escape from his normal identity: ‘Sans oublier que je signe toujours Noël ce qu’écrit Léon, j’ai pensé devenir complètement ce que je ne suis pas afin de mettre un terme à ce que je suis’ (Æ3, p. 11).⁵³ The same aspiration to negate the status of poet (‘ce que je suis’) by recourse to its opposite is thematized in similar terms in the final text of ‘Le même nom’, a cycle of twenty-five poems on the theme of identity and the writing self published in 1975 (around the time of the first of the *Bruits de langues*), which presents the author’s intention of deliberately damaging (‘altérer’) his own reputation:

Lever la garantie: altérer le nom

Le sens refoule le non-sens.

Noël refoule Léon.

Léon déchanté Noël.

Noël est le mensonge de Léon

Léon est le trou secret de Noël.⁵⁴

Here, the binary opposition between ‘Noël’ and Léon, ‘sens’ and ‘non-sens’, is conveyed in the psychoanalytic term ‘refouler’: just as meaning represses nonsense, so the poet represses his subversive alter-ego. Therapeutically, Léon will denounce the ‘mensonge’ of poetry and counteract (‘déchanter’) ‘Noël’’s⁵⁵ temptation towards lyrical meaning by expressing its, and his, repressed Other through a subversively posterior ‘trou secret’.

Returning to ‘Nonoléon’, the textual alter-ego Léon is overtaken by ‘une nostalgie quelque peu productive’ (Æ3, p. 11) and, taking up the writing posture, pens the opening

⁵² The online *Trésor de la langue française* gives the following example from 1957: ‘Le positivisme de la chose tiendrait volontiers pour négatif tout ce qui est non-chose; et pour la philosophie négative ou apophasique, au contraire, c’est cette mystérieuse non-chose qui est la positivité par excellence, l’ineffable positivité...’ <<http://atilf.atilf.fr/>> [accessed 25 May 2016].

⁵³ Malaprade remarks that ‘le poète joue avec son palindrome’ (*Bernard Noël: l’épreuve des c/sensures*, p. 46), but does not develop the idea further. In his radio interview with Georges Perec of February 1977, Noël asks him for an example of a palindrome and Perec supplies: ‘Léon émir cornu d’un roc rime Noël’ (*Georges Perec/Bernard Noël*, (Marseille: André Dimanche, 1997), p. 25; also <<http://www.franceculture.fr/emissions/la-nuit-vevee-de/poesie-ininterrompue-georges-perec#>> [accessed 20 April 2016]). Reflecting in the Preface, some fifteen years after Perec’s death, on the experience of hearing his voice on tape, Noël remarks that the recorder ‘retrouve l’absence sur les brisées de la présence un peu comme s’il cherchait à inventer une nouvelle forme de palindrome...’ (*Georges Perec/Bernard Noël*, p. 10).

⁵⁴ Bernard Noël, *Souvenirs du pâle / Le même nom*, p. 83.

⁵⁵ Inverted commas are used henceforth to designate the fictional character and avoid confusion with the name of the author, Bernard Noël.

lines of Bernard Noël's lyrical poem-cycle *L'Été langue morte* from 1976⁵⁶ – only for the narrator suddenly to lose faith in the palindrome, which now strikes him as 'une insupportable clôture conservatrice de la dualité' (Æ3, p. 12). Sitting back down on his Léon, he expostulates: 'La pluralité ou la mort!' (Æ3, p. 12), at which point, Léon writes: "Je suis personne". This positive negation reminds 'Noël' of 'NOBODADDY' (Æ3, p. 12), William Blake's derisive name for the anthropomorphic God of Christianity, which he writes down and inserts into his alter ego:

Ce mot, il l'a fourré dans le trou bucal de Léon en criant:
– Digère-moi ça! (Æ3, p. 12)

A little later, 'Noël' becomes aware of a third presence in the page, asking Léon: '– Vois-je double?' (Æ3, p. 12), but the latter confirms that this 'Autre' is not simply his inverted double (which would be 'Noël'): 'L'inverse de l'inverse n'est pas pour autant le même, ou alors ce serait toi' (Æ3, p. 12). This can be read as a playful reference to one of the 'laws' of dialectical materialism, the 'negation of the negation',⁵⁷ which figures repeatedly in Bernard Noël's thinking in the 1960s, for instance in the 'Lettre à Renate et à Jean de S.' of January 1964:

Je dis que l'envers nie l'endroit, mais que l'envers plus l'endroit plus leur réciproque négation égalent l'unité. D'ailleurs la vie naît quand s'animent les contraires, mais l'on ne naît à la vie que le jour où les contraires n'apparaissent plus contradictoires.⁵⁸

Here, the dialectical (apophatic) process of negating 'Noël' generates a third, dialectical presence, none other than the eponymous textual hero, who is introduced by Léon as a conflation of elements of the two of them:

– Voici Nonoléon... Nono comme toi, Léon comme moi. (Æ3, p. 13)⁵⁹

This leads to a jocular parody of the Christian mystery of the Holy Trinity, each member of which is distinct, yet fully embodies the single deity (three-in-one):

La conscience de la trinité s'éleva parmi nous, et il s'ensuivit une grande joie, car libres maintenant de toute dualité, nous allions pouvoir procéder à la création. (Æ3, p. 13)

'Noël' then remarks to Nonoléon that, if their combined creative energy is to be deployed against poetry, they should not denounce it in prose, but subvert it through poetry itself:

⁵⁶ 'le monde n'est pas fini | et quand le vent se lève | notre visage est différent' (Montpellier: Fata Morgana, 1976; also *CT*, pp. 73-105 (p. 79)). The narrator comments: 'Il n'y avait pas de vent, sinon dans le souvenir de Noël, et ce vent soufflait sur un petit port grec: un lieu si beau, si lumineux, qu'il était le contraire de la Haine.' (Æ3, p. 12).

⁵⁷ A Hegelian notion extended in 1878 by Friedrich Engels in Chapter 13 of his *Anti-Dühring: Herr Eugen Dühring's revolution in science*, translated from the German by Emilie Burns (London: Wellred, 2011).

⁵⁸ *LS*, pp. 75-99 (p. 81). Compare 'Le Chemin de ronde I' (1958-63): 'L'envers nie l'endroit et réciproquement, mais l'envers plus l'endroit plus leur réciproque négation égale l'unité' (*LS*, p. 72). A similarly surrealist-like statement is found in 'Le Chemin de ronde II' (1965-68): 'Ce que je voudrais dire, c'est la nécessité ambiguë de se taire pour accéder à la parole, de se vider pour devenir plein, d'être d'abord fermé pour atteindre à la relation, de se nier pour affirmer davantage. Il y a un moment où les contraires sont résolus, mais pour y parvenir il faut assumer ces contraires, dont l'intensité déclenche justement une mutation, de l'un dans l'autre puis dans l'un' (*LS*, p. 123).

⁵⁹ Later, 'Noël se demandait si le Nono par lequel débutait le nom de son troisième marquait un acquiescement par double négation, ou bien si le dédoublement n'était là que pour sa sonorité ironique' (Æ3, p. 14). 'Nono' could also be baby-talk for 'Noël', as well as designating the (odd) number 9 in Latin.

– Il serait pour nous trop facile de haïr la poésie en prose: cela reviendrait à remplacer la haine par son explication. Je vous propose de faire de la papoésie qui soit assez douteusement poétique pour donner le change, avec du pas pour les uns et de l’appeau pour les autres. (Æ3, p. 13)

As Léon did with the name ‘Nonoléon’, ‘Noël’ analyses this coinage phonetically, into a negation and a pun – ‘appeau’ being a bird-whistle, hunting lure, or decoy (to deceive the unwary reader), but the homophonic phrase ‘de la peau’ also having a strong thematic connection with identity (the face), and writing (the page). Like ‘Nonoléon’, ‘papoésie’ is therefore the dialectical negation of a negation, a third term which is neither poetry nor prose, but a strategically-crafted form of counter-poetry.

To Nonoléon’s question ‘Avec quoi allons-nous travailler?’, ‘Noël’ replies: ‘– Les crimes de l’armée française et la grille des *Bruits de langues*’ (Æ3, p. 13). As I hope to explore further in a subsequent article, this ‘grille’ is a triple system of acrostics, which ‘Noël’ starts to explain to Nonoléon:

Tu sais que la série doit comporter onze poèmes, chacun de quinze vers composés à partir d’une phrase posée verticalement en acrostiche... (Æ3, p. 14)

When Léon interrupts excitedly to hint at further hidden structures, ‘Noël’ cuts him off: ‘– Tais-toi, le reste de la grille est un secret’ (Æ3, p. 14). Having proposed the metapoetic word ‘dire’ as the start of their acrostic, Nonoléon initiates the process of composition by phonetic repetition of the opening letter (‘Nonoléon bourdonnait, la bouche pleine de dé-dé-dé-dé-dé-’, (Æ3, p. 13)), before writing out the first four lines, then reveals the full fifteen-letter acrostic (‘la verticale’): ‘Dire un cri ne puis’.⁶⁰ The finished poem is a violent description of torture (‘les crimes de l’armée française’) which Nonoléon identifies as ‘un souvenir d’Indochine’ (Æ3, p. 14):

de l’eau du feu
ils font cuire la tête
raclent la viande au couteau
et c’est un presse-papiers

un crâne cru boule à quilles
nous avons cou coupé

ceux qui pan pan
récoltent un trou sans
intériorité

nous faisons du travail propre
et ils crachent

⁶⁰ Compare, from ‘Poème à déchanter’: ‘poésie | de quel secours | quand monte ce cri blanc | qui m’empale (EC, pp. 104-05, quoted above). ‘L’Outrage aux mots’ opens with a disquieting recollection of hearing such a pre-linguistic scream in prison: ‘Des cris. Ils recommencent encore. Je les entends, et pourtant je n’entends rien. Je voudrais savoir ce qu’ils disent [...] J’écoutais. J’écoute, mais à chaque fois que cela revient, il n’y a plus que le creux du cri. Comment dire? Cela crie, mais ne dit plus rien. Quelque chose a effacé les mots, le sens qui peut-être me rassurerait’ (Æ2, p. 21). Noël was imprisoned in 1961 in the Fort d’Issy, alongside Algerian militants who had been tortured, for his activities with the clandestine FLN-supporting ‘réseau Curiel’ (Malaprade, *Bernard Noël: l’épreuve des c/sensures*, p. 92).

par les poignets au plafond
 un poids aux pieds
 ils branchent un fil
 sur la langue (Æ3, pp. 13-15)

As he reads the opening six lines, the narrator relives the ‘memory’ of a grotesque game: ‘Et j’ai revu la scène: une grande cour, des hommes dont on sciait le cou avec des couteaux à pain, les têtes qui roulaient. Plus tard, les jambes des cadavres furent à leur tour sciées au genou pour faire des quilles’ (Æ3, p. 14). Perhaps most disquieting because its status (fact, imagination?) is uncertain and lacking referential anchorage, this sinister description may be based on soldiers’ stories that Bernard Noël heard during his training for military service in 1952.⁶¹ The physical mechanisms of torture are a recurrent theme throughout his work, for instance in the second Canto of ‘La Chute des temps’,⁶² where they are presented as the ultimate materialist reduction of the human to the physical, a mere collection of body parts:

l’art du bourreau
 il travaille l’homme
 et l’homme est ce reste
 que l’art ne réduit pas
 à sa question
 encore
 fait le bourreau
 encore un
 qui pensait tout seul
 j’ai mis sa tête à gauche
 la vie est comme moi
 elle coupe court (CT, p. 48)

Yet the poem penned by Nonoléon is not a straightforward description-denunciation of torture, for it has a *grinçant*, punning character (the ‘trou | sans intériorité’, the electrified ‘langue’) which alludes to mental attributes of central concern to the poet Bernard Noël, as well as containing an intertextual allusion to Apollinaire’s ‘Soleil cou coupé’, the final line of ‘Zone’ from *Alcools* (1913)⁶³ – in other words, it also has aesthetic and intellectual attributes which make it, in Nonoléon’s words, ‘douteusement poétique’.

⁶¹ ‘L’Outrage aux mots’ describes horrific instances of military torture, several of which Noël apparently recounted at his trial (Æ2, pp. 26-29). In the 1999 interview with Ancet, he blames the Algerian War for ‘la découverte d’une violence qui maltraitait toute ma langue par le mensonge, qui la dégradait par la torture – la torture qui fait parler...’ (*Bernard Noël ou l’éclaircie*, pp. 21-22). Another influence was the art of his friend François Lunven, whose suicide on 19 October 1971 deeply affected him. Lunven’s ‘seconde période’ was haunted by ‘l’obsession de la torture, qui est une connaissance de l’autre par l’agression’, producing ‘ces images où la propreté et la sécheresse de l’os s’oppose à la saleté glauque et grouillante des viscères’ (‘D’un moment à l’autre’, 13C, pp. 186-68 (p. 187)).

⁶² ‘combien de morts aujourd’hui | l’électricité est infatigable | les mâchoires cassent | crac n’est pas couac mon ami | ils doivent craquer sans couaquer’ (CT, p. 46).

⁶³ Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, ed. by Marcel Adéma and Michel Décaudin (Paris: Gallimard, 1981), pp. 37-44 (p. 44). Noël seems aesthetically sensitive to the phonetic repetition (‘cou-cou’) as well as the sinister meaning. ‘Essai d’être avec’, his preface to Jacques Sojcher, *Le Rêve de ne pas parler* (Brussels: Labor, 1990), refers metapoetically to Sojcher’s ‘expression, qui travaille inséparablement la phrase et la pensée, cou-coupant l’une et l’autre et les obligeant à la reprise, à l’hésitation, au dédoublement, au zigzag, au dérapage’ (Æ3, p. 42). In Noël’s second novel *Le 19 octobre 1977*, a phone call to the narrator from ‘D’, coming in the middle of a discussion with ‘J’ about the state torture and murder of dissidents in Argentina, is cut off. ‘D’ then calls back: ‘ – Cou-coupé, dit-il.’ (Paris: Flammarion, 1979, (p. 40)).

In fact, the poem and other text fragments that we see Nonoléon producing turn out to be part of a collection that Bernard Noël would publish only many years later, in 2003, under the title *Sonnets de la Mort*.⁶⁴ As prescribed by 'Noël', the collection does indeed contain eleven formally deviant 'sonnets' of fifteen lines, of which Nonoléon's poem is the first, all on the theme of torture, so in some respects it can be taken as a fifth sequence of *Bruits de langues*, which Bernard Noël has described as unfinished.⁶⁵ Nonoléon's next draft, on the acrostic 'langue', is part of the second 'sonnet', and also has references to the 'poetic' themes of the gaze, writing, and selfhood (eye, ink, skin, and face), but again perverted by the violent literalism of torture:

l'œil est un encrier
assez vite vidé
nous traitons la peau à la pince
grande soirée
une balle
écrabouille le visage (Æ3, p. 16)

In addition to the poetic act of using up ink by writing, the implied *vider un œil* has the graphic sense of gutting a fish or a chicken (scooping out the eyeball),⁶⁶ while 'écrabouille' also contains phonetically 'bouille', an ancient popular synonym of 'visage', and these double meanings are supported aesthetically by alliterations ('vite vidé', 'peau [...] pince', 'balle [...] bouille') – all illustrating by example some of the 'poetic' resources of the metapoetic acrostic, 'langue'. ' – Zut! a dit Noël, tu vas faire de moi un poète engagé' – a qualifier from which 'Noël' distances himself with a Hamlet-: 'Poète ou papoète, c'est la seule question...' (Æ3, p. 16). Clearly, being an author of 'papoésie' is a more complex, and perhaps ambiguous, business than simple commitment to a cause and denunciation of evil, for the 'papoète' remains alert to, and exploits subversively, all the attractions (the 'appeau') of poetic language and themes. Thus, when Noël throws out the word 'agite', Nonoléon is overcome with convulsions as he wrestles with 'une contradictoire fureur de présence et de disparition':

chacun de nous a pensé au plaisir et à la mort. Dans notre tête s'abattait des images: elles nous montraient alternativement l'horreur et la beauté, avec une vitesse qui nous dépossédait de l'une et de l'autre. (Æ3, p. 16)

The fragment of *papoème* that Nonoléon produces on this new acrostic alternates horror and beauty around Bernard Noël's central poetic theme of the speaking body, warped into graphically-literal imagery of violence:

à coups de couteau
griffonnent bouches nouvelles
il faut que notre corps parle

⁶⁴ Originally in a limited edition with seven lithographs by Ladislav Kijno (Paris: Maeght, 2003); then repr. in a plain edition (Les Cabannes: Fissile, 2007), and again in 2012 in a 'nouvelle édition non définitive' by the latter publisher.

⁶⁵ (To Jacques Ancet, in 1999:) 'Il faudra que je termine ces *Bruits de langues* [sic.], auxquels je n'ai plus touché depuis dix-sept ans' (*Bernard Noël ou l'éclaircie*, p. 35). Text 2 of 'Poème en désordre' ends with the stanza: 'ô tout ce monde qui n'est plus | ne fut jamais qu'en vocabulaire | ou bruits de langues pas finis' (*La Vie en désordre*, p. 32).

⁶⁶ The narrator of *Le 19 octobre 1977* recalls his interrogation under threat of torture, reflecting that 'n'importe quel objet peut servir d'instrument': 'Le fonctionnaire sort de sa poche une paire de ciseaux: «Coupe-langue!», fait-il. D'une autre poche il sort une cuillère à café: «Fameux pour les yeux!»' (p. 31).

totalement
et soit tué le tu (Æ3, p. 17)⁶⁷

This reduction of his key figural ambition to a vicious knife-slashing pragmatism ('griffonnent' and 'bouches', again, allude both to verbal expression and to physical mutilation, while poetry's aim is to give voice to 'le tu') is a step too far for 'Noël': '– Je ne signerai pas ça, a dit Noël. Il me semble que je mentirais' (Æ3, p. 16), and indeed a different, though no less literally brutal, stanza is grafted on to this acrostic in the fourth of the *Sonnets de la mort*.⁶⁸ To Léon's cynical question: '– Crois-tu que la vérité a des droits sur nous?', 'Noël' replies ambivalently: '– J'ai toujours été un simulateur sincère' (Æ3, p. 17), justifying his rejection of the 'langue' stanza but also accepting that externalising 'le tu' through writing is not just a matter of naively truthful self-expression, as the 'ennemi' and the public might assume. Léon expands on this admission by claiming that the very notion of 'vérité' has been annexed for their own use by those representing the social order responsible for 'les crimes de l'armée française', and who must therefore be opposed dialectically:

Je suis le rire d'une gravité dont le nono me dit tantôt oui, tantôt non, façon de me nier doucement. La vérité a tous les droits, mais elle est bien incapable de les prendre. Le pouvoir est à ceux qui savent écrire leur nom où il faut et en sachant y croire. Et ceux-là sont propres comme les os des très vieux morts. Je suis la viande, la vie... (Æ3, p. 17)

As in the 'en tête' of *Bruits de langues*, 'propre' and its conservative association with reputation, 'leur nom', carries a deathly value and needs to be reactivated and sullied by inversion ('viande', 'vie').

Therefore, 'Noël' interrupts Léon's revolutionary declaration with a self-deflating reflection on the (adopted) first name of the biographical author:

– Sais-tu qu'au Moyen Âge il y avait tant de Bernard qu'à la fin ce prénom en est venu à désigner ce qui est fondamental chez tous les hommes, si bien que l'on disait tomber sur son bernard pour tomber sur son cul? (Æ3, p. 17)

True or not, this claim reminds the *papoète* that his public (poetic, published) face and his inverted, posterior one are equally important if his writing is to remain honest and avoid idealism. It certainly creates jealousy in Léon who, as the titular inversion of 'Noël', sees his subversive face potentially usurped by the figural synonym 'Bernard':

Léon s'est tu. Il sentait sa fonction mentale menacée par cet autre prénom, d'autant qu'il était déjà dans la place. (Æ3, p. 17)

Before 'Noël's' interruption, Léon had been sitting on his head ('Noël a posé sa tête sur la chaise, et Léon s'est assis dessus' (Æ3, p. 17)), but when he speaks, the positions are reversed: 'Noël a retiré sa tête. [...] Il a regardé Léon bien en face' (Æ3, p. 17).⁶⁹ This curious physical alternation of positions is symbolic: Léon is poetically the arse to 'Noël's' face, and

⁶⁷ Bernard Noël's ambition as a poet is to answer the question, from 'La Langue du corps' (on Bellmer): 'Quel est le lieu du corps où nous prenons langue?' (13C, 133), but torture is a grotesque inversion of this aim: 'en prenant en compte cette violence qui, dans le monde actuel, s'attaque directement au corps, et par la torture veut le faire parler' (13C, p. 147; emphasis original).

⁶⁸ 'Avec trop de vie encore | gonflées les jambes pattes énormes | ils éteignent leurs cigarettes dessus | tous les bourreaux font la fête | en frappant fracassant fracturant' (n. p.).

⁶⁹ Earlier: 'Léon le doète a repris sa place, et je me suis assis dessus pour réfléchir' (Æ3, p. 12).

vice versa, and whichever is dominant sits on the other.⁷⁰ But it is also a play on the fact that all three characters, 'Noël' the *poète*, Léon the *doète*, and Nonoléon the *papoète*, are textual manifestations which, in disorienting and humorous fashion, emerge from and return to the narrator's notebook ('j'étais relié' (CE3, p. 10)) as the narrative advances:

Nonoléon s'est replié sur moi comme un cahier se ferme. Noël l'a posé dans l'intention de s'asseoir dessus. (CE3, p. 15)⁷¹

All three are also avatars of the fourth character in the text, the triune narrator who writes 'je' and, like the Holy Trinity, is fully present in each, which nevertheless represent distinct aspects of his creative power, three antagonistic but complementary approaches to writing. The three are equally necessary to each other, for, as 'Noël' remarks to Léon: 'Tu signes en moi, [...] tout comme il pense en toi, et l'un ne va pas sans les autres' (CE3, p. 13): Nonoléon requires the subversive posterior of Léon as well as the positive face of 'Noël' in order to generate his dialectical 'poésie douteuse', but it is 'Noël' whose signature figures on their joint publications. The narrative concludes, however, on a negative note, 'Noël' complaining that poetry always ends in a failure which 'we' (poet? reader?) paradoxically come to enjoy and expect:

l'insupportable avec la poésie est qu'elle rend l'échec aimable, de telle sorte que l'échec nous manque dans sa présence même. (CE3, pp. 17-18)

The closing fragment penned by Nonoléon on the despairing acrostic 'rien', part of the third poem of *Sonnets de la mort*, pursues this negative line by returning to the theme of torture, which in the context of 'Nonoléon' becomes linked to the notion of stripping or peeling away identity (and with the 'skinning' of language in 'Retours de langue', above):

iant de rire
ils tranchent la peau du front
et tirent
nous pelons disent-ils (CE3, p. 18)⁷²

Ultimately, what lies beneath the 'skin' of the narrator's face is the bloody and undifferentiated mess of the universal *écorché*, a 'rien' which is the only image of the poet that the text can pass on to its reader.⁷³

⁷⁰ 'le doète n'aime guère la célébration, car l'avenir pour lui n'est qu'une chaise percée, capable tout au plus de servir de siège à son présent' (CE3, p. 11); 'Nonoléon m'a regardé comme un cul regarde un visage' (CE3, p. 16). This circulating interchange between the three characters is an ironic subversion of the theological notion of perichoresis ('rotation'), or circuminsession, said to govern relations between members of the Trinity.

⁷¹ On the following page, 'Celui-là, nous l'avons quelque peu oublié, mais il s'est rouvert' to compose the 'langue' stanza, after which 'il s'est replié sur lui-même' (CE3, p. 16).

⁷² The 2003 version has the first line variant 'riant de leur proper rire' (n. p.). The narrator of *Le 19 octobre 1977* notes 'pour B' an anonymous dialogue fragment from 'E' about a linguistic flaying: ' – Raconte-moi tout. Comment débute le traitement? – Avec des mots. – Quels mots? – Des mots lents... On lui fait d'abord deux incisions horizontales sur les mamelles ... – Et puis? – Et puis, en tirant vers le bas les bords de ces incisions, le bourreau lui arrache la peau jusqu'à laisser les côtes à nu' (p. 43).

⁷³ Compare 'Sur le nom' (on Octavio Paz): 'Le livre est l'envers de la couverture comme le corps est l'envers de la peau, mais le visage est tout entier de peau, et c'est lui qui porte le nom. Si l'on retourne le nom, on retourne également ce qui, en nous nommant, nous masque – seulement, ce masque-là, c'est nous-même: une fois retourné, il n'y a plus que l'écorché, avec cette face de sang où bat la grande pulsion anonyme.' (13C, pp. 27-32 (p. 31)). Also in 'Contre-mort': 'il faut planter les yeux du côté rouge de l'écorché' (EC, p. 10); and 'Poème à déchanter': 'ainsi de trace en trace | et dans toujours son manque | ainsi | l'identité sous la peau' (EC, p. 101).

Retourner la langue

The existential, ethical, and aesthetic reversibility dramatized with such dark humour in 'Nonoléon' defines not just Bernard Noël's own poetic practice, but his evaluation of other writers whose work he deems important, many of them marginal to the contemporary canon. A telling example is the preface to his 1974 edition of the *Poèmes* of 'poète maudit' and member of Le Grand Jeu⁷⁴ Jacques Prével (1915-51), titled 'L'Ingrédient personnel', which is anything but a conventional sales-pitch: 'Aux yeux de qui n'aime que la belle poésie, Prével paraîtra donc illisible'.⁷⁵ An unreadability caused, for Noël, by a view of literature which inverts to a dangerous degree the normal relationship between experience and expression, language and life, leading to near-suffocation:

Cette idée l'amène à invertir le signifiant qu'est la vie physique et le signifié qu'est la "poésie". Ainsi, Prével confond-il en quelque sorte l'air et le souffle si bien qu'il s'efforcera toujours de faire rentrer dans sa gorge l'inspiration qui ne demande qu'à en sortir. En d'autres termes, il met la poésie devant le poète, et il punit son corps là où il devrait l'exalter. Conséquence, sa vie durant il va s'efforcer de parler la langue à l'envers, car les mots ne sont pas ce pour quoi il les prend. Les mots n'expriment pas un monde, ils le créent. (13C, p. 181)

Like Léon, Prével is a *papoète* working 'avec des mots malades qui s'agglutinent en des vers n'ayant d'autre rythme que leur fièvre', to create 'un poème estropié, mais toujours nécessaire': 'Le poète, une fois encore, a avalé de travers la poésie', concludes Noël (13C, p. 182).⁷⁶ Prével's attempts to 'parler la langue à l'envers' are inspired by the more forceful and successful linguistic inversions of Gilbert-Lecomte and Artaud:

ils retournent le langage contre lui-même, et ils s'en servent. Ce retournement, analogue au retournement du désir dans l'érotisme, fait que tout se passe dans le corps et non à travers lui. (13C, p. 184)

Here, the inversion of language is assimilated to the 'détournement' of the reproductive instinct which, for Noël, constitutes the foundation of our culture and humanity. In 'D'un moment à l'autre', he sees a parallel, if opposite, inversion in the work of François Lunven, whose art reverses the inevitable drift towards death and decomposition:

c'est toujours la même force qui l'intéresse: celle qui décompose la vie. Mais, étant un créateur, il ne l'exprime que pour en inverser le sens: l'instant de la décomposition, si l'on le fixe, est aussi bien celui de la recomposition. L'œuvre, de par son immobilité, est en effet le champ ambigu d'une tension réversible, tout pouvant aussi bien s'y lire comme un avant que comme un après. (13C, p. 186)

⁷⁴ Group formed around the Parisian literary review of the same name edited by Roger Gilbert-Lecomte (three issues, 1928-32). Members included Antonin Artaud, Roger Vailland, René Daumal, and Georges Ribemont-Dessaignes. '*Le Grand Jeu* est irrémédiable; il ne se joue qu'une fois. Nous voulons le jouer à tous les instants de notre vie' (Gilbert-Lecomte, 'avant-propos' to the first issue). Noël gives Ancet the following explanation of his animosity towards André Breton: 'Je lui en veux surtout d'avoir chassé vers les marges Bataille et Le Grand Jeu qui, mieux que lui, représentent les valeurs qu'il a prétendu défendre' (*Bernard Noël ou l'éclaircie*, p. 15).

⁷⁵ (Paris: Flammarion, 1974); repr. in 13C, pp. 181-85.

⁷⁶ Noël imagines his pathetically-disappointed hope of viable expression as an almost comic physical reversal: 'Prével avance, un mot sur les lèvres – LE mot –, et juste à l'instant où il va nous ravir, ce mot tombe à la renverse dans sa bouche, et de l'étranglement qui s'ensuit ne monte qu'un couac' (13C, p. 182).

This retrospective preface to the catalogue of one of Lunven's few solo exhibitions⁷⁷ is given particular poignancy by the fact that the artist committed suicide weeks before the opening. The same ideas of exchange and reversibility are found in 'La Langue du corps', Noël's contribution to the *Obliques* special issue of 1975 on Hans Bellmer⁷⁸ (already quoted above), in which he discusses the concept of 'l'inconscient physique' developed by Bellmer in his 1957 book *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'Anatomie de l'image*.⁷⁹ Bellmer sees artistic expression as a reflex action and the pleasure it creates as the 'déplacement, détournement' of its opposite, pain (13C, p. 134). Noël comments that both the original sensation and its displaced other are rooted in the body and mutually permutable:

Le déplacé n'est donc pas moins physique que son foyer, et il s'ensuit une réciprocité qui, nécessairement, fait surgir l'idée de leur réversibilité.

Cette réversibilité fascine Bellmer qui, glissant au plan du langage, y voit l'origine des mots et s'émerveille du palindrome, figure de la réversibilité absolue. (13C, p. 135)

He sees the endless anatomical variation and permutation in Bellmer's work as a 'palindrome inépuisable' (13C, p. 138), a characterization that applies equally to his own writing – particularly as the initial letters of 'palindrome' allude to the painful inversion of the writer's implement, the 'pal'.⁸⁰

For Bernard Noël at this time, however, the ultimate 'reversible' writer is Edmond Jabès, whose seven-volume cycle *Le Livre des questions* was completed by the publication, in 1973, of *El, ou le dernier livre* – a title alluded to by Noël's own title 'E.J.', referred to above, which contains elements of dialogue, apparently from an interview with Jabès. In it, he shows how Jabès inverts not just referential language and authorial identity, but also the reader's identity and negative theology, in a constant spinning of meanings at all levels, figured by the palindrome. As so often when writing about other authors and artists, Noël roots his presentation in the dominant themes and images of Jabès himself, starting with a striking evocation of opening up his book, its sparsely-printed pages simultaneously a proffering mouth and a desert landscape:

Le blanc s'ouvre.

L'espace. L'interstice.

C'est une bouche, mais sans lèvres, et seulement ouverte sur ses dents – les dents qui ne sont ni fermeture, ni clôture, mais du blanc, et derrière lesquelles il n'y a rien. Rien qu'une autre bouche et puis une autre et puis...

Là, partout, terre de langue.

Et l'impensé dessus,

comme le vide sur les sables. (13C, p. 241)⁸¹

This opening, which sympathetically identifies the atmosphere and metapoetic layering of Jabès's complex and repetitive apophatic musings, one page-spread following another,

⁷⁷ 'Peintures, Dessins, Gravures – François Lunven, 1942-1971', musée de l'abbaye de Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne, 18 December 1971 to 28 February 1972.

⁷⁸ (Nyons: Roger Borderie).

⁷⁹ (Paris: Le Terrain vague, 1978).

⁸⁰ Malaprade lists the metaphorical correspondences of the *pal*, which 'renvoie selon les occurrences à l'organe de la langue, à l'instrument de torture, à la plume, au stylo, au pinceau, mais aussi au sexe masculin' (*Bernard Noël: l'épreuve des c/sensures*, p. 87).

⁸¹ Some pages later, Noël characterizes the opened book in sexual terms: 'Ô Livre des questions | J'écarte tes pages nues | Je les ouvre comme jambes | Et ta fente me fait langue' (13C, p. 246).

about emptiness and the ineffably absent deity, is followed immediately by the parenthetical repudiation of poetry ('Je suis poète et j'ai horreur de la poésie') with which this article began.⁸² The essay then becomes an intricate reflection on the name, not, as in the Kabbalah, of God ('El') but of Jabès himself ('Ej'),⁸³ whose writing persona Noël inserts into his own written landscape in the abbreviated form used in the title:

Ej s'ouvre au blanc qui s'ouvre.
Ej se répète, mais vers l'avant.
Ej a consommé tout le souvenir afin de n'être plus que le seul mouvement de la répétition,
qui est mouvement de la race. (13C, p. 241)

However, since the text is the territory not just of the author-persona but also of the reader, he ('Noël') also becomes a wandering Jew within its landscape, whose own name is inverted in the textual mirror in a now familiar manner:

Mais déjà j'étais le Juif errant, et voulant rentrer au moins dans mon propre nom, je ne
m'en trouvais plus que le Léon.
Travail de glace. (13C, p. 244)⁸⁴

If the act of reading Jabès 'inverts' the reader in the image reflected back by the text, then the task of writing about that reading experience, which Léon/'Noël' here both describe and, in their development of appropriate verbal figures, enact, performs a further inversion:

Écrire sur écrire serait redoubler l'exil,
être un nomade à l'envers,
ou peut-être tenter le renversement du Livre: le contre-livre. (13C, p. 244)

This 'nomade à l'envers', a redoubled inversion of the writing 'je', is of course by implication Nonoléon, who writes the text, 'E.J.', that we are reading, a 'contre-livre' to the already inverted empty Book of the wandering Jew which reflects on how that book has turned 'Noël' into Léon.⁸⁵ Nonoléon is reactivated by the circular, repeatedly-inverted process of reading / writing about Jabès in the attempt to 'capture' his writing persona and alter-ego, 'Ej', an inverted reflection, in turn, of the reading and authorial 'je':

Mais que serait un chemin dont on ne pourrait plus sortir?
Un chemin qui serait, à la fois, l'en-aller et le retour, qui prendrait tout le désert en soi [...]
Un chemin fou, tournant sur soi comme un derviche, dans sa passion de saisir dans un seul élan
son origine avec sa fin.
Ainsi quand j'écris:
EJ A ÉTÉ A JE. (13C, p. 248; capitals original)

⁸² Later: ' – Qu'est-ce qu'un écrivain? demandais-je à EJ. | – Un homme de lettres? Non pas; mais une ombre qui porte un homme' (13C, p. 244).

⁸³ The (potentially blasphemous) parallel is made by Noël's designation of Jabès using initial capitals conventionally reserved for the deity: 'Je L'oublie, et c'est ainsi que je donne de l'avenir à Ses mots: en les Lui retirant' (13C, p. 242).

⁸⁴ Compare: 'Cette œuvre vous vole à vous-même, mais comment saisir le voleur puisqu'en l'attrapant, on n'attrape que son propre bras' (13C, p. 246).

⁸⁵ Jabès plays on the coincidental overlap 'nom[ade]', which he treats as essential: 'Nomadisme! Le Nom justifie le nomade. Le juif, héritant du Nom perdait, en même temps, son lieu. Le nomade assume le Nom informulé' (El, p. 14; italics original).

The metapoetic image of such a whirling ‘chemin’ in which beginning and end are combined, figured by the re-spun ‘baratte’ of language and its multiply-inverted *sablier*, is the palindrome, of which Noël gives definitions from Littré and Robert dictionaries in parentheses on the following page.⁸⁶ He now speculates about a whole palindromic book which would derisively undermine the usual linear progression from top to bottom of the page: ‘Un livre palindrome rirait du haut et du bas’, and, in ‘le cercle de son éternel aller-retour’, would enclose ‘non pas le lieu, non pas le centre, mais un trou’ (13C, p. 249).⁸⁷ This emptiness is figured in an earlier palindrome, taken directly from Jabès’s book, in which the Unity sought by the Kabbalah, deriving from Plotinus’s principle of the One, is inverted into its negative-theological opposite: ‘L’UN devient NUL et E.J. devient JE: tout change et cependant rien’ (13C, p. 243).⁸⁸

Thus Bernard Noël’s sensitive variations on a favourite metatheme of his own writing, the (proper) name (‘mon nom’) and its connection with death (the ‘mot mort’), concisely connect linguistic and theological negativity, exile, play, and creativity with the inverted identity of Jabès the writer⁸⁹ in an experimental critical text that draws its strategies from His mental landscape and the homonymy of ‘je’ and ‘jeu’:

Dans le langage, il n’y a que le jeu de vivant.
Le jeu est l’errance de l’écriture,
[...]
Ej est ce jeu même qui toujours détourne Je de soi (13C, p. 250).

In many ways ‘E.J.’ (originally published in 1974) can be seen as the prototype for ‘Nonoléon’ (1979), and Jabès as a key model, along with Prével, Artaud, and Bellmer, of the ‘papoète’ with whom Noël through those years, in the long drawn-out composition of *Bruits de Langues*, was starting to identify himself. On the final page of the essay, however, Noël surprisingly indicates that he is not satisfied with the system of palindromic inversions that he has developed hitherto, but finds it necessary to expand the combinatory options by performing a more radical deconstruction of ‘Edmond Jabès’: ‘Reste à soulever ce nom, à le déconstruire | pour en faire un mot parmi les mots’ (13C, p. 251). We saw him musing, in ‘Nonoléon’, that ‘Dieu’ could be re-arranged anagrammatically (by virtue of the equivalence of ‘u’ and ‘v’ in Latin spelling) into ‘Vide’:

⁸⁶ Including the prototypical example ‘Elu par cette crapule’, which leads Noël to the homophonic musing: ‘Elu. Est lu. Etre lu’ (13C, p. 249). The homophonic pun is itself a form of semantic *sablier* much used in Noël’s own ‘papoésie’, indefinitely reversible between undecidable, often distant, alternatives which contaminate and reflect on / deconstruct each other.

⁸⁷ Earlier, Noël imagines this impossible palindromic circularity at the level of the word, with the same formal characteristics as the ‘Livre’: ‘Un mot qui soit la réflexion de lui-même, | et qui, de part et d’autre de la fente, | soit égal au point d’annuler cette fente | de rester rond. | Ce mot n’existe pas’ (13C, p. 247).

⁸⁸ Plotinus, *The Enneads*, trans. by Stephen MacKenna (London: Faber, 1956). In *El, ou le dernier livre* the inversion seems to go in the other direction, from ‘NUL’ (above) to ‘L’UN’ (below). The two words, picked out in dots, occupy a whole page, horizontally bisected and surrounded by a framing line. ‘NUL’ is in black on the usual white background while ‘L’UN’ is white on black, adding a photography-like positive-negative inversion to the palindromic one (*El*, p. 63).

⁸⁹ ‘(– Je ne suis pas cet homme | car cet homme écrit | et l’écrivain n’est personne.)’ (13C, p. 250) – compare Léon’s ‘“Je suis personne”’ (above).

Ainsi devient-on le Juif, c'est-à-dire celui qui ne cesse de produire un chemin qui ne mène nulle part puisque le Dieu de son chemin est le Vide. (13C, pp. 246-47)⁹⁰

With a final exemplary spin of the linguistic 'baratte', Noël affirms the provisionality of all verbal arrangements and relationships, from the level of individual letters to the whole referential pact between language and truth, and decides to exemplify this relativity and repetition by repeatedly re-arranging his subject's 'immortelle cygnature':

Ainsi, rien n'est jamais dit,
jamais assez dit pour n'être pas re-dit d'une autre manière, puisque le rangement des lettres, le rangement des mots, est provisoire comme la vérité.
Ainsi, même de CE nom, je dois jouer pour que la question de l'écriture sorte du livre et aille jusque-là – jusqu'à défaire la signature (13C, p. 251)⁹¹

The result is a small series of anagrams which, by purely permutational (mechanical) means, generate unexpected associations and surrealist-sounding images which extend the expressive and thematic range of the text and invite the reader to deploy his or her hermeneutic ingenuity ('sorte du livre') and find ways to incorporate them into the text's overall economy:

James de Bond
Demandes Job
Jambe d'ondes
Je: bond d'âmes (13C, p. 251)⁹²

Without speculating too far in this direction (does Jabès's death-obsessed writing have a 'licence to kill'?), Bernard Noël's concern to open up the meanings of his text once again in extremis is worthy of note. In the closing lines of 'E.J.' he returns to the theme of writing as a nomadic activity, a constant sifting and shifting of elements as the text churns them into new configurations:

A quoi obéit le travail?
A quoi l'écriture et sa question et son errance?
A quoi, sinon à ce déplacement universel qui a pour loi l'anagramme et pour alibi la création... (13C, p. 251).⁹³

⁹⁰ This is a negative-theological move derives from Jabès: 'Le vide, comme Dieu, n'a pas de nom' (EI, p. 43); 'Dieu = Vide = Vie d'yeux. | Il disait: "Dieu est vide du vide. Dieu est vie du vide. Il est vide d'une vie d'yeux. A mort est l'œil du deuil"'; 'Dieu. Di eu. Dis (à) eux. Vide entre deux syllabes. Dieu nous donne à lire le deuil' (EI, p. 84).

⁹¹ Compare, a few pages previously: 'Tant de lettres, tant d'osselets' (13C, p. 242) – little bones, witnesses to mortality, strewn at random across the surface of the desert / page, but also counters in the game of 'knucklebones', to be eternally re-arranged by in the poem by a *coup de dés* or *de dé(chanter, etc.)*. Also: 'La lettre, le mot. | L'errance de la lettre produit les mots. | La lettre est juive' (13C, p. 247); 'vingt-six fois errante, la lettre cherche la lettre pour, à défaut du Mot, former au moins avec les autres le peuple errant' (13C, pp. 247-48).

⁹² This mirrors Jabès's 4-line anagramatizing around the titles of his books, with letters A and Y struck through to leave only the name of God: 'YÆEL | ELYA | AELY | EL' (EI, p. 45).

⁹³ Bellmer's doll is also an anagram: '... le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables' (13C, p. 138). In *Le 19 octobre 1977*, the narrator comments on the interference between the same date in different years in similar terms: 'Mais tantôt voici la bousculade et tantôt rien dans le double miroir, cependant que la capacité de chaque élément à permuter ses termes pour fournir une nouvelle anagramme devient infinie. D'où une nouvelle malaise...' (p. 58).

For Jabès but also for Noël himself at this period, it is the process that is important, rather than the product which is its alibi, and the ‘déplacement universel’ of which the anagram is both a literal example and a figure is the only strategy that can enable the *papoète* to evade the normative grasp of language, culture, and ideology.

Réversibilité, le double

The ‘errance’ of anagrammatic re-arrangement remains a radical but rarely-used option in Bernard Noël’s enterprise of the 1970s and 80s to decontaminate the French language and reconfigure it into *papoésie*. Much more central are the processes of inversion – of meaning and identity – figured by the palindrome, itself an avatar of Noël’s master-trope, the *sablier*. Thus Béatrice Bonhomme refers to his ‘logique du monde à l’envers’, quoting the line ‘il met la vie à l’envers’ from ‘La Chute des temps’ (CT, p. 62)⁹⁴ – though without giving its inverted Rimbaldian antecedent in the preceding line, ‘le nouveau déluge est sec’. This logic is not static, a uni-directional inversion which remains fixed, but a constantly renewable, dynamic process of exchange as ‘content’ (meaning) filters from one domain into the other and back again with each successive turn of the *sablier*, exemplifying the performativity and ‘in progress’ nature of Noël’s poetics. Alain Marc, in a note written while reading Noël’s monologue *La Maladie de la chair*,⁹⁵ makes a telling connection between inversion and metaphor, which he places at the heart of Noël’s writing, not just as a poetic technique but as a way of changing the way we think about the world:

Ce mot, justement, de “retournement”, qui exprime parfaitement l’art de Bernard Noël [...], traduit très précisément la poéticité mise en œuvre. Retourner le mot, le sens, pour retourner l’esprit et le faire avancer. C’est l’art de la métaphore par le changement de registre.⁹⁶

This link between reversibility and metaphor, and figurality more generally, is confirmed in Noël’s 1973 interview with André Miguel:

Ainsi n’y a-t-il plus ni vrai ni faux, mais une très sincère comédie entre Je et l’Autre, la pratique de la métaphore ayant fini par me donner le goût de la transposition.

[...]

– Je disais que la métaphore m’avait enseigné la transposition, il me faut ajouter que la transposition m’a enseigné la réversibilité. (13C, p. 95, p. 97)⁹⁷

Significantly here, it is from metaphor that he claims to have learnt the power of reversibility, rather than the other way round, which confirms that metaphors can be inverted in the *sablier* of language, its tenor and vehicle exchanging places indefinitely.

The poem ‘La Combine merci’, which Noël first published in 1970 as a catalogue preface for an exhibition of engravings and drawing by Lunven in Milan, makes a similar point in relation to the visual domain:

⁹⁴ ‘Huit variations sur l’œuvre de Bernard Noël’, in *Avec Bernard Noël toute rencontre est l’énigme*, ed. by Serge Martin (La Rochelle: Himeros / Rumeur des Âges, 2004), pp. 35-47 (p. 41).

⁹⁵ (Toulouse: Ombres, 1995).

⁹⁶ Alain Marc, *Bernard Noël: le monde à vif* (Pantin: Le Temps des Cerises, 2010), p. 34.

⁹⁷ Compare ‘Le Théâtre et la conserve’ of 1973 (on the happenings of Claes Oldenburg): ‘Ainsi Oldenburg rejoint-il le mouvement de la langue, qui ne donne un nom à chaque chose qu’en la privant de sa réalité, et nous voici au seuil d’une transposition généralisée, où tout peut se déplacer en tout au gré de la fondamentale métaphore’ (13C, pp.71-86 (p. 84)).

l'artiste alors
retournant son visage comme un gant
s'écrie
je suis le combinard d'analogies (*EC*, pp. 129-36 (p. 133))

Whereas Lunven becomes a 'combinard' by metaphorically turning his face inside out, in the case of 'Nonoléon' the same state is achieved by turning the 'nom propre' of 'Noël' bodily upside down into its scatological alter-ego Léon – a move anticipated in the third sequence from 'Le Chemin de ronde':

Etre en vie, c'est être à la fois souverain et merdeux. L'un expie l'autre. Le bas expie le haut et réciproquement. Et de ce mouvement naît le rire. Nous ne pouvons que nous reposer sur noter cul pour penser. (*13C*, p. 110)⁹⁸

The same (physical, linguistic) permutation of high and low is found earlier, in the diary's first sequence (1958-63), which also implies the rebirth of the self through corrosive laughter as a debased Other:

Au sommet du cri, je meurs mon JE dans un éclat de rire et, phoenix, il renaît ... en bas! (*LS*, p. 67)⁹⁹

This 'très sincère comédie entre Je et l'Autre' (above) links *papoésie* with the drama of poetic identity discussed in my earlier study of *L'Ombre du double*,¹⁰⁰ whereby the writing 'je' encounters in the mirror (of the text) the ghostly figure of his own death – a theme which Noël presents, in an article on Bataille with the title 'La Dent malade', in terms of the type of inversion / reversal we have been exploring:

La vie devient la mort. Je devient l'Autre. Et l'Autre devient je. Infini renversement (*13C*, pp. 207-23 (p. 218)).

Whether in the figure of a death's head or the scatologically-minded Léon, ethical writing inevitably generates a disruptive, disturbing textual double which undermines both any unitary sense of self and any possibility of unproblematic expression through language. The lesson that Noël derives from Bellmer's imaginary graphic doubles is however a positive, life-enhancing one in that the resultant split personality is re-forged in a new artistic synthesis of identity:

La projection dans un double aboutit à la scission du moi; cette scission, si elle est vécue et maîtrisée par la conscience, entraîne, non pas un éclatement de la personnalité, mais une synthèse supérieure qui identifie les contraires. Ce mouvement de décomposition et de synthèse... (*13C*, p. 135)

'Noël' needs Léon to provoke the formation of their synthetic 'copain' Nonoléon, as the first 'Chemin de ronde' had foreseen:

Je ne me connais qu'en me niant, me lisant alors dans la résistance que j'oppose à la négation. (*LS*, p. 69)

⁹⁸ A character in Noël's contemporary novel *Les Premiers mots* makes the same point: "'J'essaie de parler de ce qui est bas parce que c'est encore ce qui est le moins compromis'" (Paris: Flammarion, 1973, p. 88).

⁹⁹ Compare the closing sentence of the Miguel interview, which links laughter with interrogation: 'Alors, il ne reste plus qu'à rire comme un fou, ainsi qu'il arrive à ceux qu'on a trop souvent ou trop longtemps mis à la question' (*13C*, p. 98).

¹⁰⁰ Rothwell, "'Qui es-tu sous la ressemblance | Qui va là sous couvert de moi'". Compare, from the third 'Chemin de ronde': 'Ecrire, n'est-ce pas vivre son double?' (*13C*, p. 110), and: 'L'écrivain s'oublie pour agir dans son double. Agir en l'Autre et non plus en Je' (*13C*, p. 114).

Whether in relation to language or identity, the process of *papoésie* is, like so many other aspects of Bernard Noël's work, dialectical – governed by what he refers to, in the Bellmer essay, as 'cette "ancienne formule"':

L'OPPOSITION EST NÉCESSAIRE AFIN QUE LES CHOSES SOIENT ET QUE SE FORME UNE
RÉALITÉ TROISIÈME (13C, p. 135; cited by Noël in capitals)

The central meta-image of the invertibility of this dialectical opposition, the hourglass (with its variant avatar, the *baratte*) appears once more in a key position in 'Poème à déchanter', filtering verbal and referential material in its passage from an upper to a lower vessel, 'Noël's mouth to Léon's painfully penetrated 'pertuis secret':

on a la gorge étroite
comme la taille du sablier (EC, p. 109)¹⁰¹

The *papoète's* 'gorge étroite' is also the figural pivot around which his seditious, dialectical (re-)inversions rotate, as language is filtered into a dialectical synthesis, for expression through the 'bouche blanche' of Jabès's textual desert, Bellmer's erotic drawings, or the acrostic-generated 'bruits' of Nonoléon. It is scarcely a surprise, therefore, that when this last character is writing down his acrostic 'dire un cri ne puis', Bernard Noël should draw attention to the vertically-arranged indefinite article: 'après avoir méticuleusement superposé le u et le n de "un" [...]' (Æ3, p. 14). For what Nonoléon has created with these two letters of the alphabet, inverted mirror-images of each other which also signify the Kabbalistic Unity, Plotinus's One, and the poet's 'UN visage', is a visual representation of the twin chambers of an hourglass.

SWANSEA UNIVERSITY

ANDREW ROTHWELL

Professor Andrew Rothwell
Department of Modern Languages
Swansea University,
Singleton Park,
Swansea,
SA2 8PP.

a.j.rothwell@swansea.ac.uk

¹⁰¹ Compare: 'Prével étouffe, mais parce qu'il se prend lui-même à la gorge. Ses efforts pour respirer rendent au contraire l'étreinte plus étroite' (13C, p. 181).