

# DE L'OPTIQUE AU MENTAL. LA POÉTIQUE COGNITIVE DE BERNARD NOËL

**Amelia Gamoneda**

ILICIA. Université de Salamanca

## 1. Scènes originelles<sup>1</sup>

L'écriture est « la pensée du corps ». Voici le mot – métaphorique en apparence – de Bernard Noël (1975 : 104) qui ancre la poésie dans la matière physique et vivante, le mot qui exprime l'implication du corps dans des opérations qui lui ôtent sa visibilité.

Un tel ancrage et une telle opération occupent sans cesse l'œuvre de ce poète né en 1930 et qui à l'âge de 28 ans publie un premier livre dont le titre – *Extraits du corps* – ouvre une voie que suivront plus d'une centaine de textes, poèmes et proses confondus. L'héritage culturel de Noël porte les noms de Blanchot, de Lévinas ou de Bataille. À *L'expérience intérieure* – de ce dernier – le poète souhaiterait répondre avec *L'expérience extérieure*, un écrit hypothétique qui raconterait l'annulation de la distance entre la matière et le mental : une version extériorisée de « l'extase profane » bataillienne. De Artaud, Noël tient peut-être le scalpel qui taille à vif le corps et le démembrer : la cruauté d'un discours au théâtre des viscères, des os et des muscles. De par son jeu du « je » – dans *Treize cases du je* ou dans *Le double jeu du tu* – Noël semble plutôt être du côté du *Grand jeu* de Daumal y Gilbert-Lecomte que de celui des surréalistes, car ses images se nouent plus volontiers à une conscience voyante et à une métaphysique expérimentale qu'au déchaînement incontrôlé de l'inconscient. Aussi, le borborygme que l'on écoute dans certains de ses poèmes vient-il plus vraisemblablement de l'exaspération physique et poétique de la langue corporelle que d'une gestation libidinale.

La voyance – celle de la lignée de Rimbaud ou même de Michaux – s'occupe chez Noël de l'espace où elle s'origine : le corps et l'œil. En avatar de l'acte créateur et de la conscience créatrice, cette voyance prolonge un savoir phénoménologique qui accueille les intuitions du Merleau-Ponty de *Le visible et l'invisible* (1964), et tout particulièrement l'intérieur et l'extérieur de soi-même composant « la pulpe du sensible ». Il est donc question de perception et d'élaboration mentale de la perception. Il est question d'un langage qui exprime cette élaboration. Plus justement : dans l'acte de perception connaissant qui soutient l'acte d'écriture, Noël voit un fonctionnement consistant en une ouverture du sensible visible à l'invisible où vient s'impliquer le langage. Ou, tel que le note Meschonnic : « Voir, non seulement ni même vraiment ce qu'il y a à voir, mais voir le voir, c'est une poétique » (2011 : 62). L'œuvre de Noël se trouve donc en étroite dépendance

---

<sup>1</sup> Cet article s'inscrit dans la recherche du Projet *Inscripciones literarias de la ciencia: lenguaje, ciencia y epistemología* (ILICIA). Réf. FFI2014-53165-P. Une version en espagnol a été publiée dans la revue *Arbor* (CSIC).

de cette opération entre le visible et l'invisible, entre l'optique et le mental. Sa poésie revisite constamment cette scène qui est celle de la naissance d'un langage de nature poétique enraciné dans le corps : « L'observation du lieu du regard, de son volume et de son élément m'occupe depuis – je ne sais depuis quand faute de repères –, m'occupe en tout cas depuis que j'écris » (2010: 14). La persévérance de cette observation transforme toute l'œuvre poétique en poétique de l'œuvre, car elle active un niveau autoréflexif : la poésie de Noël assiste inlassablement à la scène de ses origines.

Cette scène perceptive, cognitive et créative trouve un corrélat particulièrement approprié et un instrument d'élucidation dans une autre scène dont l'observation est purement extérieure : celle du peintre en train de peindre un tableau ; l'analyse de la relation entre les deux scènes occupera plus loin ces pages. Il nous faut d'emblée signaler que de nombreux titres de poésie et de prose de Noël annoncent le visuel comme racine aussi bien de la peinture que de l'écriture : *Les yeux dans la couleur*, *Romans d'un regard*, *Onze romans d'œil*, *Les peintres du désir*. L'écriture s'y constitue souvent en *ekfrasis* de l'activité du peintre, du surgissement de sa peinture en tant que prolongement du regard, d'un espace qui comprend aussi bien l'œuvre que le corps de l'artiste. La réflexion d'ordre théorique qui soutient une telle observation assidue et qui explicite son lien avec l'écriture du poète se trouve dans *Journal du regard* (1988) ; écrit entre 1970 et 1983, ce puzzle de fragments de narration et d'essai précède dans le temps les livres cités et ne s'occupe pas encore de peintres précis. Mais il contient déjà un texte qui fait exception – car dédié à un peintre – : une fable racontant le récit mythique des origines de l'art, du langage et de la connaissance. Dans son tressage de ces trois fils, la « Fable pour Konrad Klapheck » dit :

Au commencement l'homme voyait, et il ne savait pas parler. Voir était donc toute sa pensée.

Alors la pensée ressemblait au monde car elle en était l'image.

Plus tard l'homme a peu à peu détaillé l'image, et il a donné un nom à chacun de ces détails.

Alors en articulant tous ces noms, l'homme a su refaire l'image, et pourquoi pas le monde ?

En parlant ce qu'il voyait, l'homme venait de créer la transcription sonore du visible.

Plus tard, il a voulu visualiser les sons de sa parole, et il a inventé l'écriture.

Mais en regardant l'écriture l'homme ne voyait que des mots, et il s'est aperçu qu'il avait rendu le visible invisible.

Alors, dans le corps même de l'homme, s'est produite la grande séparation entre l'extérieur et l'intérieur : entre la vue qui voit et la vue qui pense... Et la main est devenue cet organe ambigu qui tantôt dessine le visible et tantôt écrit l'invisible (1988b : 71).

La nature narrative de ce texte fait également exception dans un livre – *Journal du regard* – qui tend à disséminer sur ces pages une théorie sans articulation de discours et surgissant dans l'expérience du vécu quotidien. La fragmentation de la pensée cherche de la sorte l'analogie avec la vision de l'œil : discontinue et saccadée en raison de la physiologie de l'organe.

*Journal du regard* appartient à une époque où le savoir neurocognitif sur la vue et la vision était bien moins développé que de nos jours. Mais les connaissances sur la physiologie de l'œil étaient déjà mises en place depuis longtemps, et la neurobiologie les a retrouvées toutes prêtes pour y greffer son nouveau savoir. Aujourd'hui, la neurobiologie de la vision est la parcelle la mieux connue parmi celles qui réclament l'attention des scientifiques qui s'affairent autour du cerveau. Ce qui ne veut pas dire que ces connaissances dépassent leur domaine pour accéder à leur mise à profit au sein des études qui s'intéressent aux formes de la culture. Un livre d'ambition globale sur les connaissances autour de l'image tel que celui de Jacques Aumont – *L'image*, de 1990 – écarte

la question de la transformation du visuel en contenu mental en une page, où l'on précise que c'est la partie la plus importante du système perceptif, mais qu'il n'est pas encore possible de connaître la manière dont se fait le passage de la biochimie rétinienne au signal de nature nerveuse dans le cerveau. Moins précautionneux et plus libre, *Journal du regard* de Bernard Noël accueille des manières intuitives, raisonnantes ou imaginaires afin de s'interroger sur la conversion du visuel au mental à un moment qui précède celui de la divulgation des connaissances neurocognitives.

## 2. Corrélats technologiques et artistiques du regard

L'ensemble de l'œuvre de Noël paraît témoigner de la même conviction que le spécialiste de neurologie appliqué à l'art Semir Zeki exprime : si la fonction de la part visuelle du cerveau est l'acquisition de connaissance sur le monde environnant, l'art – Zeki parle essentiellement de la peinture – constitue une extension de la fonction de cette partie du cerveau (Zeki, 2005 : 25). Par conséquent, l'observation des peintres au travail – et pas seulement celle du tableau peint – devrait pouvoir trouver quelque trace de cette extension de la vision qu'est l'art. De plus, l'œuvre écrite de Bernard Noël – poèmes et proses – suppose que la parole est une réalisation qui advient sur ce champ étendu de la vision. De la sorte, Noël semble mettre en doute l'affirmation de Semir Zeki qui veut que le système visuel – développé évolutivement pendant des millions d'années avant le langage – soit capable de distinguer et d'extraire de la réalité des éléments de manière bien plus fine que ce dernier.

L'on peut dire que, dans son progrès vers la scène de la peinture, l'œuvre de Noël accomplit certaines étapes d'exploration ; la recherche d'un corrélat technologique pour l'activité perceptive et cognitive en est un but<sup>2</sup>. Il est connu que l'anatomie de l'œil justifie la métaphore – déjà classique – qui en fait un appareil photographique, car l'œil est une espèce de chambre noire : les rayons lumineux atteignent le cristallin et s'achèment en convergence régulière vers la rétine ; l'iris, de son côté, agit comme un diaphragme dont l'ouverture contrôle la quantité de lumière qui pénètre. Cet ensemble d'opérations conforme la phase optique de la vision, qui se clôt lorsque la lumière arrive à la rétine ; à ce moment-là, « l'image rétinienne » – qui est encore une image optique – commence à se codifier en des impulsions nerveuses, et des opérations chimiques se produisent qui concernent la rétine et la fovéa (dont les cônes et les bâtons absorbent la lumière tout en décomposant la rhodopsine) : de plus, la rétine entame le traitement du signal qu'elle a transduit ; le nerf optique s'avère être une invagination du tissu cérébral, un cerveau qui pénètre dans l'œil. Les signaux synaptiques arrivent donc au cortex cérébral primaire, à l'Aire Visuelle 1, et puis aux autres aires spécialisées dans le traitement d'attributs de la vision (des mouvements récursifs entre les aires s'y produisent). L'intégration de ces aires-là nous permet de voir tel que nous le faisons, ce qui, dans les mots du neuroscientifique et spécialiste en psychologie cognitive Stanislas Dehaene, veut dire que « le cerveau recompose, morceau par morceau, le puzzle que constitue l'image éclatée de l'objet sur la rétine » (2007 : 179).

Noël, à l'instar de nombreux peintres, sait que la perception visuelle n'est pas un simple registre mais une interprétation : « ... l'image optique reflète bien exactement l'objet réel, mais la perception visuelle que s'ensuit ne véhicule qu'une interprétation. Il y a donc dans l'œil une sorte de pré-mentalité qui abstrait, qui articule. [...] ouvrir les yeux, c'est déjà penser » (1988b : 27-28). Les aires visuelles, comme le confirme Zeki, ne sont pas seulement douées de la capacité de voir, mais

---

2 Une autre étape est celle qui explore le corps dans son intimité organique et fragmentaire. Le substrat de l'activité de construction et d'interprétation de l'acte perceptif se trouve dans ses réactions, en même temps que s'y montre une relation dialogique d'altérité. Un engin optique tel que le kaléidoscope saurait peut-être métaphoriser cette disposition : dans l'observation d'une intériorité forcément obscure, dans la fragmentation, dans l'intervention du miroir et de son altérité. Des titres de l'œuvre noëlienne tels que *Extraits du corps*, *L'ombre du double* ou *Treize cases du je* se plient à ce modèle kaléidoscopique (Gamoneda, 2002).

aussi de celle de « comprendre » (2005 : 107). Les phases optique, chimique et neuronale de la vision permettent effectivement de dire que celle-ci n'est pas un processus purement réceptif car ce qui est reçu est activement traité à chacune de ces étapes. En conséquence, l'analogie qui restreint la vision au fonctionnement de l'appareil photographique se montre insuffisante. Ou alors il faudrait considérer que l'obscurité où l'appareil conserve le film impressionné – et où l'image n'est que latente – s'apparente aux zones visuelles cérébrales où l'image n'est plus qu'un ensemble de signaux biochimiques et électriques entre les neurones. C'est dans ce sens que pourraient être compris ces mots de Noël :

L'invention capitale des temps modernes est celle de l'appareil photographique, dont l'œil et la chambre noire réalisent une machine analogue à celle qui, dans notre corps, développe le regard pour le transformer pensivement en métaphore ou en concept (2008b : 75).

La photographie est le produit de ce noir et non de son « œil ». Le noir est l'invisible par lequel doit absolument passer le visible pour devenir image (2008b : 34).

L'instant capital [...] est celui de l'impression, laquelle se déroule dans l'invisible, à l'intérieur de la chambre noire. L'espace de cette chambre est le « lieu » où le visible passe de la réalité à l'irréalité [...]. Nul n'a jamais vu ce passage, [...] on en connaît le principe – principe qui est du savoir banal à côté de ce que serait la simple vue de la précipitation d'où surgit la métamorphose fondamentale du réel en pensée – (2008b : 117).

À un certain moment, le processus dans le cerveau commence à ressembler à celui qui survient dans un laboratoire de développement photo-chimique, car le résultat de l'opération n'est pas une simple image optique : la vision est toujours le résultat d'une construction, quelque chose de poétique, à l'instar de l'image latente qui cesse de l'être dans le laboratoire photographique. Noël soutient que « le regard poétique c'est sans doute le moment où tout le corps devient chambre noire » (1975 : 105). Cette conversion du corps en espace sera traitée plus loin ; pour l'instant, il suffit de constater que l'appareil photographique dont il est ici question devrait incorporer en lui-même – dans le but de remplir le rôle d'une métaphore de l'opération perceptive et cognitive – un laboratoire de développement.

L'œil humain – tout comme la photographie – capte l'image en des millisecondes ; mais sa couleur et son mouvement sont traités dans le cerveau avec un léger décalage, de sorte que l'image dans son ensemble – de manière imperceptible pour le sujet – se trouve hors du temps réel (Zeki, 2005 : 86). Tout ce qui s'élabore dans la chambre obscure de la photographie ou dans le cerveau humain perd sa réalité et sa condition physique originelle ; c'est le prix à payer à l'organe de la métamorphose – sorte de Protée invisible – : « Au plus obscur de la chambre noire se trouve le point qui voit tout – le point qui voit même la métamorphose de la réalité en images et des images en pensée ; si l'on pouvait poser son regard en ce point, on serait jeté hors de soi » (Noël, 1975 : 29). Cet œil ténébreux qui ne peut pas être vu est le témoin et l'acteur de l'opération que *Journal du regard* essaie d'élucider : celle de la conversion de l'image optique en une image – inexistante de fait, comme l'on verra – appelée « image mentale ».

Les limites de l'appareil photographique comme métaphore de l'opération de la vision éveillent un imaginaire où la greffe technologique pourrait améliorer la performance : « À partir de l'appareil photographique on peut rêver à bien d'autres machines ; par exemple à une conjonction de la caméra et de l'ordinateur qui nous permettrait d'écrire visuellement avec toutes les images du monde : celles de la culture aussi bien que celles de la réalité comme les fusionne inséparablement notre mémoire » (Noël, 1988b : 5-76). Cette extension de l'appareil révèle que le modèle sous lequel est maintenant envisagé le cerveau est celui de l'ordinateur. Noël semblerait être tenté par le penchant cognitiviste du moment où il écrit : celui qui conçoit la cognition comme de la manipulation réglée de symboles et se pliant à un modèle computationnel. Mais il ne s'agit, effectivement, que d'une tentation repoussée. Car son projet est intuitivement connexionniste et expérientialiste : très peu d'années après, le

connexionnisme de seconde génération défendra que les opérations du cerveau sont connectées entre elles comme des réseaux où les neurones n'échangent pas de symboles mais agissent à un niveau plus fondamental que celui de représentations ; ces réseaux modifient l'expérience du sujet autant que le sujet est modifié par eux, de sorte qu'il en résulte une cognition incarnée. Noël devine cette intervention du corps dans la cognition et cherche son empreinte dans l'activité de l'appareil photographique même : « Le corps conditionne le travail machinal de la prise de vues : il s'approprie de cette façon de l'objectif » (1988b : 117). Mais c'est là une question purement posturale qui ne suggère pas de chambre noire ; et la métaphore de l'appareil photographique s'avère être clairement insuffisante.

Il est donc temps – tout en écartant des machines à vocation organique – de céder le pas à des gestes plus incarnés : « La photographie est le tombeau d'un clin d'œil ; la peinture est la maison des yeux », semble conclure Noël (1988b : 87). La scène de l'acte de la peinture – le corps du peintre au travail – advient comme l'alternative à l'appareil photographique dans le but de représenter l'opération complète où le visible se relie au mental. Mais quelques pas sont encore nécessaires avant d'y arriver.

### 3. Espace du regard et espace mental

« Le regard fait du visible son lieu des signes » (Noël, 1988b : 76). Cet espace du regard est défini par son intentionnalité : par son attribution de sens. Il s'agit d'un espace œuvré, car le regard « fait de l'espace l'élément de la communication. Sa matière » (Noël, 1988b : 11). « Le regard est porté par l'espace qu'il est » (Noël, 1988b : 33). Il est de l'espace ayant pris forme de signification :

L'espace du regard est le visible. Et le visible est notre lecture du monde, car nos yeux croisent toujours notre vue du monde avec notre mentalité (Noël, 1988b : 56).  
Le visible est le lieu intermédiaire [...] où l'œil interprète la double réalité, qui lui vient du réel et du mental (Noël, 1988b : 53).

C'est ainsi que la notion d'espace du regard avoue non seulement une condition physique mais aussi une condition interprétative, concernant donc de même l'extérieur du corps, l'œil et le cerveau. Elle condense la nature mixte du visible capturé par la vue et en train de devenir matière mentale, c'est-à-dire, elle se réclame d'une qualité métamorphique.

Noël rappelle qu'Aristote savait que notre vue est plus sensible à l'espèce des choses qu'à leur individualité, ce qui suppose une conceptualisation de l'information depuis le premier moment de la perception – un aspect également reconnu par Piaget ou Arnheim (Noël, 1988b : 27-28). De nombreux avis de spécialistes venant de domaines divers confirment cette opération mentale inscrite dans le regard: la linguistique cognitive de Mark Johnson défend une « catégorisation » existant déjà à ce niveau-là (1991 : 259) ; et, depuis la neurologie de la biologie, Edelman soutient qu'« un processus d' "auto-catégorisation" conceptuelle se déroule dans le cerveau [...] [lors de la perception]. L'expérience perceptive (phénoménale) naît des corrélations établies par une mémoire conceptuelle sur un ensemble de catégorisations perceptives en cours » (1992 : 185). Bernard Noël le dit plus poétiquement : « Nous sommes dans le sens comme nous sommes dans l'air. Notre regard va d'une idée à l'autre et ne connaît que ce qu'il reconnaît, touchant partout la peau de son savoir » (1988b : 90). Nous connaissons sur la base de la ressemblance, qui garantit la corrélation conceptuelle ; et cet ustensile mental – sur lequel prend appui toute analogie – s'active aussi bien dans la conscience primaire que dans la conscience supérieure (mais à des degrés divers de complexité). Edelman ne laisse pas de place au doute : « C'est cette interaction entre un type particulier de mémoire et la catégorisation perceptive qui donne naissance à la conscience primaire » (1992 : 184).

Cette conscience primaire est partagée par les hommes et les animaux et s'avère nécessaire à la construction de la conscience supérieure de l'homme. La conscience primaire se limite à un



petit intervalle de mémoire, qui correspond à la notion de présent, un « présent remémoré » sans référence à l'idée de passé et de futur. Et où la notion du « moi » est biologique mais pas personnelle, car la notion de « moi » personnel est reliée à l'auto-conscience, qui fonde la conscience supérieure et qui permet de se situer par rapport au temps. La conscience primaire forme des images mentales, mais elles ne sont pas relatives à un « moi » personnel. De son côté, la conscience d'ordre supérieur ne peut pas voir le monde tout simplement à travers la conscience primaire : nous ne pouvons voir le monde comme les animaux que donc nous sommes, ni ne pouvons vivre strictement dans le présent. Edelman se demande même si cet abandon du « moi » personnel n'est pas celui que cherchent les mystiques (1992 : 185-193). Et l'occasion se présente de se demander aussi si l'espace du regard noëlien – lieu d'auto-catégorisation conceptuelle au cours de la perception – saurait accueillir cette conscience primaire dont on ne peut pas être conscient et qui est nécessaire à la conscience supérieure. Un mystique – ajoute Edelman – pourrait peut-être éprouver cette conscience primaire. Les artistes – suggèrent les neuroscientifiques Zeki ou Changeux – sauraient la montrer dans leurs œuvres. Les poètes – pourrait-on hasarder – seraient en train de nous en parler : l'*ekfrasis* poétique de l'espace du regard noëlien sait peut-être capter l'expression d'un « moi » biologique sous le « moi » personnel.

Noël expose dans un texte intitulé « Un jour de grâce » – un texte important, placé en tête de ses œuvres complètes mais qui n'est pas écrit avant l'année 2000 – le récit de l'expérience adolescente d'une découverte qu'il nomme « l'état lumineux » (et non pas « illuminé »). Une expérience renouvelée à l'âge adulte au fil d'une phrase de Matisse : « Quand je peins je vois dans mon dos ». Au cours de cet épisode, raconte Noël, il a pu vivre un état de grâce :

[Je peux] éprouver le volume extérieur de mon regard comme un espace physique doublant le volume interne de mon corps. Les images du monde en arrivent ainsi à former un spectacle intériorisé dès avant de passer en tête et y être réfléchies. [...] le regard est à la fois l'espace d'une translation et celui d'une activité intérieure – comme si le corps allait jusqu'où vont les yeux [...]. [...] le regard déchaîne un torrent spatial qui emporte ma face et mon dos. Et tout s'accélère dans une perte de l'identité... (2010 : 9-12).

Perte d'identité ou du « moi » personnel, réduction à la conscience primaire (images du monde qui sont spectacle intériorisé avant de devenir pensée), union de l'intérieur et de l'extérieur du corps dans l'espace du regard (le regard comme espace de translation du corps), implication du corps dans la perception : voici les coordonnées de « l'état lumineux ». Ce qui est extraordinaire n'est pas que le corps soit impliqué dans la vision – ce fait est du ressort de la neurobiologie – mais que le sujet vive cette implication en tant qu'expérience – ce dont semble témoigner le mystique, et Noël lui-même dans ce jour de grâce. Convictions transcendantes mises à part, faire l'expérience de l'implication du corps dans l'opération de connaissance du monde est ce qui transforme l'expérience esthésique en expérience esthétique. Et pouvoir exprimer cette implication est le mode spécifique d'existence de ce que nous appelons « art ». C'est du moins ce que ces pages-ci soutiennent.

« Perte [de l'identité] devenue l'essence du plaisir de voir puis du plaisir d'écrire, qui eux aussi déclenchent (parfois) l'unité des espaces intérieur et extérieur » (Noël, 2019 : 12) : l'écriture poétique (dans ses moments privilégiés) participe aussi d'un niveau primaire de conscience, même si le langage est précisément et inévitablement la manifestation de l'accès à la conscience secondaire. Que le langage poétique sache ouvrir une voie privilégiée vers cette conscience primaire est une question essentielle et problématique : l'art peut-il entrevoir un mode de connaissance préalable à celui constitué par le langage symbolique ? Noël essaiera d'y répondre à partir du champ de la perception visuelle, car il compte y capter l'implication corporelle fondamentale dans la connaissance primaire – c'est-à-dire, dans les conceptualisations opérées

par la conscience primaire. Ainsi donc, *Journal du regard* insiste sur les opérations qui incluent le corps dans le regard, tout en les situant dans le contexte de l'expérience de « l'état lumineux » :

Parfois, celui qui regarde tombe dans son regard : c'est qu'il a trouvé l'ouverture. Ou plutôt il a cessé d'être le voyeur de ce qu'il voit : il vient de se mêler à la substance du visible (1988b : 112).

... je perds la tête. Et la perdant, je suis vu par ce que je vois, car la peau de mes yeux n'arrête plus la substance du ciel : elle est en moi comme je suis en elle. [...] Comme s'il y avait sous la peau le bleu du ciel. Sous la peau, sa claire substance, et le monde au milieu, et le regard partout (1988b : 110-111).

L'impression visuelle quitte la rétine et pénètre en nous. Cette pénétration pourrait avoir la profondeur de l'espace intérieur, elle pourrait aussi la constituer. Nous ne savons pas isoler les diverses dimensions de l'espace dans lequel se déroule notre activité mentale, mais nous sentons combien cette activité est tributaire d'un circuit d'échange entre la chair du corps et l'air du monde (1988b : 122-123).

Ce « circuit d'échange » demande que l'on s'y attarde avant d'aborder l'implication du corps dans l'opération de connaissance que la scène du peintre au travail essaie de rendre visible.

#### 4. Un corps dans le regard

Bien que la tradition philosophique qui sépare la *res extensa* de la *res cogitans* soit prééminente dans la tradition occidentale, il est connu qu'une autre tradition hétérodoxe intéressée dans l'implication du corps dans la connaissance finit par remonter à la surface au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Après Bergson, Nietzsche et Husserl, Merleau-Ponty propose la notion de « chair » en tant que masse travaillée intérieurement qui se pense elle-même et qui participe, dans sa réversibilité, aussi bien du corps que de l'esprit. En partant d'une phénoménologie de la perception, Merleau-Ponty arrive à une phénoménologie de l'imperceptible qui met l'accent sur la part d'invisible que toute visibilité comporte. La vision n'est qu'un pli de cette « chair » qui entre en contact avec elle-même, un pli dont la particularité est de ne pas être invisible pour le corps dans lequel il est incarné (Collot, 1989 : 15-44). La vision est de la sorte une structure de connaissance de la « chair » elle-même, et la connaissance que cette vision représente est enracinée dans le corps même. Semblablement, l'espace du regard noëlien est un moment de la réversibilité du corps : lorsque le sujet qui regarde devient « la substance du visible » ; et tout le savoir dérivé de ce regard aura également une racine corporelle.

La neurobiologie et les sciences cognitives sont venues donner une consistance scientifique à ces formulations phénoménologiques nébuleuses ; Edelman ou Damasio explorent biologiquement l'implication du corps dans la cognition à côté de linguistes cognitifs tels que Lakoff ou de chercheurs en épistémologie appliquée comme Varela. En ce qui concerne le traitement de l'image dans le cerveau, Damasio défend que, en plus des structures visuelles spécifiques,

le reste du corps est amené à participer au processus. Tôt ou tard les viscères vont réagir aux images que vous êtes en train de voir, et aux images que votre mémoire est en train d'engendrer, en rapport avec ce que vous voyez. Au bout du compte, vous allez constituer un souvenir du paysage que vous regardez. Il consistera en la trace neurale d'un grand nombre de changements [...], certains ayant pris place dans le cerveau lui-même (comme l'image élaborée à partir du monde externe, ainsi que les images élaborées à partir de la mémoire), d'autres ayant pris place dans le corps proprement dit (2006 [1995] : 283).

Damasio reconnaît l'étonnement que suscite l'idée que les phénomènes mentaux émanent de la totalité de l'organisme, mais il précise que, à la vérité, le fonctionnement mental demande

que les circuits neuraux « contiennent des représentations fondamentales de l'organisme, et qu'ils ne cessent de prendre en compte les états successifs du corps. Autrement dit, [...] il existe dans le cerveau des circuits neuraux qui élaborent en permanence une représentation de l'organisme » (2006 [1995] : 284). Dès lors, il faut comprendre que la présence du corps dans la perception se réalise sous forme d'empreinte neuronale. La représentation du corps dans le cerveau est faite sous l'espèce des circuits neuronaux – tout comme le reste de représentations, d'ailleurs – car l'expression « image mentale » n'est qu'une convention : il n'y a jamais d'image dans le cerveau et « l'image que nous croyons voir n'est qu'une corrélation entre divers types de catégorisations » (Edelman, 1992 : 185). Il s'avère donc que l'image perçue et le corps percevant ont tous deux une traduction de même espèce dans le cerveau. Et que l'activité mentale élabore en même temps l'information en provenance du corps et celle que le corps reçoit. *Journal du regard* comprend cette idée, même s'il évoque anatomiquement ce qui est d'ordre neuronal : « Dans toute œuvre visuelle, la visibilité est le résultat du travail obscur de la main. Cette visibilité voyage à travers le corps, de l'œil à la main, puis entre dans le regard » (1988b : 28). Et, plus près d'une conception rétinienne et neuronale, il ajoute : « Les gestes du peintre sont un regard aveugle, dont tout son corps paraît être la rétine » (1988b : 34).

Damasio suggère encore que le cerveau représente « le monde extérieur par le biais des modifications que celui-ci provoque dans le corps proprement dit », c'est-à-dire, « en modifiant les représentations fondamentales du corps chaque fois que prend place une interaction entre l'organisme et l'environnement » (2006 [1995] : 289). Ces représentations fondamentales concernent l'état des régulations hormonales, celui des viscères, de la masse musculaire et de la peau, celui de l'ensemble musculosquelettique et de ses mouvements potentiels (2006 [1995] : 289). Il estime également qu'il y a une carte dynamique de l'ensemble de l'organisme localisée sur plusieurs aires cérébrales. Les circuits neuronaux de cette carte traduisent un schéma corporel comportant la tête, le corps, les membres et le contour du corps. Et cette carte neuronale est accompagnée de cartes de représentation sensorielle de tous les organes et de cartes motrices relatives à l'activité musculaire (2006 [1995] : 290-291). C'est ainsi que l'activité d'interaction de l'organisme avec son environnement – par exemple dans le cas de la perception visuelle – engendre des représentations qui dépendent de ce qui est perçu, mais aussi de l'état du corps qui perçoit. Damasio explique que lorsque nous regardons, il se produit un double ensemble de signaux dans le cerveau. Les premiers se rapportent au corps et plus particulièrement à l'organe concerné – les yeux, dans le cas que l'on étudie – et ils donnent lieu à une carte dynamique de la globalité du corps. La seconde série de signaux se rapporte à l'activité sensorielle précise de l'organe concerné. Le croisement des deux séries permet de ressentir que nous sommes en train de voir quelque chose avec nos yeux. Mais ressentir quelque chose n'est pas en avoir conscience, et la représentation neuronale de l'état du corps est dans la vie courante en arrière plan de la conscience, sauf lorsque le corps est perturbé par la douleur ou par l'émotion (Damasio, 2006 [1995] : 292-294). L'expérience noëlienne de la présentation du corps dans l'espace du regard pourrait semblablement constituer un cas de rupture exceptionnelle de cette opacité de la conscience ; l'expérience esthétique aurait ainsi ce pouvoir révélateur de signaux cérébraux du corps dans sa globalité. Comme si la conscience supérieure pouvait – dans un moment de grâce – capter la conscience primaire.

Damasio situe ces opérations neuronales qui concernent le corps et la perception avant le seuil qui donne accès à la conscience supérieure, mais il les trouve pourtant douées de « subjectivité », car elles sont susceptibles de « narration non verbale » au moyen d'images (plutôt de schémas d'images) qui représentent le comportement des systèmes sensoriels et moteurs dans l'espace et dans le temps de relation avec l'entourage. Ces narrations non verbales formées de représentations imagétiques existent aussi chez les animaux et dans leur « moi » biologique (Damasio, 2006 [1995] : 297-306).

La notion neurologique de « narration non verbale » de Damasio possède un corrélat évident



dans la théorie du philosophe et linguiste cognitif Mark Johnson, pour qui les schémas d'images surgissent mentalement en analogie aux opérations spatiales d'exploration et de manipulation dont nous sommes capables avec des objets physiques : ces structures significatives se dégagent principalement de nos mouvements corporels dans l'espace, de nos interventions avec des objets et de nos interactions perceptives (1991 : 80-81). Les schémas d'images n'ont pas une réalisation langagière, car ils sont des structures de la compréhension qui se situent à un niveau préconceptuel, à la limite qui sépare les processus corporels et les actes conscients ; mais ils sont capables de projections métaphoriques dans le sens où ils développent une activité cognitive qui nous permet d'avoir des expériences structurées et cohérentes<sup>3</sup>. Noël semble y adhérer, qui affirme à propos du regard véhiculant la narration non verbale du corps : « tout regard se double d'une métaphore » (1988b : 57).

Mais l'homme – bien évidemment – possède « des capacités narratives de second ordre, fournies par le langage, grâce auxquelles peuvent être construites des narrations verbales à partir des non verbales. [...] Le langage n'est peut-être pas à l'origine du moi [biologique ou central], mais il est certainement à la source du Je [personnel et autobiographique] » (Damasio, 2006 [1995] : 305). Les métaphores dans ce langage accueilleront la projection métaphorique des schémas d'image qui construisent la narration non verbale du corps. Le lien de la narration non verbale, des schémas d'image et de la capacité métaphorique situe l'ensemble dans une zone pré-conceptuelle, et ceci permet de poser que l'activité métaphorique qui caractérise le langage poétique s'ancre dans une conscience primaire à laquelle la conscience supérieure a accès lors de l'expérience esthétique. Une seconde entrée du biologique dans le langage serait en train de survenir à cet « instant de grâce » – après celle, première, qui laissa son empreinte indélébile sur le langage en produisant son surgissement – : le langage poétique expliquerait ainsi son aura – dans le sens benjaminien –, ce sentiment d'éloignement irréductible siégeant dans le tout proche.

---

3 La peinture de Kandinsky inspire ces mots de Johnson: « il est évident que les couleurs n'ont pas un poids littéral. [...] Deuxièmement, l'équilibre approprié des forces de la couleur n'existe que dans l'acte de notre perception lorsque nous sommes devant un tableau. Ce que nous éprouvons c'est l'équilibre de forces psychologiques complexes qui opèrent dans notre " jeu " perceptif avec les relations entre la ligne, les espaces, les contours et les couleurs. Troisièmement, nous nous occupons de patrons ou de schémas psychologiques qui nous permettent d'avoir des expériences structurées et cohérentes auxquelles nous pouvons donner un sens. Nous nous trouvons face à des niveaux d'organisation qui sont à mi chemin entre les processus corporels et les actes conscients et réfléchis sur lesquels, si nous le voulons, nous pouvons concentrer notre attention. Nous nous occupons de niveaux pré-conceptuels où la structure surgit de notre expérience à travers les extensions métaphoriques des schémas d'images » (1991 : 158). « La projection métaphorique [...] est l'une des manières d'atteindre l'ordre, et nous structurons notre expérience pour lui donner un sens. Un autre type de structure de projection est la métonymie, qui traite des relations entre les parties et le tout » (Johnson, 1991 : 171). [Je traduis]

Les schémas d'images se trouvent en relation avec la capacité de faire tourner mentalement les objets (ce qui, dans la vie quotidienne nous permet de les reconnaître depuis des angles de vision divers) ; cette capacité, que nous partageons avec beaucoup d'animaux, enregistre chez l'homme l'influence du langage, de sorte qu'elle peut se voir altérée par l'existence ou par l'absence d'un nom pour l'objet que l'on fait tourner. De la même manière, la langue altère la mémoire des couleurs, et même leur perception. La couleur n'est pas un attribut du monde physique mais le résultat d'une élaboration cérébrale à partir de l'information visuelle. Il est vrai que la réalité physique est le déclencheur de fonctionnements optiques, chimiques et électriques qui produisent la sensation de la douleur. Nous éprouvons cette sensation comme une donnée réelle, mais elle est un produit mental. Nous pouvons ainsi parler de la création d'un objet mental (la couleur) à partir d'un traitement cérébral de ce qui à l'origine n'est qu'un ensemble de longueurs d'onde de la lumière. La constance de la couleur – indépendamment des changements d'illumination – est aussi le résultat d'une élaboration comparative du cerveau. Un cerveau qui se montre sensible à la manière dont nous distinguons linguistiquement la couleur en fonction de l'hémisphère cérébral utilisé ; dans le champ visuel droit – contrôlé par l'hémisphère gauche qui gère le langage – la non coïncidence de la couleur observée et du nom qu'on lui donne incite le sujet à douter de la couleur perçue, ce qui n'a pas lieu si l'observation s'offre au champ de vision gauche (Kenneally, 2009 : 148-149). Le langage – ainsi que d'autres facteurs cognitifs tels que la mémoire, le jugement ou l'apprentissage – aide à la catégorisation, c'est-à-dire, intervient dans la conversion de l'optique au mental. La poésie de Noël greffe son langage dans ce circuit d'échange.

## 5. Le trompe-l'œil mental

L'œuvre poétique de Bernard Noël se trouve sans doute concernée par ce projet de reconnaissance de la narration non verbale soutenant la narration verbale, mais il ne sera pas question ici de ses textes en vers. Car l'intention est de considérer un autre volet de son écriture dont la vocation descriptive insiste sur la scène du peintre au travail. Parmi les livres consacrés à cette scène, l'on trouve celui dont le titre désigne un genre d'écriture que, peut-être, un lecteur trop canonique ne lui accorderait pas : *Onze romans d'œil*. Un narrateur y raconte – et c'est donc là le roman – son observation de quelques séances de gestes corporels et des résultats de peinture réalisés par onze artistes reconnus du public. Les mouvements et les perceptions sont les ingrédients non verbaux de la narration que font les corps des peintres, traduits en narration verbale par l'écrivain. Deux consciences narratrices donc, mais de différent niveau.

Le récit présente la formation d'une parole et d'une écriture qui se font au moment même où l'écrivain regarde les peintres travailler ; il pense et écrit pendant qu'il perçoit une scène qui est poly-spectacle : aussi bien le théâtre de la peinture que le résultat pictural lui-même. Pour le lecteur, un trajet d'actions se compose : l'écrivain donne une forme linguistique à une scène visuelle de gestes physiques qui, à leur tour, engendrent la forme visuelle de l'œuvre de peinture. Un dispositif se construit ainsi, dont la perspective n'est pas sans évoquer la dimension de profondeur qui accompagne l'espace du regard noëlien : un trompe-l'œil de l'acte perceptif, cognitif et créatif. L'illusion que ce trompe-l'œil suscite est celle de la présentation aux yeux du lecteur d'une création unitaire qui relie ce que le peintre voit à ce que l'écrivain dit, qui relie le regard au langage. Effectivement, le roman se construit à partir de l'œil, mais il se peut que l'introduction de deux sujets de création prétende rendre une approche plus juste du parcours qui articule l'optique et le mental. Et, par là même, qu'il vise à mieux délimiter le domaine où l'image mentale rencontre le langage.

Mais ce trompe-l'œil est aussi quelque chose de plus qu'une simulation d'actes en perspective. Le tableau qu'on est en train de peindre n'est pas seulement le résultat des gestes du peintre, mais il tient lieu d'image découlant des perceptions du peintre en dépendance de son corps ; c'est-à-dire, le tableau devient la visualisation de la narration non verbale du moi qui peint. « Le roman du renvoi » – l'un des *Onze romans d'œil* – dit de l'œuvre de Serge Plagnol : « Ce qui est peint n'est pas une copie, c'est une empreinte, une impression. Un état physique. La peinture est un événement du corps, qui s'image » (1988c : 125). Et *Le journal du regard* ajoute : « Le tableau se comporte davantage comme un corps que comme un signe » (1988b : 12). « La main charnelle du peintre entre alors tout entière dans sa main mentale, et celle-ci contient ses yeux » (1988b : 81). Si la scène à observer choisie par Noël est celle de la peinture et pas une autre scène créative c'est parce qu'elle contient une valeur d'évidence, car la peinture montre « à la fois le vu, le visible, la vision et le mouvement de métamorphose qui sans cesse, les relie » (1988b : 37). « La peinture ne fixe pas du visible, mais la visibilité, et celle-ci est double, étant à la fois ce qui permet d'être vu et ce qui permet de voir » (1988b : 37).

La capacité d'enregistrer aussi bien ce qui vient de l'optique que ce qui vient du mental donne au tableau la condition de miroir global de la scène où le peintre fait son œuvre – en même temps qu'il est toujours le résultat des actions et des gestes du peintre dans ladite scène<sup>4</sup>. Dans l'optique de la neuroesthétique, Semir Zeki (2005) pourrait confirmer cette possibilité car, dans ses études sur l'art moderne, il constate que la peinture avance vers le registre pictural des réponses des neurones qui se trouvent dans les aires visuelles, ce qui permet de spéculer sur la relation entre la physiologie

---

4 Le trompe-l'œil noëlien ainsi compris, il est difficile de ne pas évoquer à son propos le tableau « Les Ménines » de Velazquez, qui prétendait également souligner la dimension intellectuelle de la peinture. Le narrateur de *Onze romans d'œil* pourrait peut-être se voir lui-même comme le chambellan José Nieto qui, au fond du tableau, se trouve debout sur des escaliers qui ouvrent la pièce à une perspective illimitée.

du cortex visuel et les créations artistiques des peintres. Zeki soutient, par exemple, que, contemplé à une certaine distance, un tableau de Malevitch entre entièrement dans le champ réceptif d'un neurone qui répond de manière optimale face à un carré bleu sur fond blanc et qui répond à peine face à ce même carré sur fond noir. D'où s'ensuit que l'effet esthétique de l'œuvre dépend de ce neurone, ou plutôt de ce groupe de neurones avec des propriétés similaires (2005 : 139). Zeki en conclut que si ces neurones ne répondaient pas à ce type de stimulation, ce type d'art n'existerait pas (2005 : 143). L'art moderne, oserait-on dire, est fait à l'image de notre cerveau plutôt qu'à l'image de la nature. La *mimesis* persisterait donc dans l'abstraction, mais son modèle serait d'ordre cérébral.

À la suite de Zeki, Ramachandran confirme qu'un artiste peut isoler des aspects perceptifs divers – comme c'est le cas de la couleur dans l'impressionnisme de Monet (2012 : 305-305). De son côté, Jonah Lehrer expose comment l'œuvre de Cézanne – un miroir tendu devant son cerveau, dit-il (2010 : 125-148) – reflète un processus de construction de l'image qui accueille tout particulièrement l'activité des neurones de l'aire visuelle V1, qui ne se laissent pas fasciner par la lumière – traduite, par ailleurs, dans des phénomènes électrochimiques à partir de la rétine – ; ces neurones répondent aux lignes, aux angles, au contraste, à une géométrie abstraite à partir de laquelle se déploient les formes : c'est peut-être aussi le cas de Mondrian, pour qui la ligne droite est essentielle ; ou le cas de Cézanne, pour qui la montagne Sainte-Victoire est toujours à peine une ligne. L'image serait ainsi saisie par ces peintres à un stade préfiguratif de formation. Dans ce contexte d'art reflétant l'activité cérébrale du peintre, il existe une peinture cinétique en relation avec les neurones de l'aire V5 spécialisés en le mouvement visuel (souvent très spécialisés dans une direction et pas dans une autre). On connaît le cas de l'artiste cinétique Jean Tinguely (Suisse, 1925-1991) qui, tel que le soutient Zeki, réussit à adapter un aspect de son art aux neurones sélectifs de l'orientation (2005 : 152).

Les observations des neurologues sont significatives non seulement en ce qui concerne le tableau du peintre mais aussi par rapport à la gestuelle du peintre. Zeki rapporte que Tinguely, très sensible visuellement au mouvement, était précisément fasciné par le mouvement du peintre Georges Mathieu au travail, alors que les œuvres qui en résultaient lui étaient indifférentes (2005 : 154). Vraisemblablement, aussi bien Tinguely que Noël sont particulièrement sensibles à la gestuelle picturale dans la mesure où celle-ci est porteuse de la narration non verbale impliquée dans le regard du peintre.

L'hypothèse est donc que la gestualité du peintre est une mise en scène de la narration non verbale (celle-ci consistant en des schémas corporels dynamiques) au moyen de laquelle le corps s'implique dans la vision. La scène n'est pas une métaphore, elle est l'indice de la métamorphose que l'image vue subit dans le cerveau. Et Noël d'écrire :

Les gestes des peintres – quand ils peignent – sont des regards sans yeux (1988b : 88).

Chez le peintre, voir est un trait, car il y a coïncidence entre le coup d'œil et le geste, entre le regard clair et la ligne qui saisit la matière dont la forme occupe l'espace (1988b : 84).

La peinture est un objet mental qui m'oblige à le voir dans son propre regard, c'est-à-dire, à le débarrasser de ses référents pour le voir selon la vision du peintre. Ma pensée entre alors dans ce qui fut pensé en lui (1988b : 18).

Revenons donc à la construction de la perspective qui inclut le narrateur et qui maintenant se manifeste en des termes de regard : regard du peintre représenté par la peinture qui en résulte, regard du peintre s'élaborant dans la gestuelle de son propre corps, regard de l'écrivain. Enchâssés les uns dans les autres, ces regards montrent un point de fuite : en perspective, ils fuient vers ce point où le regard de l'écrivain atteindrait la conversion mentale qui transforme la scène en langage. Ce point de fuite est de fait un point de vue, car c'est l'écrivain qui comprend et qui organise la scène. En

conséquence, le trompe-l'œil – qui est fondé sur le renversement du point de fuite en point de vue, sur la projection en avant de l'effet de perspective (Baudrillard, 1979 : 91) – est l'œuvre de l'écrivain.

Cette scène cherche, comme tout trompe-l'œil, à inclure son spectateur-constructeur ; elle veut lui faire voir et par là même le faire entrer dans la perspective, elle veut s'approprier le regard qui la construit ; et, dans le cas de Noël, qui dit regard dit aussi corps qui se déverse dans l'espace du regard, tel que l'expérience d' « Un jour de grâce » le racontait. La composition de l'ensemble de regards dans *Onze romans d'œil* récupère de la sorte cette scène de révélation, et elle efface la distinction entre le corps du peintre et celui de l'écrivain tout en supprimant la frontière entre les espaces de leurs regards, et en créant « un espace formé d'une seule masse au sein de laquelle intérieur et extérieur ne se contredisent plus, mais se contiennent. Et le corps à cet instant se porte dehors » (Noël, 1988c : 98). Dans le recueil *La chute des temps*, l'écrivain le disait avec une puissance métonymique : « la clarté est tout à coup la folle / qui arrache la peau des yeux » (1993b : 62). C'est ainsi que le poète est capable de comprendre ce que Matisse disait : « Quand je peins je vois dans mon dos ».

Le trompe-l'œil travaille perceptivement sur le monde physique afin de lui apporter une compréhension mentale, et sa construction interprétative de la perception « accomplit l'union du sensible et de l'intelligible » (Lévi-Strauss, 1993 : 32). Mais l'union de la nature physique et la nature mentale est toujours un nœud de résistance à la compréhension. Voilà peut-être pourquoi Noël – à rebours de ce qui a été dit jusqu'ici – conçoit de manière provisoire une notion de vision précédant celle à capacité interprétative, une vision préalable à tout état susceptible d'être récupéré mentalement : une vision non pas optique mais haptique et tactile (Riegl) cherchant la matérialité des images perçues sans y apporter de la signification. Tel que le dit « Le roman du leurre » : « le concret des choses passe entièrement dans le regard, qui les gobe comme on gobe un œuf. [...] Il ne s'agit plus de dessin, ni de couleur, c'est autre chose... c'est de la matière » (1988c : 51). La vision haptique – en tant que vision qui en devance toute autre – apporterait la dimension physique à l'espace du regard où se confondent l'intérieur et l'extérieur des corps. Dans son approche de la matière, elle en éprouverait le contact avant de la comprendre, et l'on y accéderait à la co-présence :

Le plaisir de voir nous plonge dans l'émotion de la présence qui nous retire du moment de la signification (1988c : 114).

Nous ne sommes au monde qu'à l'instant où nous sommes le monde : alors il n'y a plus de séparation, et l'espace est mental aussi bien que réel (1988c : 37).

Est évidente la chose qui coïncide avec le regard. Alors le sujet et l'objet sont identiques. Différents et identiques. Identiques parce que différents (1988c : 45).

Ce premier contact entre la vision et la matière préfigure ce que Gumbrecht appellera plus tard la « production de présence » résistante à l'interprétation. Mais le mode de captation haptique qui la caractérise est ici limité dans le temps ; ce mode est – pour Noël – le mouvement introductoire au moment de grâce exceptionnel où l'on assiste à la transformation du physique en matière mentale : « Saisir l'image à l'instant où elle passe de la rétine dans l'espace mental permettrait de voir comment le réel se déréalise [...] [et] accède pourtant par métamorphose à une autre espèce de réalité : celle de l'énergie mentale » (1988c : 95). Une « énergie mentale » dont l'énoncé n'est peut-être pas forcément métaphorique mais désigne de manière peu précise les impulsions électrochimiques qui se produisent dans notre cerveau. Une énergie mentale qui – en tant qu'espèce de réalité – éclaire peu sa conversion en langage et sa perte de réalité. Car Noël sait que dans le surgissement de la parole la présence s'épuise, et que le langage sépare de la présence (1988b : 123). Et la neurobiologie lui donne raison en signalant que la mémoire symbolique associée au langage nous sépare du « présent remémoré » qui fonde la conscience primaire (Edelman, 1992 : 192).

Il n'est pas sensé d'attendre que Noël nous instruisse sur un surgissement du langage

que la neurobiologie actuelle ne parvient pas à expliquer, mais les intuitions du poète ne s'arrêtent pas à cet échec prévisible. Le vieux rêve de la philosophie – de Platon à Kant, de Heidegger à Gadamer – apparaît dans « Le roman du leurre » associé à la scène de la peinture :

Tu as rêvé, toujours, d'assister au surgissement de la parole et de la pensée dans l'espace du corps. Soudain, il te semble que tu vas voir quelque chose d'analogue à travers [...] ces formes de corps qui ne sont pas des corps et qui construisent une poussée, un dégagement... la matière elle-même est un dégagement... Mais es-tu pris au leurre d'une virtualité ou bien d'un mouvement? (1988c : 47).

La scène de la peinture a donc une vocation linguistique, elle aspire à voir surgir la narration verbale prenant racine dans celle non verbale, elle aspire à observer le processus de dénaturalisation qui accompagne tout processus d'acquisition de signification. Que le choix de Noël soit cette scène et pas n'importe quelle autre scène de création tient au fait qu'elle inclut une composante physique réelle qui est en elle-même signifiante : la gestualité manifeste un lien puissant entre la nature du corps et la signification (l'interprétation) qui se fige sur le tableau. Ce que *Journal du regard* exprime dans les termes que voici : « Le geste fait apparaître une forme qui signifie et une matière qui prend vie : son tracé effectue leur réunion [...] il fait surgir une chose qui se découvre dans l'intensité de la présence » (1988b : 76). Comme si le geste était capable d'unir une « production de présence » avec l'acte interprétatif : la matière avec le langage.

Sans doute le geste a une signification, mais il n'est pas encore du langage, quoique son tracé appartienne à la narration non verbale et qu'elle recueille les sens des schémas de l'image corporelle. Mark Johnson soutient que ces schémas éveillent des projections métaphoriques et métonymiques qui font partie d'une théorie de la signification qui établit la continuité entre des schémas d'image et des propositions du langage (1991 : 280-284). Le geste se trouverait alors entre celles-ci et ceux-là, dans une position que certaines sémiotiques explorent (celle de Fabbri, par exemple). De fait, il existe une continuité entre geste et langage démontrée par des études récentes en psychologie du développement ; cette continuité ne suppose pas la succession mais la contiguïté, et elle implique que, dans notre petite enfance, le geste ne précède pas le langage mais l'accompagne de manière essentielle. Le langage devrait donc être pensé comme l'expression de tout le corps, comme une articulation qui ne serait pas seulement le produit de la bouche mais aussi et simultanément le produit de l'ensemble de tous nos membres et de notre gestualité, en particulier de celles de la main et du visage. Au-delà de ce que Leroi-Gourhan préconise, l'anthropologie et la science cognitive actuelle proposent que l'évolution n'a pas seulement sélectionné le langage mais la combinaison du langage et du geste (Kenneally, 2009 : 333-336). Cette thèse a été soutenue en premier par la théorie motrice du langage de Lieberman, où l'on met en relief la coïncidence partielle des zones cérébrales qui contrôlent le mouvement du corps et des zones qui organisent les pensées et le langage.

Depuis la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle, la motricité est considérée un élément clé dans l'organisation de la connaissance. La découverte de neurones plurimodaux (répondant à des impulsions visuelles et motrices, par exemple), les études sur les neurones miroirs (Rizzolatti) ou sur le sens du mouvement (Berthoz) ont été fondamentales pour comprendre que la connaissance a des racines gestuelles. Dans le sillage de Berthoz précisément, Gérard Olivier travaille sur l'hypothèse d'une cognition gestuelle qui conçoit l'image mentale comme un acte où le geste et l'objet n'ont pas de limites précises : « l'image visuelle d'un objet est assimilable à l'ébauche de la simulation mentale d'une exploration oculaire de cet objet (comme le pensait Piaget), et de la même manière, l'image auditive d'un son du langage est assimilable à la simulation mentale de sa prononciation » (Olivier, 2012 : 75). Une compréhension semblable concerne Bernard Noël dans la scène de la peinture: le geste du peintre rend extérieure son image mentale, et l'écrivain qui assiste à la scène l'éprouve



comme si c'était son image mentale à lui, grâce à la lecture que ses neurones miroirs font de cette gestualité. L'écrivain narre en simultanéité avec ce qu'il voit – l'acte de la peinture en tant qu'image mentale –, et la coïncidence des deux gestes – pictural et linguistique – suggère que l'un reflète l'autre, que l'un engendre l'autre comme reflet : que la parole surgit du geste corporel de l'écriture.

La scène de la peinture noëlienne exprime des intuitions en accord avec ce que la science est en train d'explorer au moment où il écrit – le premier livre de Lieberman parlant de l'empreinte motrice sur le langage est de 1984 : *The biology and evolution of language*. Noël écrit un peu plus tard: « Je pense en moi, mais je pense également hors de moi dans un renversement perpétuel du dedans et du dehors, du projeté et du réfléchi, dont le croisement produit cet objet mental : l'image » (1988b : 17-18). Le poète pense comme le psychologue ou le linguiste cognitif disent que la pensée fonctionne. Le poète dit que, dans son langage et dans sa pensée, il vérifie cette dépendance de l'expérience corporelle du mouvement dans l'espace. La métaphore cognitive de Lakoff et de Johnson (1980) n'avait pas dit autre chose.

Le langage humain tend à enfouir ce savoir et cette dépendance au sein de lui-même, car il a besoin d'oublier son origine biologique. La conscience supérieure le prive de cette altérité corporelle tout en lui donnant une mémoire symbolique capable de produire des recatégorisations de niveau phonétique, sémantique et syntaxique et de les associer récursivement. Mais elle ne peut pas le réduire à un traitement computationnel de l'information, ni ne peut éviter sa fascination pour la conscience primaire, muette et inconnue où il est ancré. La poésie se présente alors comme un langage ayant un comportement à risque: elle se dépouille du manteau de consensus, elle fréquente les corps où le langage fut geste et acte, elle revient fécondée par la puissance métaphorique de la narration non verbale. La poésie est « sale de baisers et de sable » – disait Lorca et répétait Gelman – et son langage garde « l'empreinte verbale de l'empreinte charnelle » (Noël, 1998 : 82).

### Références bibliographiques :

- AUMONT, Jacques (1990) : *L'image*. Paris, Nathan.
- BAUDRILLARD, Jean (1979) : *De la séduction*. Paris, Galilée.
- COLLOT, Michel (1989) : *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris, PUF.
- DAMASIO, Antonio (2006 [1995]) : *L'erreur de Descartes. La raison des émotions*. Paris, Odile Jacob.
- DEHAENE, Stanislas (2007) : *Les neurones de la lecture*. Paris, Odile Jacob.
- EDELMAN, Gerald M. (1992) : *Biologie de la conscience*. Paris, Odile Jacob.
- GAMONEDA, Amelia (2002) : « Le kaléidoscope: une machination poétique du regard chez Bernard Noël », in Serge Cabioc'h et Pierre Masson (éds.), *Gide aux miroirs. Le roman du XX<sup>e</sup> siècle*. Caen, Presses Universitaires de Caen, 279-286.
- JOHNSON, Mark (1991) : *El cuerpo en la mente*. Madrid, Debate.
- KENNEALLY, Christine (2009) : *La primera palabra. La búsqueda de los orígenes del lenguaje*. Madrid, Alianza Editorial.
- LEHRER, Jonah (2010) : *Proust y la neurociencia*. Barcelona – Buenos Aires – México, Paidós.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1993) : *Regarder, écouter, lire*. Paris, PLON.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964) : *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard.
- MESCHONNIC, Henri (2011) : « Poésie, le devoir de lucidité », *Europe* n° 981-982, "Bernard Noël", 62-65.
- NOËL, Bernard (1967) : *La face de silence*. Paris, Flammarion.
- NOËL, Bernard (1975) : *Treize cases du je*. Paris, Flammarion.
- NOËL, Bernard (1988a [1958]) : *Extraits du corps*. Le Muy, Editions Unes [Paris, Minuit].
- NOËL, Bernard (1988b) : *Journal du regard*. Paris, POL.
- NOËL, Bernard (1988c) : *Onze romans d'œil*. Paris, POL.
- NOËL, Bernard (1993a) : *L'ombre du double*. Paris, POL.
- NOËL, Bernard (1993b) : *La chute des temps* suivi de *L'été langue morte*. Paris, Gallimard.
- NOËL, Bernard (1998) : *L'espace du poème. Entretiens entre Bernard Noël et Dominique Sampiero*. Paris, POL.
- NOËL, Bernard (2010) : « Un jour de grâce », in *Les plumes d'Éros. Œuvres I*. Paris, POL, 7-16.
- OLIVIER, Gérard (2012) : *La cognition gestuelle. De l'écho à l'égo*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- RAMACHANDRAN, Vilanur S. (2012) : *Lo que el cerebro nos dice*. Barcelona, Paidós.
- ZEKI, Semir (2005) : *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Madrid, Antonio Machado.

### Pour citer ce texte :

Amelia Gamoneda, « De l'optique au mental. La poétique cognitive de Bernard Noël », in Amelia Gamoneda et Víctor E. Bermúdez (éds.), *Inscriptions littéraires de la science* [ouvrage électronique], *Épistémocritique*, 2017, <[www.epistemocritique.org](http://www.epistemocritique.org)>, p. 23-37. ISBN 979-10-97361-06-8