

La Fragilité de l'Écriture : 《Souveraineté du Vide》 de Christian Bobin

Lin Chong Hui

Né le 24 avril au Creusot, Christian Bobin, dans une interview où l'on lui pose des questions à propos de sa naissance et de son enfance, répond : « J'aurais une réponse double à vous faire. Le lieu d'enfance, c'est maintenant. Les visages que je regarde. Et puis, je ne cherche pas à fuir l'autre réponse. C'est un lieu géographique, économique. Une ville. Je suis né ici au Creusot. Dans ce lieu où l'on se parle, dans la Montagne aux Boulets, on doit être à cinquante mètres de l'endroit où j'ai du faire cinquante mètres en 43 ans. C'est vous dire si j'ai le goût des voyages. »¹

En effet, Christian Bobin est un écrivain de la présence, de l'éternelle présence : aujourd'hui, maintenant, émerveillement. Il a publié une vingtaine de livres, très courts, qui sont tous publiés chez de petits éditeurs. Dans ses livres, une profonde simplicité et une extrême sensibilité rejoignent l'ivresse spirituelle contenue dans l'Amour tandis que le silence, la solitude et aussi l'Amour se métamorphosent en lumière. La beauté de la Nature, non celle du Romantisme qui est mystique, mais celle qui est la plus accessible, la plus limpide, rayonne du dedans au dehors.

« Entre moi et le monde, une vitre, dit-Christian Bobin. Écrire est une façon de la traverser sans la briser. » Entre lui et le monde existe avant tout une tendre relation amoureuse. Il s'exprime dans une interview :

- Écrire est la plus faible activité que je connaisse, celle qui permet d'attendre sans trop s'éloigner de son attente.
- Et qu'attendez-vous ainsi avec tant de constance ?
- J'attends ce qu'on attend toujours : que l'amour qui passe soit un amour qui demeure.
- Mais si vous attendez en vain ?
- Ce ne peut être en vain car mon attente et cet amour ne font qu'un seul.²

¹ *La Matricule des Anges, Littérature-15février-15avril*, numéro 6, propos recueillis par Dominique Sampiero.

² *Le Mensuel Littéraire et Poétique*, N°219, La chronique de poésie de Gaspard Hon.

Tous ses livres sont des irradiations de l'Amour, ce ne sont pas de jolis mots superficiels, mais une émancipation dans laquelle toutes les nuances se livrent avec une sincérité et une pureté—des paroles, mêlées à une lumière enveloppante. Ainsi, tout est à la fois grave et léger.

Un amalgame de l'essai, du genre épistolaire et de la poésie, la « lettre » est la forme préférée de Christian Bobin. « J'éprouve une incapacité d'écrire si ce n'est pas adresser à quelqu'un. Ce peut être à une femme précise, dans un temps et dans un lieu précis. Ce peut être aussi à quelqu'un dont je ne connais pas le visage et dont je n'ai pas idée. Mais il faut qu'il y ait ce pressentiment d'un destinataire. Je ne peux pas faire autrement. »³

Ces lettres se suivent d'un livre à un autre comme si Bobin n'écrivait qu'un seul livre qui durerait longtemps. Le choix de cette forme épistolaire a une autre raison plus profonde encore qui est celle-ci :

Il y a une chose, dit Christian Bobin, que j'éprouve aussi bien dans l'écriture que dans la lecture que dans le temps désert, abandonné, c'est que jamais rien ne suffit. Ni l'écriture, ni la parole, ni l'attente, ni la solitude, ni l'amour. Rien ne suffit. Je crois que ça vient de là, autant de livres. Le livre terminé ne me donne plus rien, me laisse dépourvu, ne m'aide plus. Il m'aide dans le temps où je l'écris, et c'est peut-être pour cela que j'écris autant et que je passe d'un livre au suivant . . .⁴

De la même manière, il partage nos errances, nos solitudes, nos angoisses comme un confident, un ami. En suivant ces pages d'amour et ces pages de crise, on songe à rejoindre l'essence de la vie elle-même. Ces monologues se tiennent en équilibre sans commencement ni fin—un moment d'éternité, et c'est dans cette « souveraineté du vide » qu'on peut enfin se rencontrer.

Pour mieux comprendre cette légère gravité, nous allons procéder à une analyse

³ *MAD Le soir*, 15 Mai 1991, par Pierre Maury.

⁴ *Ibid.*

des quelques composants moléculaires tels que les déictiques comme les pronoms personnels et le « ce » cataphorique, aussi un élément fondamental « le mot » qui est apte à manifester la fragilité de l'écriture.

1. Les Déictiques

« le récipit » : les pronoms personnels

Le récipit pose déjà d'emblée le problème de l'identification. Les « symboles-index »⁵, c'est-à-dire les embrayeurs, ici concernant surtout les pronoms personnels, leurs significations générales sont fortement bouleversées. Les embrayeurs possèdent, dans une certaine mesure, des valeurs sémantiques stables à travers tous leurs emplois. Or, dès le récipit, l'auteur ébranle cette stabilité en donnant ses propres définitions au déictique « vous » :

« Vous seriez loin de votre vie. [. . .] Ce serait une maladie, voilà tout, et la conscience que vous en auriez serait aussi bien la conscience de l'insuffisance profonde de tous remèdes.

Un jour, dans cette absence égale, chronique, vous recevriez ces lettres, trois lettres. L'apparence serait celle d'un livre. L'auteur, ce serait vous, c'est-à-dire un autre. Un passant. Une ombre, lointaine. Personne. »⁶

Le « Vous » de la première phrase, en apparence, laisse penser à l'interpellation d'un narrateur qui dit « je » et que le récit est du type homodiégétique avec le narrateur comme héros du récit. Mais, à la fin du récipit, est marqué : « l'auteur, ce serait vous, c'est-à-dire un autre. »

Par cet énoncé, les valeurs sémantiques stables de « vous » sont bousculées, tout d'abord entre un « vous » allocutaire postulé du locuteur « je » et un « vous » fusionné avec le narrateur « je ». Puisque « l'auteur » et « vous » pourraient éventuellement être la même personne, ce « vous » pourrait être le narrateur « je »,

⁵ R. Jakobson, *Essai de Linguistique Générale*, éd. du Seuil, 1963.

⁶ *Souveraineté du Vide*, Christian Bobin, Fata Morgana, 1985.

dans ce cas, l'identité du locuteur et de l'allocutaire sont identiques, si ce n'est pas totalement, au moins elles le sont partiellement.

En général, « vous » désigne : tu + tu (+ tu . . .) ou tu + il (+ il . . .), cependant ici l'auteur essaye de faire coïncider « vous » avec « je » ou plutôt de faire entrer ce multiple « vous » dans ce « je » mononucléaire. Ce mélange d'identités, cet effacement des délimitations entre locuteur et allocutaire, qu'est-ce que cela apporte à l'écriture elle-même ? L'effet le plus immédiatement décelable, c'est l'effort de faire coïncider le temps de l'écriture et le temps de la lecture. Puisque « vous » est postulé comme « je », comme une partie du « je », et quand le récit est à la première personne—un narrateur qui dit « je », « vous » assimile dès lors ce « je » de sorte que c'est « vous » qui est en train d'écrire, et que le récit semble se faire peu à peu au rythme de la lecture. Dans *Souveraineté du Vide*, on trouve quelques réflexions sur Proust ; l'auteur dit :

Quelqu'un parle. Quelqu'un est alité, dans le voisinage de sa mort. Il écrit ce livre au fur et à mesure de la lecture que j'en fais. Il écrit à partir de l'abandon enfin entier qui est le sien. Jamais si proche des larmes, de la sécheresse de la mort. Jamais si proche de la vie, de la brûlante nudité de la vie.⁷

Alors, cette assimilation, selon ce que l'auteur laisse entendre, au lieu d'être unilatérale, est plutôt réciproque. Non seulement l'allocutaire « vous » se métamorphose en locuteur, mais encore le locuteur « je » abandonne volontairement sa propre identité, la frontière conventionnelle est ainsi ouverte dans le but d'obtenir une plasticité potentielle.

Ensuite, l'auteur attribue à ce « vous » déjà fusionné avec « je » d'autres définitions : « C'est-à-dire un autre. Un passant. Une ombre, lointaine. Personne. » Nous pouvons supposer ici l'existence du pronom de la troisième personne—une non-personne, au singulier comme au pluriel. « Un livre est le produit d'un autre moi. » a dit Proust, certes. Or, l'auteur de *Souveraineté du Vide* cherche à

⁷ *Ibid.* pp. 26-27.

impliquer plus qu'un autre « moi », ou qu'un autre « vous », il élargit le champ en y introduisant la troisième personne—« un passant » que nous pouvons considérer comme le « il » de la troisième personne. Puis, l'auteur continue dans la même direction en accentuant le côté impersonnel : « un passant » devient « une ombre, lointaine », un « il » sans aucun doute neutre, une non-personne.

A la fin, l'auteur pousse cette métamorphose à l'extrême en faisant s'évaporer cette non-personne, de cette façon, il n'y a plus qu'une existence fantomatique—quelque chose qui ressemble à « un vide ». Les soucis de l'auteur concernant cette question apparaissent à travers un passage du texte comme celui-ci :

On peut alors écrire. Par exemple écrire. Sans souci d'une lecture. Ecrire quelque chose. Cela : Il arrive qu'une pierre vacille en toi, puis d'autres, voisines. Un pan de mur, devant lequel tu ne passais plus guère, cède bientôt sous la poussée lointaine du vent. Tu regardes les pierres dispersées : disjointes, avec une lenteur passionnée, par les herbes sèches de l'oubli, creusées par les eaux grises des fatigues, elles ne pouvaient très longtemps tenir. Il a suffi d'un souffle pour les renvoyer à leur diversité première. Tu écoutes les ultimes échos de l'éboulement. Tu entends ce qu'ils disent : quelqu'un est parti de toi, qui n'y était jamais entré. Peu à peu s'évanouit la fascination de ces ruines, s'annule leur dernier pouvoir de convoquer les regrets. Tu t'éloignes, éprouvant l'informulable d'une lumière qui te sert à mesurer l'immensité négligeable de tes pertes.

Ce texte, oui, on peut l'écrire.⁸

C'est une des rares parties où nous voyons l'apparition du pronom de la deuxième personne « tu ». « A la 2^{ème} personne, écrit Benveniste dans *Problèmes de Linguistique Générale I*, « tu » est nécessairement désigné par « je » et ne peut être pensé hors d'une situation posée à partir de « je » ; en même temps, « je » énonce quelque chose comme prédicat de « tu » ». ⁹ Puisque dans la corrélation de personnalité, « je » et « tu » se définissent réciproquement : « tu » comme la personne « non-subjective » vis-à-vis de « je », la « personne subjective », le « je-tu » forme un

⁸ *Ibid.* pp.39- 40.

⁹ Tome I, p.288.

couple qui s'oppose à la « non-personne »—le pronom de la troisième personne « il » qui « a pour caractéristique et pour fonctions constantes de représenter, sous le rapport de la forme même, un invariant non-personnel, et rien que cela. »¹⁰ Il arrive parfois que la 3^{ème} personne joue le rôle d'un représentant syntaxique ; cela ne change rien à sa position. Ainsi, il serait difficile de faire entrer la 3^{ème} personne en jeu si l'auteur utilisait « tu » au lieu de « vous » dans le récipit.

« Vous » possède une autre plasticité car il peut fonctionner en français comme anaphorique de « on ». ¹¹ Ce « on » caméléon est capable de subvertir l'opposition entre « personne » et « non-personne » de sorte que, quand « vous » fusionne avec le narrateur « je », il peut en effet engendrer de multiples strates de champ sémantique. De plus, « on », c'est la forme même des pronoms personnels qui permet de comprendre la place des locuteurs dans le procès d'énonciation, c'est l'interprétation de « on » qui permet de lui attribuer tel ou tel statut énonciatif.¹²

Grâce à cette plasticité, changer les points de vue, c'est-à-dire les focalisations, s'avère plus facile et le glissement d'un point de vue à un autre se fait moins visible. Et ceci a une importance primordiale, car les principaux sujets du *Souveraineté du Vide* sont la lecture et l'écriture (sujets que nous allons étudier plus loin) ; pour mieux exploiter ou réfléchir sur ces questions, étant lecteur ou écrivain, une entité identifiable ou non identifiable, nommable ou innommable, cette souplesse de changer le statut énonciatif de « je » en « vous », « il(s) », « on » . . . —ce « je » devenant cataphorique—paraît très intéressant.

En effet, curieuse manière de remplir « je », pour ensuite le vider ; cependant une épaisseur est créée au cours du processus. Comme dit l'auteur : « Il y a ces lettres que je vous écris. Je m'adresse en vous au plus différencié de vous, à ce plus faible dénominateur commun, la nuit, la table rase de la nuit. »¹³

¹⁰ *Problèmes de linguistique générale*, Benveniste, Tome I, p.231.

¹¹ *Ibid.* p.232.

¹² F. Atlani, *On l'illusionniste*, cité in *Stylistique de la prose*, Anne Herschberg Pierrot, éd. Lettres Belin Sup, p.27.

¹³ *Souveraineté du Vide*, op.cit., p.41.

« Ce » déictique et cataphorique

En se différenciant de « ce » anaphorique qui sert à reprendre un élément du co-texte antérieur, l'adjectif dénominatif « ce » peut avoir, selon les grammairiens, deux autres emplois : déictique et cataphorique.

Des emplois déictiques, « on entend par là des expressions dont le référent ne peut être déterminé que par rapport aux interlocuteurs »¹⁴ ; des emplois cataphoriques signifient que « l'élément nominal « repris » n'est pas placé avant, mais se trouve dans le groupe nominal déterminé par ce. »¹⁵ Nous allons mettre de côté le « ce » anaphorique, car celui qui caractérise un texte est plutôt le « ce » déictique et cataphorique.

D'abord, « ce » déictique dans *Souveraineté du Vide* est utilisé spécifiquement, presque uniquement, pour désigner le livre même. Par exemple :

« Je suis parti. Je suis allé me promener, j'ai vu des gens. L'idée m'est venue de vous écrire une lettre, cette lettre, l'idée d'une lettre infinie sans suite. »¹⁶

« Cette lettre » indique bien ce que lecteur est en train de lire : *Souveraineté du Vide*. Ou encore, à la fin du livre se trouvent des phrases comme les suivantes :

« Regardez ce livre. La lumière qu'il fait entre vos mains. [. . .]
Quant aux mots écrits sur ces pages : quelques herbes, fraîchement coupées dans le vert de la mémoire. »¹⁷

« Ce livre » et « ces pages » nous font remarquer ce que nous tenons dans nos mains, ce que nous regardons et lisons en ce moment même. Puisque « ce » est un des indices d'ostension, ce terme implique un geste désignant l'objet en même temps qu'est prononcée l'instance du terme.¹⁸ Par ces « ce » déictiques, l'auteur brise d'une certaine manière la lecture, notre lecture, en nous emmenant hors du texte, de sorte

¹⁴ *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Oswald Ducrot / Todorov, ed. du Seuil, p.323.

¹⁵ *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dominique Maingueneau, DUNOD, p.173.

¹⁶ *Souveraineté du Vide*, op.cit., p.11.

¹⁷ *Ibid.* p.45.

¹⁸ *Problèmes de linguistique générale*, Tome II, Benveniste, éd. Gallimard, p.82.

que nous sommes obligés de nous arrêter et de réfléchir dans la position du lecteur et sur notre identité de lecteur. Au lieu de rester passif, l'allocutaire est activé par cette indice d'ostension « ce » et surtout le narrateur et l'allocutaire s'interfèrent, se stimulent, s'animent. Un autre exemple surprenant est ceci :

« Et c'est le soir de nouveau. La lumière de la lampe heurte la blancheur de cette feuille. Il est maintenant très tard. Je vais poursuivre cette lecture entamée l'été dernier, ce livre de Proust que j'emmenais dans mes balades : ses pages sont encore trempées de soleil. »¹⁹

Dans cet extrait, c'est « cette feuille » qui se fait remarquer. Les adjectifs démonstratifs étant des déictiques « opaques », leurs deux valeurs : déictique, cataphorique / anaphorique, ne sont pas toujours séparables. L'auteur du livre joue ici à plein cette ambiguïté. « Cette » peut être considéré comme cataphorique évoquant une expérience subjective : c'est la feuille qui se trouve devant le narrateur ; ou comme déictique : c'est la feuille qui se trouve devant les yeux du lecteur, en d'autres termes, le livre même.

Le lecteur surpris par cette ambiguïté, surtout par le déictique « cette », ne peut pas ne pas commencer à examiner la relation narrateur-allocuteur d'un autre point de vue, ni à envisager le texte comme une entité autre qu'on a toujours connue. C'est la raison pour laquelle le « ce » déictique est caractéristique, car grâce à des valeurs propres au « ce » déictique, le livre a la possibilité de se montrer tel qu'il est devant les yeux du lecteur et déclenche en même temps une masse de réflexions intéressantes. Quant au « ce » cataphorique, il abonde dans le texte. Selon une classification de D. Maingueneau, on peut distinguer les emplois cataphoriques en trois types :

- 1) les généralisations à partir de cas particuliers .
- 2) l'évolution d'une expérience subjective.
- 3) l'établissement d'une sorte d'identité entre le nom et la séquence qui le modifie.²⁰

¹⁹ *Souveraineté du Vide*, op.cit., p.26.

²⁰ *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, DUNOD, p.174.

L'emploi du « ce » cataphorique dans *Souveraineté du Vide* est très uniforme, c'est principalement l'évocation d'une expérience subjective. Par exemple :

« Vous dire l'étrangeté de mes jours, si commune, si banale. Vous dire la lumière de ces jours d'hiver, si folle, si douce. Cette allure de printemps, soudain. Il semblerait que quelque chose ne puisse jamais finir . . . »²¹

Ici, « ces » et « cette » ne servent pas à caractériser de manière unique un objet, mais à évoquer des expériences familières, personnelles, intimes du narrateur. Avec les adjectifs dénominatifs, le narrateur présente son univers au lecteur (virtuel) comme si cet univers lui était connu, comme si le lecteur (virtuel) appartenait au même monde que le narrateur. Un autre exemple pour cerner encore mieux la caractéristique du « ce » cataphorique :

« Je regarde le ciel d'aujourd'hui : hâtif, confus. J'y trouve de quoi vous écrire, de quoi vous parler du temps, de ce désert des lumières usées par trop de pluies, trop d'hivers, de ces éclaircies brutales et du désespoir qui en procède, qui nécessairement en procède. »²²

Il est évident que « ce désert » et « ces éclaircies » évoquent autant la nature que l'état d'esprit du narrateur. Le flottement se fait discrètement mais incontestablement, de sorte que le lecteur entre en sourdine dans l'univers intime du narrateur et, si l'on ose faire des suppositions, dans la conscience même du narrateur.

Le « ce » cataphorique est effectivement capable de brouiller la distance entre le récit et le lecteur, et de les rapprocher l'un de l'autre. Le « ce » cataphorique apparaît très souvent dans des parties de récit concernant la Nature, comme : « Je me promène, beaucoup. Je vais marcher sur Dieu dans le sous-bois, dans cette lumière étrange du sous-bois, dans cette lumière qui sourd de l'ombre, qui monte de la terre. »²³ Ou comme : « Il y a ces promenades, ces regards incessants sur tout, arrêtés

²¹ *Souveraineté du Vide*, op.cit., p.23.

²² *Ibid.* p.37.

²³ *Ibid.* p.17.

partout, cette éternité rompue des promenades. »²⁴ Aussi, dans des parties de récit concernant la lecture et l'écriture. Par exemple :

« Ce toucher des mots, cette irradiation de la voix qui dans l'âme engourdie du lecteur détectent des nappes d'eau vive, des sources de feu : les vrais écrivains sont des sourciers. »²⁵

Ou un autre exemple :

« Sablier des lectures, où ne s'écoule que l'immobile, qui ne mesure que cette heure avancée dans le coeur, la même, toujours, la seule. »²⁶

Ce n'est pas par hasard que « ce » cataphorique se concentre sur ces deux sujets, il produit l'espace référentiel du récit, un espace moins concret qu'abstrait, parce qu'il s'agit plutôt de l'espace mental. La Nature est un reflet du monde intérieur tandis que la lecture et l'écriture, ce sont déjà des activités mentales. Le « ce » cataphorique fonctionne dans la même direction que les pronoms personnels, tous les deux ensemble contribuent à créer de multiples profondeurs et facettes du récit.

2. Le mot

les classèmes : les sèmes généraux.

En étudiant les signifiés dans leur dénotation, le vocabulaire surtout les noms et les adjectifs, ceux qui concernent physiquement ou émotionnellement l'Homme, occupent une place considérable ; ensuite, ce sont ceux de la Nature. Les lexies matérielles, c'est-à-dire les objets concrets, sont assez limitées. Par contre, celles qui sont immatérielles sont abondantes. Les indications sur l'écoulement du temps sont elles, très peu nombreuses, quelques mots vagues, rien de précis. Et les verbes qui expriment les actions ne sont pas sortis de certaines catégories dont les traits sont

²⁴ *Ibid.* p.41.

²⁵ *Ibid.* p.13.

²⁶ *Ibid.* p.30.

caractéristiques. Mais, à quoi sert cette division ? Où peut-elle nous conduire ? Alors, examinons de près les lexies de chaque partie.

D'abord, le physique de l'homme, nous remarquons le vocabulaire comme ceci : le corps, le visage, les mains, les doigts, la nudité, la chair, l'âge, la vie ; également ceux qui sont à l'intérieur du corps : le coeur, le sang, la voix, le regard, la respiration. Les noms concernant des symptômes que le corps peut manifester y sont omniprésents : la brûlure, la fièvre, la plaie, la maladie, la caresse, la blessure, le repos, l'insomnie.

Ces trois séries de sèmes, au premier coup d'oeil, n'ont rien de particulièrement extraordinaires. Mais, si nous faisons attention à comment l'auteur sélectionne le vocabulaire, nous verrons que ces lexies manifestent déjà sommairement les tendances du récit et signalent la direction choisie.

La première série de sèmes, les parties physiques choisies sont celles qui sont les plus expressives : les mouvements des mains, des doigts et les expressions du visage révèlent, consciemment ou inconsciemment, les états d'esprit, les émotions. Il va sans dire que la nudité et la chair, nullement dissimulées, montrent l'homme à l'état originel.

La deuxième série de sèmes : le coeur, le sang, la respiration, ne sont pas seulement des viscères, car ils possèdent des fonctions vitales qui gardent l'homme en vie : sans eux, pas de vie possible. Et la voix, le regard, deux fenêtres ouvertes sur l'extérieur, contiennent des pulsions et des impulsions, à la fois expressifs et réceptifs. Ce sont des organes ou plutôt des voies à travers lesquelles on s'exprime ou capte des signes.

Dans la troisième série de sèmes, il se trouve une suite de lexies dont les signifiés montrent plutôt le mal-être que le bien-être. Bien entendu, il y a la caresse et le repos ; or, le statut de « caresse » est ici ambigu : caresser par l'ombre, par la mort, peut-on le déterminer comme un bien-être ? Quant au repos, il signifie plutôt de ne rien faire que de se relaxer, de sorte que le sens de ce mot balance entre le mal-être et le bien-être. Ainsi la troisième série de sèmes exprime-t-elle les maux du corps, les maux les plus apparents, les plus visibles comme la brûlure, la plaie, la blessure ou les

maux un peu plus difficiles à déceler au premier coup d'oeil, comme la maladie, la fièvre ou l'insomnie.

Ensuite, les sèmes qui expriment les émotions de l'homme sont divisés en deux parties antithétiques dont le noyau central est le moi et l'âme. Ces deux parties antithétiques ont presque le même poids, car les nombres de mots utilisés sont à peu près les mêmes.

- d'un côté, le lexique positif: apaisement, bonheur, amour, désir, consolation, passion, joie, libre, fascination, délivrance . . .
- d'un autre côté, le lexique négatif: insuffisance, détresse, désespoir, abandon, manque, regret, douleur

Cette division de positivité et de négativité est décidée strictement selon la valeur dénotative des signifiés et leurs valeurs connotatives que nous étudierons plus loin. Aussi, nous remarquons que c'est également l'opposition du plein et du manque — le plein et le manque de l'Amour.

Mais à part le lexique concernant l'homme, le vocabulaire sur la Nature est également abondant. Les végétaux comme : la forêt, l'arbre, les feuilles, les branches, les racines, les herbes, les fleurs, les rosiers, les bouquets . . . ; les minéraux comme : les pierres, les cristaux, les fossiles, le sol Le vocabulaire comprend, en outre, les animaux, les saisons, les astres, le temps (la pluie, la neige, le vent, la chaleur etc.) Cette abondance de lexies de la Nature fournit une indication sur la relation entre l'homme et la Nature ; entre eux, il y a un renvoi constant, d'une forte correspondance.

Quant aux lexies immatérielles et matérielles, elles sont extrêmement limitées : les livres, les lettres, l'encre, les mots, la chambre, la fenêtre ; c'est à peu près tout ce qui existe de lexies matérielles. En revanche, les lexies immatérielles prolifèrent de manière verticale et dans deux directions, c'est-à-dire que l'une pointe vers le firmament et l'autre vers l'abysse, si bien que l'on observe :

- d'un côté : la lumière, un au-delà, l'infinité, l'illimité, l'indéfini, la

purification, la rêverie, la méditation, l'éternité, l'essentiel, Dieu, le miraculé, le chimérique, le mystère, l'immensité . . .
 —d'un autre côté : l'abîme, l'absence, l'obscurité, le rien, le vide, les ruines, le mensonge . . .

Cette comparaison des lexiques matériel et immatériel laisse apercevoir par ses composants moléculaires, une structure intime du texte qui est la recherche spirituelle (au sens large du mot). Nous pouvons même nous figurer une image dans laquelle l'homme dans une chambre, devant une fenêtre et une table recouverte de livres et de papiers blancs, réfléchit, médite ou songe.

Les verbes qui expriment les actions ou les mouvements confirment ladite conjecture. « Lire », « écrire », « voir », « écouter de la musique (donc ouïr) » constituent les activités principales à l'intérieur de la maison tandis qu'à l'extérieur, il n'existe à peu près qu'une activité : se promener, les autres verbes sont ses synonymes : marcher, errer . . .

Il y a une seconde série de verbes qui se tissent autour des activités principales à l'intérieur de la maison et qui sont des efforts mentaux : chercher, inventer, songer . . . Des flux et des reflux de pensées « envahissent », « submergent », « engloutissent », de manière que le haut et le bas (ou plutôt le trouble et la paix) laissent entrevoir deux sèmes différents (non vraiment opposés) :

—d'un côté : mourir, faner, pourrir, quitter, perdre, se retirer, se taire . . .
 —d'un autre côté : attendre, sommeiller, oublier, guérir . . .

Par la première approche de ces composants moléculaires — le lexique, nous pouvons découvrir les premiers traits marquants du texte étudié. Le pivot de l'oeuvre est l'homme, l'homme affectif, spirituel. Le corps humain, physiquement parlant, a peu d'importance ; il existe parce qu'il sent, se sent et exprime ce que l'âme muette a du mal à extérioriser, à communiquer.

Dans l'affluence du vocabulaire émotionnel et sensoriel, les renvois entre les sentiments de l'Homme et la Nature et la quantité de lexies immatérielles, nous

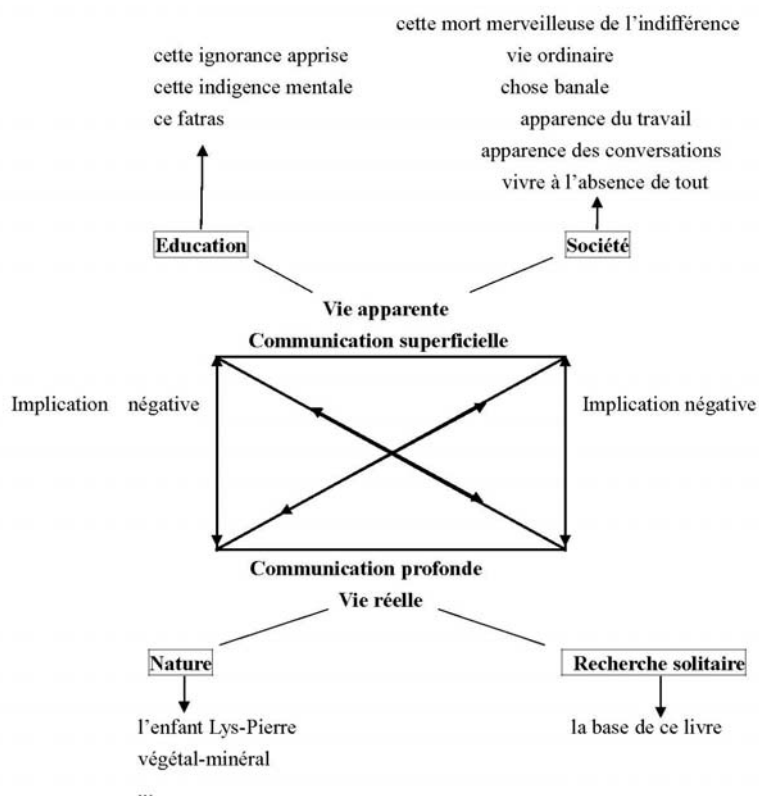
sentons la tendance d'une recherche de l'harmonie : l'harmonie entre les hommes et celle entre l'Homme et l'Univers.

Il y a une autre série de sèmes de dysphorie qui se développe à l'opposé de la direction principale : société, indifférence apparente ; ordinaire inutile, encombrant, fatras ; éducation, ignorance appris, indigence mentale, infirmité des savoirs ; incomplétude, inachevé.

Ce vocabulaire a des connotations très dense face à une vie superficielle fausse, vide, face au paraître social, la futilité, l'impassibilité, le flegme. Dans ce côté de la vie, grouillent des inutilités, pullulent des bazars. Et l'éducation au lieu de rapporter une plénitude, une sagesse, devient creuse, stérile et pétrifiée. Ainsi, se forme un monde autre, un monde tout à fait opposé à celui mentionné plus haut.

Le carré sémiotique

De ce fait, nous relevons deux foyers de couples antithétiques qui paraissent pertinents en raison des isotopies dont est tissé le texte. Nous pouvons isoler deux vastes ensembles dont l'un est la négation de l'autre.



Si je n'ai pas cité d'exemples dans les groupes « Nature » et « Recherche solitaire », c'est parce que l'oeuvre étudiée est entièrement fondée sur ceux-ci et sur leurs correspondances. Ces thèmes réitérés seront maintes fois cités dans les chapitres.

Par ce carré sémiotique, nous pouvons voir les relations sémantiques du tissu discursif et les connotations particulières des lexies employées. Prenons un extrait comme exemple :

« Et tout se poursuit aussi bien. Les mêmes choses, toujours. Rien n'est empêché. Apparences du travail, apparences des conversations, apparences des mouvements divers. Vie apparente. Je suppose que c'est là chose banale. Je suppose qu'il est possible de vivre ainsi longtemps, sur un long temps. Dans cette mort merveilleuse de l'indifférence. Dans cette horrible aptitude à vivre en l'absence de tout, dans la plus silencieuse des absences. Sans âge. Sans plus vieillir, sans plus souffrir de rien. Sans doute est-ce là cette vie, que l'on dit ordinaire. »²⁷

Vu les implications négatives entre la société et la solitude, les mots « ordinaire » et « banal » ont une connotation fortement péjorative. « Ordinaire » ne signifie plus conforme à l'ordre normal, habituel des choses ou qui n'a rien d'exception mais « insignifiant », « vulgaire », « piètre ». De ce fait, le caractère péjoratif de l'extrait ci-dessus est évident. Les mots courants comme « travail », « conversation », « vie » sont sévèrement sanctionnés et ont également une connotation péjorative. De plus, la répétition du mot « apparences » non seulement scande les phrases mais renforce encore la négativité par sa redondance.

Dans cette avalanche de lexies à connotation péjorative, la dénaturation de la portée des adjectifs rajoute un accent caustique. Par exemple : « Je suppose qu'il est possible de vivre ainsi longtemps. » « Possible » signifie ici en réalité « impossible », « insupportable », « impensable ». Ou encore, « Merveilleux » est en fait le synonyme d'« horrible », de « terrible », comme dans l'exemple ci-dessous : « Dans cette mort

²⁷ *Souveraineté du Vide*, op.cit., pp.38-39.

merveilleuse de l'indifférence. »

Ainsi, à l'aide d'un examen du carré sémiotique, nous avons trouvé deux groupes de vocabulaires antithétiques, deux isotopies fondamentales qui sont la Nature et la Société.

3. Le langage figuré

Puisque la tendance lyrique est assez évidente, il nous faut alors examiner le langage figuré de l'oeuvre étudiée. C'est principalement la métaphore qui abonde dans le texte et il est nécessaire de remarquer que la relation métaphorique s'établit surtout dans le cadre de l'énoncé. Nous allons étudier la métaphore selon deux catégories de composition : les unes, métaphores d'amplification ; les autres, métaphores filées de dérivation.

Métaphores d'amplification

La structure de la métaphore d'amplification montre souvent premièrement la partie référentielle, la partie métaphorique vient ensuite. Par exemple : « La musique, ce qu'elle est : respiration. Marée. Longue caresse d'une main de sable. »²⁸

La musique, c'est la partie référentielle (le comparant), puis vient la partie métaphorique, d'abord « respiration » — métaphore attributive. Ensuite « marée », « longue caresse d'une main de sable », Nous pouvons les considérer également comme les métaphores attributives qui sont connectées implicitement avec le comparant par le verbe « être ». Examinons un autre exemple :

« Je songe à un départ. Un libre cours enfin donné aux astres dans le ciel intérieur. Un départ. »²⁹

« Un départ » est le comparant, puisque le comparé est beaucoup plus long que le comparant, nous le classons comme métaphore d'amplification. Ce genre de

²⁸ *Souveraineté du Vide*, op.cit., p.20.

²⁹ *Ibid.* p.24.

construction est itératif dans l'oeuvre étudiée. Et cette itération de métaphores d'implication manifeste un désir irréprouvable d'exploiter le monde métaphysique. Un autre exemple pour démontrer cette répétition :

« Le pur silence : l'élément naturel de l'âme, autant que l'eau pour le nageur d'au-delà de l'horizon. »³⁰

La fonction des métaphores d'amplification n'est pas ornementale, mais cognitive et redéfinit « le pur silence » comme « l'eau » dont la signification est à la fois concrète et abstraite. « Le nageur » est une métonymie de lecteurs-chercheurs ; « au-delà de l'horizon », c'est un monde autre que ce que l'on vit quotidiennement —un monde de pur esprit, de pure énergie.

Non seulement les métaphores d'amplification élargissent et approfondissent la partie référentielle, mais encore les expressions métaphoriques se métamorphosent en poussant le signifié vers le lointain, donnant un sens de vaporisation, d'élévation. En outre, la métaphore choisit très souvent ses matériaux dans la Nature ou à partir de la Nature, comme le démontre cet exemple :

« Une nuit et un jour sont passés. Un intervalle dans cette lettre. Une pierre blanche entre deux chemins de l'encre. »³¹

Une fissure temporelle se métaphorise en « une pierre blanche », fonctionnant avec « chemin » ; cette métaphore d'amplification nous transporte dans le coeur de la nature. Il nous semble entrer par la même occasion dans le monde du narrateur, son monde intérieur.

Métaphores filées

Nous allons observer dans cette partie les métaphores filées de dérivation. Voyons d'abord un exemple :

³⁰ *Ibid.* p.30.

³¹ *Ibid.* p.40.

« Ce toucher des mots, cette irradiation de la voix qui dans l'âme engourdie du lecteur détectent des nappes d'eau vive, des sources de feu : les vrais écrivains sont des sourciers. Des guérisseurs. La main magnétique de celui qui écrit se pose sur le coeur à nu du lecteur, résorbe la fièvre, change le sang en eau. »³²

Le principal système référentiel est « les vrais écrivains » ; à partir de cela se développe deux séries de métaphores filées : l'une, autour de « sourciers », l'autre, de « guérisseur ». Dans la première série de métaphores filées, les composants comprennent les métaphores déterminatives (dont la syntaxe et le sens sont en interaction) : « ce toucher des mots », « cette irradiation de la voix » ; les métaphores adjectives : « l'âme engourdie » ; les métaphores verbales comme le verbe « détecter » qui est entraîné par les noms dans leur isotopie — le vocabulaire, sémantiquement parlant, concernant de près ou de loin « les sourciers ». La deuxième série de métaphores filées est composée de métaphores verbales : se poser, résorber, changer, qui sont bien sûr dans la même isotopie de « guérisseur ». Examinons un autre exemple :

« Les mots fleurissent et poussent dans tous les sens, de toutes espèces. Ils se multiplient et se ramifient comme un feuillage, comme une excroissance incontrôlée, incontrôlable, de feuilles, de fruits. »³³

Ici, les métaphores filées sont composées a priori de métaphores verbales qui dérivent de l'isotopie botanique : fleurir, pousser, se multiplier, se ramifier. Ces métaphores filées créent des mouvements en même temps qu'elles dessinent l'image. Les mots prennent promptement vie comme des plantes : une combinaison de l'écriture avec le végétal ; la création artificielle se confond avec celle de la Nature.

De temps en temps, le système référentiel et le système métaphorique sont liés par le « deux-point » qui crée une ambiguïté, parce qu'il peut signifier parfois « comme » ; dans ce cas, c'est une comparaison qu'on traite. Or, puisqu'il y a

³² *Ibid.* p.13.

³³ *Ibid.* p.27.

un flottement, un incertain, la métaphore peut aussi s'infiltrer plus facilement et y donner plus de force, comme dans cet exemple : « Quant aux mots écrits sur ces pages : quelques herbes, fraîchement coupées dans le vert de la mémoire. »³⁴

Par la structure, nous décelons en même temps une métaphore appositive : « les mots écrits » — « quelques herbes », ce qui renforce sans aucun doute la force et la vivacité de ces métaphores filées, et qui accentue d'ailleurs l'atmosphère lyrique.

Oxymore

Une autre figure employée fréquemment, c'est celle de l'oxymore. Comme par exemple :

- « ces mots de calme désespoir » ;
- « cette paix mouvementée, remuante ».³⁵

L'oxymore engendre des perturbations au sein des expressions elles-mêmes, et provoque de nouvelles sensations. Comme dans cette phrase : « Vous dire l'étrangeté de mes jours, si commune, si banale. »³⁶

L'oxymore se trouve au niveau de « étrangeté », « commune » et « banale », l'affrontement sémantique dégage une connotation qui sanctionne fortement le mot « étrangeté ». Dans l'oeuvre étudiée, beaucoup d'oxymores sont basées sur la synesthésie, comme dans les exemples ci-dessous :

- « dans cette mort merveilleuse de l'indifférence » ;³⁷
- « dans cette horrible aptitude à vivre en absence de tout » ;³⁸
- « la fraîcheur mortelle d'un désespoir ».³⁹

L'oxymore d'une autre manière redécrit la réalité habituelle et habituée de sorte

³⁴ *Ibid.* p.45.

³⁵ *Ibid.* p.26.

³⁶ *Ibid.* p.23.

³⁷ *Ibid.* p.38.

³⁸ *Ibid.* p.39

³⁹ *Ibid.*

que se forment de multiples strates de champ sémantique à exploiter. En mettant en relief l'opposition frappante, cette union forcée ravive la perception. L'oxymore constitué par association de clair-obscur est une figure itérative qui établit une isotopie notable de l'oeuvre.

« Il suffit dès lors de regarder. Sans choisir, regarder. Où que se portent les yeux c'est toujours la même lumière, noire, celle du plein jour. »⁴⁰

Ou encore :

« Il y a ces livres dans lesquels je m'aventure, jusqu'à y trouver les mots justes, les mots clairs et noirs, ceux qui s'imposent avec la soudaineté d'un orage, d'une accalmie, n'importe où, en milieu de texte, au bas d'une page. »⁴¹

Ou une variation comme celle-ci :

« Un petit infini de lumière : si grand soit-il, il n'égale pas l'éclat de ce noyau solaire enclos dans l'encre lourde . . . »⁴²

Ce noyau solaire représente la clarté, l'encre lourde, l'obscurité. La clarté et l'obscurité coexistent mais ne se confondent pas pour qu'une autre ampleur puisse naître dans ce collage — une passion ardente à la fois funeste et salutaire.

Conclusion

« La nouvelle écriture neutre [l'écriture au degré zéro], a écrit Roland Barthes, se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux ; elle est faite précisément de leur absence mais cette absence est totale, elle n'implique aucun

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.* pp.41-42.

⁴² *Ibid.*

refuge, aucun secret ; on ne peut donc dire que c'est une écriture impossible ; c'est plutôt une écriture innocente. »⁴³

Dans *Souveraineté du Vide*, nous décelons cette même envie d'anticipation. A part les déictiques, le mot et le langage figuré, l'organisation des phrases, des paragraphes et la structure plastique de l'oeuvre, tous montrent la fragilité de l'écriture ; et la substance du récit est bien sûr attachée presque entièrement au thème de l'écriture et de la lecture, d'un autre point de vue, la lecture est aussi une sorte d'écriture. Or, ce qui se manifeste à travers la forme (c'est-à-dire le lexique, les caractéristiques, l'ordre des éléments, les figures etc.) est encore plus révélateur, car « les anciennes catégories littéraires, [. . .], qui étaient l'expression d'une essence intemporelle de l'homme, ne tiennent plus finalement que par une forme spécifique, un ordre lexical ou syntaxique, un langage pour tout dire : c'est l'écriture qui absorbe désormais toute l'identité littéraire d'un ouvrage. »⁴⁴

Ainsi, vidant des parties encombrantes, l'oeuvre étudiée dégage une fraîcheur de sa forme extrêmement concise et sobre. L'écriture n'est plus au service d'une pensée, elle est le centre de la pensée, elle se réfléchit.

« J'ignore à vrai dire tout de ce que j'écris, de ce que je rêve, pourquoi j'en rêve, pourquoi je l'écris, comment. Je ne sais rien de ce que je fais, je le fais, c'est tout. Je rêve que je le fais. Je cherche quelque chose. Je ne sais quels chemins sont les plus favorables. Je les emprunte tous, tour à tour ou simultanément. »⁴⁵

Une recherche, c'est le mot adéquat pour désigner ce genre d'écriture. Il existe certes une beauté limpide à l'intérieur du récit, à travers une analyse stylistique, nous la sentons bien. Mais, le plus important c'est qu'en écrivant, l'écrivain cherche. Le chemin n'est pas tracé, c'est le rêve qui guide les chercheurs. Comme a écrit Roland Barthes : « Comme l'art moderne dans son entier, l'écriture littéraire porte à la fois l'aliénation de l'Histoire et le rêve de l'Histoire : comme Nécessité, elle atteste le

⁴³ *Le Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes, éd. du Seuil, 1972, p.56.

⁴⁴ *Ibid.* pp.62- 63.

⁴⁵ *Souveraineté du Vide*, op.cit., p. 41.

déchirement des langages [. . .]. Se sentant sans cesse coupable de sa propre solitude, elle n'en est pas moins une imagination avide d'un bonheur des mots, elle se hâte vers un langage rêvé dont la fraîcheur, par une sorte d'anticipation idéale, figurerait la perfection d'un nouveau monde adamique où le langage ne serait plus aliéné. La multiplication des écritures institue une Littérature nouvelle dans la mesure où celle-ci n'invente son langage que pour être un projet : la Littérature devient l'Utopie du langage. »⁴⁶

⁴⁶ *Le Degré zéro de l'écriture*, op.cit., pp.64-65.

Bibliographie

Oeuvres de Christian Bobin :

Aux éditions Brandes : *Lettre Pourpre* 1977, *Le Feu de chambre* 1978, *Le Baiser de marbre noir* 1984

Aux éditions Fata Morgana : *Souveraineté du Vide* 1985, *L'Homme du désastre* 1986, *Lettre d'or* 1987, *Eloge du rien* 1990, *Le Colporteur* 1990, *La Vie passante* 1990

Aux éditions Lettres Vives : *L'Enchantement simple* 1986, *Le Huitième Jour de la semaine* 1990, *L'Autre Visage* 1991, *L'Eloignement du monde* 1993, *Mozart et la pluie* 1997

Aux éditions Gallimard : *La Part manquante* 1989, *La Femme à venir* 1990, *Une Petite Robe de fête* 1991, *Le Très-Bas* 1992

Aux éditions Paroles d'Aube : *La Merveille et l'obscur* 1991

Aux éditions Le Temps qu'il faut : *Isabelle Bruges* 1992

Bibliographie des Références :

Analyse sémiotique du discours. Hachette 1991

Anscombe J.-C. et Ducrot O. . *L'Argumentation dans la langue*. Bruxelles, 1983

Approches de la réception : sémiotique et socio-poétique de Le Clézio. Paris, P.U.F., 1993

Arrivé M.. *Les langages de Jerry*. Paris, Klincksieck, 1972

Bally C.. *Traité de stylistique française*. Paris, Klincksieck, 1951

Benveniste. *Problèmes de linguistique générale*. Tome I , II, Paris, Gallimard, 1974

Combe D.. *Les genres littéraires*. Paris, Hachette, 1992

Courtès J.. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris, Hachette, 1976

Ducrot O.. *Le dire et le dit*. Paris, Minuit, 1984

Genette G. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972 . *Fiction et diction*. Seuil, 1991

Greimas A.-J.. *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Larousse, 1972

Guiraud P.. *Problèmes et méthodes de la stylistique*. Paris, Klincksieck, 1970

Guiraud P. et Kuentz P.. *La stylistique*. Paris, Klincksieck, 1970

- Hamon P.. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Hachette, 1981
- Herschberg Pierrot A.. *Stylistique de la prose*. Paris, Belin, 1993
- Gardes-Tamine J.. *La stylistique*. Paris, Armand Colin, 1997
- Jakobson. *Essai de linguistique générale*. Paris, Minuit, 1973
- Kerbrat-Orecchioni C.. *La connotation*. Lyon, P.U.L., 1975. *L'énonciation*. Paris, Colin, 1980. *L'implicité*. Paris, Colin, 1986. *Les interactions verbales*. Paris, Colin, 1990. *Le conte populaire*. Paris, P.U.F., 1986
- Le texte descriptif*. Paris, Nathan, 1985
- Lathuillère R.. *La littéralité*. Presse de l'Université Laval Sainte-Foy, 1991
- Le Guern M.. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris, Larousse, 1972
- Martin R. *Pour une logique du sens*. Paris, P.U.F., 1983
- Masaleyrat J. Et Moliné G. *Vocabulaire de la stylistique*. Paris, P.U.F., 1986
- Moliné G. *Éléments de stylistique française*. Paris, P.U.F., 1991
- Peytard J.. *Syntagmes III : didactique, sémiotique, linguistique*. Paris, Belles Lettres, 1986
- Quéré H.. *Les intermittences du sens*. Paris, P.U.F., 1992
- Qu'est-ce que le style ? Actes du colloque de la Sorbonne*. Paris, P.U.F., 1994
- Rastier F.. *Sémiotique interprétative*. Paris, P.U.F., 1987. *Sens et textualité*. Paris, Hachette, 1989
- Ricoeur P.. *La métaphore vive*. Paris, Seuil, 1975
- Riffatterre M.. *La production du texte*. Paris, Seuil, 1979
- Spitzer L.. *Études de style*. Paris, Gallimard, 1970

La Fragilité de l'Écriture: 《Souveraineté du Vide》 de Christian Bobin

Lin Chong Hui *

Résumé

Christian Bobin est un écrivain de la présence, de l'éternelle présence : aujourd'hui, maintenant, émerveillement. Il a publié une vingtaine de livres, très courts, qui ont tous été publiés chez de petits éditeurs. Dans ses livres, une profonde simplicité et une extrême sensibilité rejoignent l'ivresse spirituelle contenue dans l'Amour tandis que le silence, la solitude et aussi l'Amour se métamorphosent en lumière. La beauté de la Nature, non celle du Romantisme qui est mystique, mais celle qui est la plus accessible, la plus limpide, rayonne du dedans au dehors.

Amalgame de l'essai, du genre épistolaire et de la poésie, la « lettre » est la forme préférée de Christian Bobin. Ces lettres se suivent d'un livre à un autre comme si Bobin n'écrivait qu'un seul livre qui durerait longtemps. Pour mieux comprendre cette légère gravité, nous allons procéder à une analyse des quelques composants moléculaires tels que les déictiques comme les pronoms personnels et « ce » cataphorique et aussi un élément fondamental « le mot » qui est apte à manifester la fragilité de l'écriture.

Mots clés : le degré zéro de l'écriture, épistolographe, style, lyrisme, vide, spiritualisme

* professeur d'associé de l'université de la Culture Chinoise

