IRELAND, Sophie, *Intercâmbio*, 2e série, vol.17, 2024, pp. 19-34
https://doi.org/10.21747/0873-366x/int17a2

LES TEXTES LIMINAIRES DES *DIFFÉRENTES RÉGIONS DU CIEL :* UNE FABRIQUE DU SILENCE

Sophie Ireland
Institut d'Études Européennes (IES abroad – Arles)
sophie.ireland@hotmail.fr

Résumé : Dans les textes les plus récents des *Différentes régions du ciel*, Christian Bobin se réfère à la quête de silence qui transparaît dans l'ensemble de ses écrits et qui s'avère constitutive de sa poétique. L'enjeu de cette étude portant sur le recueil qui rassemble les œuvres choisies de Bobin est de proposer une analyse de la place de la littérature dans l'expérience du silence. Il s'agit d'identifier les procédés littéraires associés à la recherche de silence, de définir les différents types de silence par lesquels l'auteur présente ses textes et d'exposer les pouvoirs de transformation qu'il leur prête.

Mots-clés : discontinuité, effacement, image poétique, œuvre, transformation

Abstract: In the most recent texts of *Les différentes régions du ciel*, Christian Bobin refers to the search for silence that marks all his writings and is constitutive of his poetics. The aim of this study, based on Bobin's selected works, is to offer an analysis of the place of literature in the experience of silence. It seeks to identify the literary processes involved in the search for silence, to define the different types of silence through which the author presents his texts, and to expose the transformative powers he attributes to them.

Keywords: discontinuity, fading, poetic image, transformation, work

De ses premières publications à ses tout derniers textes, Christian Bobin manifeste une attention suivie au silence. Les références qu'il y fait sont porteuses d'invitations à accueillir la vie tant dans ses instants les plus fragiles que dans ses instants les plus intenses, à voir que la dureté n'arrête pas la grâce, à distinguer la beauté de ce qui échappe à tout repère. Les silences ouvrent ainsi à une réalité où les conventions ne sont plus de mise et où s'opèrent de profondes transformations. En deçà des expériences existentielles et mystiques qu'ils impliquent, la présente étude porte sur les spécificités de l'approche littéraire du silence dans l'œuvre de Bobin. Nombre d'auteurs de la modernité en révolte contre les canons de la littérature opposèrent l'activité d'écrivain et les événements de la vie, recherchant dans ces derniers nouveauté et exaltation. Mais pour Bobin, la pratique littéraire n'est antinomique ni à l'ardeur de vivre, ni au silence. Son écriture incite à un réexamen de ce paradigme qu'expriment les auteurs de la modernité dans leur fascination pour ceux qui cessent de

publier. Il s'agira ici d'interroger ce que la littérature – où l'exploration du sens se joue de manière élective dans les mots – fait au silence en examinant la poétique de Bobin qui affirme : « ce n'est pas pour devenir écrivain qu'on écrit, c'est pour rejoindre en silence cet amour qui manque à tout amour » (Bobin, 2022 : 290-291).

Cette étude est centrée sur les textes les plus récents de Christian Bobin parus dans ses œuvres choisies intitulées *Les différentes régions du ciel* (Bobin, 2022), et plus spécifiquement sur ceux de l'instance préfacielle. L'auteur y expose les caractéristiques de sa poétique et porte sur celle-ci un regard rétrospectif. À cet égard, *Pierre,* bien qu'étant en toute fin de recueil, s'intègre à la préface[1]. Nous étudierons tout d'abord les modalités de présentation de la quête du silence dans *Les différentes régions du ciel,* puis identifierons les outils littéraires par lesquels Bobin fait advenir ce qu'il recherche, et enfin nous examinerons comment sa poétique s'apparente à une fabrique du silence et expose ses pouvoirs de transformation.

1. Présentation d'une quête de silence

Dans ses œuvres choisies, Christian Bobin forge un dispositif littéraire qui se présente comme un laboratoire du silence. Il se constitue dès les titres, dans des références à des manuscrits qui, selon l'auteur, précèdent sa véritable œuvre et expriment le désir de maîtriser le silence. Il se donne à voir dans la discontinuité des textes par laquelle l'auteur associe les intervalles de silence à l'espoir, à la délivrance et à la vie elle-même.

1.1. Annoncer le silence

Les différentes régions du ciel (Bobin, 2022) n'est pas seulement le titre des œuvres choisies, c'est aussi celui du premier récit, qui n'a jamais été publié. Le manuscrit, toutefois, est mentionné par Bobin dans le texte liminaire de *L'eau des miroirs* datant de la fin des années 1970 (*idem* : 35), annoncé dès la quatrième de couverture comme un inédit, situé dans ce recueil après le propos préliminaire (*idem* : 79), et paru auparavant en ouverture d'une plaquette intitulée *Le Baiser de marbre noir* (Bobin, 64) tirée à quelques exemplaires

1. Nous employons le terme de préface au sens retenu par Genette. Ce dernier, dans *Seuils,* souligne que le dernier texte d'un recueil peut se rapporter à l'instance préfacielle : « rien n'interdit d'investir d'une fonction préfacielle le poème liminaire d'un recueil » fait-il remarquer en mentionnant notamment « 'Nox' et 'Lux' en tête et en fin de *Châtiments* ». Il identifie à la préface tout texte liminaire (préliminaire et postliminaire) consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède (Genette, 1987 : 150).

seulement. Dans la préface de 1984, l'auteur introduit *L'eau des miroirs* et le manuscrit des *Différentes régions du ciel* comme des préludes à son œuvre :

> L'écriture proprement dite ne vient qu'après ces deux récits, longtemps après : la maîtrise du silence, l'inventaire minutieux et comme impersonnel de lumières dans les arbres, sur la terre, dans le ciel. L'effacement. Les deux manuscrits, sans doute étaient-ils nécessaires. Sans doute. (Bobin, 2022 : 79)

Il affirme que « l'impatience et la volonté naïve qui présidaient à leur écriture les discréditaient à l'avance » (*ibidem*). Il ajoute : « Ils auront toujours été ainsi : dans les limbes. Trop riches, trop encombrés pour accéder à la souveraineté du jour » (*ibidem*). Le titre du recueil renvoie donc aux prémices de « l'écriture proprement dite », à un des textes qui, pour être « trop encombré », n'a pas été édité. Le titre du premier manuscrit, en figurant au seuil des œuvres choisies, indique, dès l'abord, que les textes présentés là impliquent la maîtrise du silence – Bobin ayant laissé à l'entrée du recueil, un tout autre texte, et l'effusion le caractérisant. Un tel dispositif, ainsi que les déclarations de l'auteur sur ses premiers manuscrits, signalent que le silence occupe une place déterminante dans son travail. S'annonce alors une poétique qui lie le silence à une minutieuse attention au réel et à l'effacement du sujet. Les références de Bobin aux deux récits précédant son œuvre font écho à la pensée de Blanchot qui, dans l'analyse du mythe d'Orphée, présente Eurydice comme « l'extrême que l'art puisse atteindre » et comme « le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre » (Blanchot, 1955 : 225). Blanchot précise : « ce point, l'œuvre d'Orphée, ne consiste pas à en assurer l'approche en descendant vers la profondeur. Son œuvre c'est de le ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité ». L'œuvre n'est pas « l'extrême que l'art puisse atteindre », elle n'est que la trace de ce qui a furtivement été dévoilé à qui a pu franchir, grâce à son propre chant, le seuil d'un espace obscur et sans repère. Elle n'est toutefois pas, pour Bobin, dépréciée. Elle n'a pas la démesure de l'expérience, et il la veut, d'ailleurs, affranchie de l'excès : il rejette les textes qu'il considère « trop riches », « trop encombrés ». Il revendique la retenue, tout en l'associant à la clarté.

Le titre, s'il fait référence à un texte qui n'a pas, selon Bobin, les qualités d'une œuvre littéraire, par sa nature même, semble échapper au désir de sobriété qui régit « l'écriture proprement dite » (Bobin, 2022 : 79). Il se prête en effet à une parole redoublée : avant même que le livre soit désigné par son titre, à l'envi, par les personnes s'y référant, il apparaît généralement à « quatre emplacements presque obligatoires et passablement redondants : la

première de couverture, le dos de couverture, la page de titre et la page de faux titre qui ne comporte en principe que lui sous une forme éventuellement abrégée », comme le fait remarquer Gérard Genette dans son étude sur le paratexte (Genette, 1987 : 63). Il renvoie ici, en outre, à un texte caractérisé par l'excès. Mais, comme pour conjurer toute « hémorragie de mots » (Bobin, 2022 : 79), il fait signe vers le vide que représente le texte absent. Ce dispositif s'apparente à celui de la chambre d'écho, qui laisse se déployer le silence entre chaque émission de séquence sonore. Ainsi, les effets d'écho auxquels participe le titre créent des intervalles de silence.

1. 2 Rendre visible le silence

L'expression du titre apparaît à deux reprises sur la quatrième de couverture où figure une phrase tirée de la préface : « Je m'assieds devant la table d'écriture et je laisse venir à moi les différentes régions du ciel. » D'autres ouvrages ont pour titre un élément du texte (*Souveraineté du vide, Le Huitième jour de la semaine, Le Très-Bas, Pierre,*) comme s'il s'agissait d'une auto-épigraphe. De tels titres masqueraient le désir de ne pas nommer le texte, ce qu'exprime l'un des protagonistes du deuxième manuscrit (*L'eau des miroirs*) : « tu avais mené à bien ton manuscrit (…). Tu hésitais pour le titre. Tu aurais aimé qu'il n'y en eût pas et que la couverture fût blanche sans rien dessus, pas même un nom d'auteur » (Bobin, 2022 : 144). Parallèlement, la formule épistolaire – *Pierre,* – au seuil du dernier texte du recueil semble cacher une absence de titre d'autant, qu'à l'instar du personnage de *L'eau des miroirs*, Pierre Soulages, à qui se réfère cette adresse, émet le souhait de ne voir aucune des inscriptions d'usage figurer sur la couverture d'une publication portant sur son travail de peintre[2].

Dans *L'eau des miroirs*, la femme qui s'adresse à l'auteur rêvant d'une couverture blanche, confie aussi la manière dont elle lisait lorsque l'absence de cet homme lui était douloureuse : « Je cherchais dans les marges, dans les blancheurs du silence : l'herbe folle, en ornière. Ce qui fleurissait, sauvage, imprévu. Ce que personne n'avait semé et qui pourtant venait... » (*idem* : 128). Comme en écho à cela, aussi bien qu'à Paul Éluard qui affirme que « les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé » (Éluard, 1936 : 515), la préface, dans les espacements des éléments qui se succèdent, donne à voir le silence. Les

2. Voir « Pierre Soulages, 'servant de la lumière' pour Christian Bobin », entretien de Pierre Soulages avec Laure Adler du 6 février 2020.

blancs typographiques sont autant d'espaces que démultiplie l'enchaînement de photographies disparates – les documents historiques, les reproductions de manuscrits (des lettres d'écrivains, une partition) ou d'œuvres d'art, d'archives personnelles, les photographies d'objets, de lieux, de livres et d'artistes – et les textes brefs où se suivent commentaires, légendes, citations tirées d'ouvrages de l'auteur, formules en guise d'aphorismes, notes de lecture. Les blancs typographiques indiquent les coupes et favorisent les mises en résonance, composant alors une esthétique du fragment qui fait d'eux ce qui règle l'écriture. Bobin y accorde en effet une grande importance, il les associe au silence dans *L'Éloignement du monde.* Dans la préface, citant un extrait de ce texte absent lui aussi de l'anthologie, il rappelle qu'une « longue épée de silence s'enfonçait parfois dans [s]on cœur », et explique : « je ne pouvais l'enlever sans aussitôt provoquer une hémorragie : je choisissais donc de me taire et d'écrire ce genre de phrases gouvernées par le blanc. Chacune m'était délivrante au temps où elle venait » (*idem* : 39). Dans le dernier texte, il déclare encore que « la grâce est dans les *intervalles.* Dans ce qui se tait (...) » (*idem* : 990). Ces intervalles peuvent s'avérer être l'essence de la vie de qui y est attentif, comme Bobin le confiait au centre de la préface, dans la légende de la photographie de Glenn Gould enfant : « ses silences sont ma vie » (*idem* : 42). Ces quelques silences que Bobin mentionne dans les pages liminaires s'appuient sur la discontinuité des textes et soutiennent une expérience d'ordre existentiel. Associés au blanc comme aux intervalles, ils se manifestent dans la typographie et sont promesses d'espoir (une femme souffrant de l'absence d'un homme les sonde) ou bien porteurs d'écriture et de liberté, ils sont aussi identifiés à un bienfait providentiel et à une dimension essentielle à la vie de celui qui les perçoit.

1. 3 Faire silence

Les œuvres choisies portent un titre qui renvoie à un texte n'ayant pas pu « accéder à la souveraineté du jour » (*idem* : 79) et à une phrase de la préface qui évoque l'attitude qui préside à l'écriture, faite de recueillement et de vive attention. Aussi l'acte d'écrire pour Bobin est-il indissociable d'une attention aux parcelles d'infini que sont les « régions du ciel » et implique, tout autant que l'entière réceptivité de qui « laisse venir à lui » les choses, le désir de mesure. Par ailleurs, ces découpes dans l'illimité rappellent le tracé des augures chargés d'observer et d'interpréter les signes constituant les auspices (c'est du reste le sens de la racine latine qui donne le mot *région*). Avec *Les différentes régions du ciel*, il est d'abord question d'impatience, puis d'une « maîtrise du silence » liée au recueillement et à la

recherche de sobriété, avant qu'un jeu de références au texte absent ne vienne créer les intervalles propres à la chambre d'écho.

À diverses reprises, l'auteur mentionne le silence qui se répand près du nouveau-né lorsque la mère s'éloigne. Pour le nourrisson agité, il renvoie avant tout à un vide générateur d'alarme. Dans la préface, Bobin affirme : « Le berceau est une fatalité à laquelle nul n'échappe – ses voilages, ses ombres, le zèbre de la lumière des volets clos, les tonnes de silence de la mère s'éloignant – la chair et l'âme du nouveau-né en sont à jamais teintées » (*idem* : 12). C'est un silence maternel semblable qui est mentionné dans *Le Huitième Jour de la semaine.* L'auteur l'étend à d'autres situations ; il se réfère d'abord à la voix de la mère qui « parfois se faisait lointaine » et poursuit : « elle s'étouffait dans le monde, et peut-être n'est-ce que cela, le monde : ce mauvais silence imposé à nos vies » (*idem* : 222). L'auteur propose, par son écriture, de transformer ce silence pesant : il fait de son premier manuscrit marqué par l'agitation le rouage d'un procédé qui conduit à la maîtrise du silence, exposant ainsi comment l'écriture peut faire advenir un certain type de silence. Et c'est au travers de textes caractérisés par une esthétique de la minutie et de l'effacement de soi (*idem* : 89), comme l'annonce les références au titre du texte introductif à *L'eau des miroirs*, qu'un silence porteur pourra se faire. Bobin présente dès lors sa poétique comme en étant une fabrique.

2. Poétique du silence

Par son statut de préface, le texte intitulé « La cristallerie de la reine » renvoie à ce qui advient avant le *dire*[3] ; or ce qui précède l'œuvre n'est pas le mutisme de celui qui ne dit rien. Ainsi tout avant-dire déjoue-t-il le sens du silence envisagé en opposition au verbe. La préface s'avère ici réaffirmer que le silence n'est pas réductible à l'absence de parole et présente les caractéristiques d'une poétique qui le produit.

2. 1 Le faire et le recueillement

La préface s'ouvre sur un frontispice : une photographie de Bobin datant de 2018 (année du voyage à Sète relaté dans *Pierre,*). La photographie en noir et blanc présente l'auteur dans une position qui évoque le recueillement ; les zones claires conduisent le regard de la tête baissée aux mains ouvertes. Au dos de cette page figure un document d'archives

3. Le mot *préface* est un composé du verbe latin signifiant *parler* (fari) et d'un préfixe signifiant *avant* (præ), v. Tlfi : https://www.cnrtl.fr/etymologie/pr%C3%A9face/substantif

daté de 1787. Il s'agit d'un arrêt royal ordonnant le transfert de la manufacture des cristaux de la reine de Sèves au Creusot. Le caractère liminaire de ces pages est souligné par ce double frontispice qui multiplie les effets de seuil. L'arrivée différée du texte étire la zone de seuil – espace de transition entre texte et extra-texte, comme la désigne Genette, où le texte est en relation étroite avec l'extérieur du livre. De plus, le dernier titre du recueil est une formule épistolaire : *Pierre*. Les correspondances sont généralement considérées comme annexes à l'œuvre et relèvent d'un paratexte extérieur au livre. Aussi, à travers cette longue lettre à un ami, ce qui généralement est hors du livre figure dans l'anthologie. On retrouve ici un trait de la poétique de Bobin dont les écrits, à plusieurs reprises, sont porteurs des marques de la correspondance, accordant d'emblée le texte à la vie courante. Le tout début des textes situés aux extrémités du recueil signale le souci de l'auteur pour le lien entre le livre et ce qui est en dehors et exprime ainsi son attention pour la réalité factuelle.

En outre, l'arrêt figurant au dos de la première photographie est un document d'archive enregistrant une réalité d'ordre historique. Le terme « arrêt » s'entend dans son sens juridique, il a donc ici un caractère performatif qui implique l'obligation de se soumettre. L'arrêt est un acte qui s'accomplit par l'usage de la langue : l'énoncé engage une action et présuppose dès lors une continuité entre la langue et le monde. C'est alors, à la suite de la photographie de l'auteur recueilli, regard tourné vers ses mains, sous ce terme d'arrêt, l'importance du faire qui est soulignée, d'autant que l'objet de l'arrêt est une *manufacture*. L'entrée dans l'ouvrage rappelle ainsi l'entrée dans un lieu : le lecteur, passant un frontispice, est guidé vers « La cristallerie de la reine » ; Bobin, endossant le rôle traditionnel de guide que donne généralement la préface, présente son œuvre au lecteur. Une identification s'opère entre l'endroit où a lieu la production de cristal et celui où les textes sont introduits. Cet endroit où nous fait pénétrer l'auteur, annoncé comme étant une manufacture de cristaux, n'en est pas moins l'endroit où l'écrivain exposera la fabrique de sa poétique. Le silence et le faire sont au cœur de la démarche de Bobin qui conçoit plus largement ce double moteur – « se taire et s'appliquer à une tâche matérielle, humble » – comme une « superbe raison de vivre » (*idem* : 975) dans le dernier texte du recueil.

Cette fabrique, évoquée par le sème du faire, est d'emblée placée sous le signe du recueillement, soulignant qu'avant l'acte de faire, il y a la concentration. Le recueillement, s'opposant à toute agitation, est aussi « l'acte par lequel l'esprit fait silence en lui-même » (Rassam, 1980 : 93), comme le définit l'auteur du *Silence comme introduction à la métaphysique*. Le terme d'arrêt peut également être considéré dans son sens courant : le lecteur se trouve introduit à une poétique qui comporte une mise à l'arrêt. Il est en effet

question pour Bobin de stopper toute précipitation nuisible à l'œuvre, comme il le confie à propos de ses premiers manuscrits (Bobin, 2022 : 79). La présentation des œuvres choisies débute donc par des références au recueillement et à l'acte de réalisation. Les références au faire impliquent, notamment par le caractère performatif que revêt l'arrêt, une attention à la production d'énoncés et à la fonction illocutoire de la langue. L'auteur nous présente de la sorte une poétique où la langue a valeur de faire, avant de nous mener là où s'élabore une écriture qui s'accorde avec la maîtrise du silence. L'attitude réceptive qui préside à ces textes conduit à une poétique à même de mettre en œuvre le silence. Les textes nés du recueillement s'annoncent alors doublement liés au silence : ils en procèdent et en réalisent la maîtrise. Christian Bobin considère que si l'on « écrit, c'est pour se taire » (Bobin**,** *L'homme du désastre*, 1986 : 56). Il affirme aussi : « ce qu'on apprend dans les livres, c'est la grammaire du silence, la leçon de la lumière » (Bobin, 2022 : 290). À cet égard, sa quête littéraire du silence s'apparente aux recherches de John Cage qui, dans sa *Conférence sur rien* faisait remarquer : « ce dont nous avons besoin, c'est du silence. Mais ce dont le silence a besoin c'est que je continue de parler. » Il reprenait : « Les mots font, aident à faire les silences » (Cage, 1949).

2. 2 L'inventaire de lumières[4]

Les références au silence qui se constituent dans l'évocation du retour à soi au seuil de la préface (titre du recueil, frontispice) concourent à une identification de l'un à l'autre, comme l'observe par ailleurs Rassam dans son étude philosophique du silence. Le silence, qui, explique-t-il, « nous réfère à la réalité même des choses » (*idem* : 30) est aussi « un acte personnel de ressaisissement intérieur ». En effet, alors que la préface s'ouvre sur la photographie de Bobin et que le lecteur pourrait s'attendre à un propos explicite de l'auteur sur lui-même et sur ses textes, les lignes qui suivent le titre témoignent de sa grande attention pour son environnement, « la ville ouvrière » (Bobin, 2022 : 22) dans laquelle il a passé sa vie et installé sa chambre d'écriture. Le silence que convoque l'écrivain, loin d'être repli dans une tour d'ivoire ou fuite hors des réalités concrètes, conduit à une perception très fine des éléments qui constituent son quotidien. Aussi la géologie du site sur lequel est construite la ville, déjà suggérée dans l'arrêt royal (« il serait plus avantageux pour cet établissement, d'être transféré au Creusot » (*idem* : 14) pour permettre de minimiser le coût de fabrication

4. voir Bobin évoquant les caractéristiques de son écriture et exprimant la place qu'y prend « l'inventaire minutieux comme impersonnel de lumières dans les arbres, sur la terre, dans le ciel » (Bobin, 2022 : 79).

grâce à la proximité du charbon de terre présent dans les affleurement dits de « pierre noire »), est-elle mentionnée, ainsi que les diverses industries qui s'y sont développées – rapprochant la ville d'une chape sombre et massive comme l'expriment les champs lexicaux de la noirceur (« nuit du monde », « fer »), de la lourdeur (« granit », « locomotive », « industrie », « acier ») et de la souffrance (« canons », « boulets », « guerre », « mort »). Elle est liée à « la grande industrie salissante et bruyante » (*idem* : 15). La ville et la cristallerie – l'une, espace de contrariétés et l'autre, objet du rêve – sont présentées en contraste, exprimant l'impossible métamorphose de la pesanteur à la légèreté. Le rêve de la cristallerie s'oppose, dans sa dénomination même, au destin ouvrier de la ville (« c'était un mot lourd [« ouvrier »] dans la main / « le mot cristal est funambule »), si bien que cette ville « au front plissé comme les tôles de ses usines » marque de lourdeur les moindres créations, qui s'apparentent alors aux larmes « épaisses au coin des yeux des ouvriers » (*ibidem*). Les objets créés dans la manufacture du Creusot sont évoqués de façon antinomique : « légèreté » et « poids légendaire », « corbeille d'air » et « orange dégringolante », « dentelle du sourire de la reine » et « pesanteur métaphysique ». La métamorphose par le rêve de la reine et le décret du roi s'avère impossible : « cette terre jamais ne sera cristalline » déclare Bobin. Une transformation d'un autre type toutefois s'opère, dans les affres du quotidien. Il ne s'agit pas d'une métamorphose car le changement opéré n'affecte pas l'être-même, il n'est pas cette mutation totale sans lien avec l'état précédent : la chose reste, malgré les transformations, reconnaissable. La terre du Creusot ne peut donner forme à la lumière, mais la lumière, par la souffrance, adviendra ; et les larmes, d'être « épaisses », n'en sont pas moins, avant tout, des « larmes lumineuses ». La réalité est alors perçue dans son hétérogénéité ; et ses éléments les plus antinomiques se révèlent être indissociables : l'accès à la lumière comporte cette traversée des contraires.

2. 3 Coexistence des contraires

Le premier texte de la préface semble être une parabole de la poétique de l'auteur désireux de déceler la lumière au sein de la noirceur du monde, comme il l'énonce à plusieurs reprises dans « La cristallerie de la reine », et tout particulièrement en citant ses propres textes. Aussi cite-t-il un extrait de *La lumière du monde* qui fait référence à la coprésence des contraires : « un don spirituel ou artistique (…) est immédiatement payé d'une perte » (*idem* : 21). Précédemment, il se rappelait qu'il « détestai[t] le bruit des bottes de monsieur Marteau Pilon sur [s]es nuits », ajoutant : « mais sans lui, jamais je n'aurais autant adoré la

lumière » (*idem* : 16-17). Puis il confesse : « je n'ai jamais vu le paradis qu'adossé à l'enfer, en contrepoint, contrechant » (*idem* : 18). La lumière est un motif crucial de sa poétique ; l'auteur précise le lien qui unit pour lui l'écriture et la lumière : « toute ma vie, bien qu'enveloppée de ténèbres, contenait dès le premier souffle une amande de lumière. Celle-ci s'est extraite peu à peu, indépendamment de ma volonté, pour venir au jour de l'écriture » (*idem* : 28). L'écriture est ici présentée comme ce par quoi la lumière transparaît. Quelques pages plus loin, la lumière apparaît plus radicalement comme indissociable de l'écriture : « Je dors dans le noir, je me réveille dans le noir (...) je passe ma vie dans le noir et quand dans ce noir je commence à écrire – je ne trouve que la lumière, partout la lumière » (*idem* : 36). Bobin mentionnera encore la lumière en évoquant l'expérience des ténèbres dans *Pierre,* consacré à la visite qu'il rend à Pierre Soulages. Désireux de rejoindre le silence du peintre, et faisant de la nuit un moyen de transport (« la nuit m'emporte à trois cents à l'heure vers ton silence »), il s'adresse à son ami : « j'aurais aimé te parler de poésie, toi qui l'aimes depuis toujours. Elle est, pour aller vite, le noir du langage, sur lequel passent les griffes de la lumière ». Puis il reprend : « Je verse Dieu sur le langage, Pierre, de même que tu étales la coulée noire sur ta toile pour faire valoir par l'accident d'un trait, une lumière dont on ignore tout » (*idem* : 988). Bobin fait entendre la racine commune au mot *dieu* et *diurne* par laquelle Dieu est associé à la lumière et déploie dans ce texte une longue méditation sur les pouvoirs des outrenoirs de Soulages tout en faisant allusion à la fin du psaume 36 : « Par ta lumière nous voyons la lumière ». Les œuvres, tant celles de son ami que les siennes, sont envisagées selon une même visée : conduire à la lumière.

La traversée des contraires que Bobin fait éprouver au lecteur s'appuie sur les effets de transformation que construit la coprésence de termes opposés. Dans ses textes, les nombreuses répétitions ayant créé des glissements de sens et les images, par le rapprochement de termes antithétiques, ayant suscité des perceptions inédites, la réalité se montre tout autre, tout comme c'est le cas de la ville du Creusot dans les premières pages de la préface. Voici en effet les deux premières phrases : « Une ville est le rêve qu'en font ses habitants. Le Creusot est un lit de granit sur lequel, dans l'interminable nuit du monde, les dormeurs ont laissé venir à eux des rêves de canons, de boulets, de locomotives, de nourritures de fer pour la Première Guerre mondiale » (*idem* : 11). Voici les derniers mots : « […] Le Creusot est une petite ville du bord de mer. Une reine un jour, une seconde rêva d'y marcher pour sentir sous ses pieds nus les cristaux d'un sable pur, hors monde ». L'image de la ville de bord de mer provient d'une sensation précise, celle du vent, alors associée à la proximité de la mer : « la fraîcheur d'un vent venu de six cents kilomètres de là ». La dernière phrase comporte des mots

employés à diverses reprises : *Le Creusot, ville, reine, jour, rêve, cristaux, poids, sable*. Une recomposition semble avoir eu lieu, telles les pièces d'un kaléidoscope, faisant apparaître une transformation. Ce phénomène est identifiable dans l'ensemble de la préface. Les références à des fragments de l'œuvre de Bobin font aussi ressortir des réseaux de sens nouveaux. Sur la page suivante, se retrouve par exemple le terme « berceau » se rapportant au *Prisonnier au berceau.* La mention du titre suit une citation qui accompagne une photographie de la grand-mère de Bobin placée en regard de l'image de la page précédente où est représenté un objet en cristal. Le tissu ajouré aux bords dentelés qui recouvre le buste de la femme fait pendant aux motifs de l'objet en cristal et offre un écho au passage situé juste avant le drageoir : « ce n'est pas la dentelle du sourire de la reine qui m'apparaît, mais la pesanteur métaphysique... ». À la faveur d'un autre environnement lexical, les réseaux de significations se recomposent, et un glissement s'opère entre le terme *berceau*, annoncé dès les premières lignes par le sens figuré de l'expression « lit de granit » et tout d'abord employé au sens métaphorique pour mentionner le lieu où le cristal est produit, puis désignant l'endroit où repose tout nouveau-né, associé « aux tonnes de silence de la mère s'éloignant ». Le terme est enfin placé sous la photographie d'une aïeule que de multiples séjours à l'hôpital éloignent de sa famille, creusant une absence qui marque l'enfance de Bobin.

C'est à une réalité d'ordre plus intime que mène ce glissement où les caractéristiques de la ville et le jeu de contrastes sont transposés à la sphère familiale, comme pour présenter un autre pan de la réalité où s'origine l'écriture en quête de lumière. De plus, la dernière phrase mentionnant la mer renvoie à une autre évocation de la mer en fin de recueil où est mentionnée Sète. La cristallerie ferait alors l'objet d'un nouveau transfert : après avoir été déplacée de Sèves au Creusot, elle se trouverait désormais à Sète où longtemps a habité l'ami de l'auteur qui « a passé sa vie à chercher quelque chose dans sa nuit, a fait de sa nuit – par brisures, fractures, féroces patiences – de la lumière » (idem : 956).

3. La réalisation du silence

Dans les écrits de Bobin, comme le manifeste la préface, de nombreuses occurrences de termes, tout comme l'esthétique du contrepoint basée sur la coprésence des contraires, accompagnent un effet de transformation. La poétique de Bobin met ainsi au jour les pouvoirs du silence.

3. 1 Transformation du rapport au réel

Les mots répétés se chargent de connotations différentes, et d'une occurrence à l'autre, différents sens sont actualisés. Le sens d'un mot, en effet, est indissociable du réseau de significations qui se tisse en contexte. L'emplacement d'un terme, et donc sa répétition dans un autre passage du texte, affecte tant sa dénotation que sa connotation. Des déplacements sémantiques s'opèrent donc, soutenus par le recours à l'image qui dévoile la pluralité de sens à laquelle renvoie un terme. En effet, l'image manifeste précisément qu'un terme ne se réfère pas de manière monosémique à une réalité. Elle produit ainsi une altération des repères et une indécision de sens. L'incertitude quant au sens incite le sujet à se détacher des représentations habituelles et à distinguer de nouvelles perceptions. Le lecteur, face à cette déstructuration du sens conventionnel, construit une nouvelle approche des composantes du réel. Le bouleversement qu'accomplit la poésie s'accompagne de la reconnaissance de la complexité du réel et permet de se référer à la réalité des choses sans se reporter à l'usage ordinaire. Le rapport renouvelé au monde que construit la poésie place le lecteur face à l'inconnu. Christian Bobin observe aussi comment le silence s'identifie à un « lent mouvement vers l'inconnu » :

> Longtemps je laisse s'accomplir en moi ce lent mouvement vers l'inconnu, cette plus haute forme de la connaissance : le rêve, l'adoration du silence. (…) Le silence est la plus haute forme de la pensée, et c'est en développant en nous cette attention muette au jour que nous trouverons notre place dans l'absolu qui nous entoure. Il nous appartient quand tout nous fait défaut, s'éloigne – de donner à notre vie la patience d'une œuvre d'art, la souplesse des roseaux que la main du vent froisse, en hommage à l'hiver. Un peu de silence y suffit. (Bobin, 2022 : 225)

On retrouve, dans cette attitude recueillie, l'effacement de qui, à sa table d'écriture, « laisse venir à [lui] les différentes régions du ciel » ou bien de « l'un des dormeurs » de la ville dans laquelle il vit (*idem* : 11). Aussi le silence s'apparente-t-il à un état de réceptivité aiguë où les cadres de la représentation disparaissent, nous laissant face à l'inconnu du monde quotidien, où ce qui apparaît n'est plus réductible à l'une de ses manifestations.

Tout comme la poétique confrontant des réalités contraires bouleverse nos représentations, donnant au quotidien un caractère d'étrangeté, « le silence ouvre à la profondeur du monde », tel que le souligne David Le Breton dans son essai *Du silence*. De même, cette ouverture à la pluralité entraîne un profond bouleversement :

> Il prive des repères sécurisants qui apaisent la relation aux objets, ou aux autres en confrontant l'homme à la concrétude de faits dont il découvre combien ils lui échappent finalement, combien le sens qui rend l'univers familier n'est qu'une convention nécessaire (…) qui fait oublier le vide qu'elles renferment ou le mystère plutôt qu'elles cherchent à atténuer. (Le Breton, 1997 : 176)

C'est cette ouverture à la pluralité des sens qu'explore la littérature et qui en constitue, pour Bobin, l'enjeu moteur, comme il en témoigne dans sa préface à ses œuvres choisies, et en y affirmant qu'« un vrai livre doit favoriser mille interprétations » (Bobin, 2022 : 28). Par suite, la littérature permet de reconstituer l'attention au réel que suscite l'expérience du silence et implique un changement dans le rapport à l'être. Par voie de mots, et du fait de la déstructuration des chaînes habituelles de signification, elle est une plongée au cœur de la réalité, en deçà de toute représentation figée, et s'avère être une mise en scène de l'ouverture à l'infini que prodigue le silence, alors reconnu comme « une modalité du sens » (Le Breton, 1997 :150). La poétique du silence que déploie Bobin comporte ainsi des références à la réalité concrète, signe d'une vive attention au réel et vecteur d'un rapport renouvelé au monde. Ce goût pour ce qui est différent s'exprime aussi dans l'accueil des autres ; et l'intensité de son attention pour l'altérité nourrit une écoute où se retrouve l'effacement d'un sujet laissant à d'autres que lui la parole.

3.2 Transformation du rapport aux autres

Dans cette préface où se succèdent les textes brefs se multiplient les références à d'autres voix. En effet, dès les premières pages, le célèbre portrait de Dostoïevski par Vassili Perov est reproduit accompagné d'un commentaire sur *L'Idiot* (*idem* : 18-19). Cette partie s'apparente alors à plusieurs reprises à des bribes d'un carnet de lecture dans lequel Bobin exprime ce qu'il doit à « ce silencieux commerce avec l'Autre » que représente pour lui la lecture ou la prière (*idem* : 176). Pour l'auteur, la lecture est aussi une modalité de l'effacement : « la plus noble façon de disparaître est la lecture », comme le rappelle la citation tirée de son livre *La Muraille de Chine* figurant dans cette préface (*idem* : 41). Il ajoute aussi « la lecture de poèmes » à « cette superbe raison de vivre – se taire et s'appliquer à une tâche matérielle, humble » mentionnée précédemment (*idem* : 975). La lecture en effet, lui permet de conjurer l'enfermement ; elle apporte la fraîcheur, elle est un accès à la vie. Dans la deuxième citation du *Prisonnier au berceau*, qui suit immédiatement la première

présente sous la photographie de l'aïeule de Bobin ayant subi de nombreux enfermements dans les hôpitaux psychiatriques, c'est la vie elle-même qui est rapportée à la lecture :

> Je passais chaque été enfermé dans la maison, à arpenter le cloître des lectures goûtant à la miraculeuse fraîcheur de telle ou telle phrase. Quand je voulais sortir, un ange me barrait la porte. Je renonçais à mon projet et retournais dans ma chambre. L'ange me fermait la vie. Je la retrouvais dans les livres. (*idem* : 14-15)

Dans sa note sur *L'Idiot*, Bobin confie qu'il se joue, dans cette lecture, une sortie de deuil. La rencontre silencieuse qu'il mentionne ici semble répondre au silence de la mère s'éloignant (première occurrence dans la préface du terme *silence*), et il annonce : « *L'Idiot* de Dostoïevski arrive à la maison, frappe à la porte de ma chambre et n'en sort plus. Toutes les guirlandes de mon sang s'allument : je passe du deuil de la vie à la fête du langage. » C'est donc le double silence de l'attention au monde (qui porte la richesse du réel) et de la lecture (qui marque l'accès à la vie) qui répond au silence de souffrance auquel se réfère tout d'abord Bobin dans « La cristallerie de la reine ». L'auteur, à plusieurs reprises au cours de la préface, laisse la parole à une autre voix et cite sur une page entière un texte d'Armel Guerne, puis d'Ernst Jünger, de Julien Gracq et de Novalis. Il insère encore en pleines pages la reproduction d'une lettre de Camille Claudel, d'un manuscrit d'Alexander Grothendieck, une note de Philippe Jacottet, un texte de Lydie Dattas et transcrit une lettre de Henrich von Kleist et de son amie Adolfine Henriette Vogel. Cette place faite à d'autres artistes porte la marque du silence qui est fondateur de l'écoute et de la reconnaissance de l'altérité. Il est « au principe du consentement qui permet de reconnaître et d'accepter la pluralité des consciences, comme le secret d'une infinie générosité », tel que l'explique Rassam. Le critique poursuit : « Alors la présence des autres cesse d'apparaître comme un enfer pour devenir ce qu'elle est, une grâce » (Rassam, 1980 : 207). Ces citations et notes de lecture expriment un régime d'échange qui développe un lien où chacun est accueilli dans son altérité, préservé de toute identification sommaire. Louis Lavelle, auteur de *La parole et l'écriture* cité par Rassam analyse ce phénomène et constate que « toute parole évoque un dialogue silencieux dont l'autre n'est que le signe, où celui qui parle, avant de s'écouter, écoute une voix lointaine et profonde dont il est l'interprète, et que celui qui écoute, à travers les sons qu'il entend, essaie de retrouver toujours dans la partie la plus secrète de lui-même » (Rassam, 1980 : 57).

IRELAND, Sophie, *Intercâmbio*, 2e série, vol.17, 2024, pp. 19-34
https://doi.org/10.21747/0873-366x/int17a2

Conclusion

Aussi la poétique de Bobin est-elle faite d'adresses. Nombre de ses textes, en effet, ont les caractéristiques de la forme épistolaire. Plusieurs lettres sont d'ailleurs reproduites dans cette préface. Le texte intitulé *Pierre,* fait figure de postface et de pendant à ces lettres de « La cristallerie de la reine » placées en début de recueil. La formule épistolaire renvoie à Pierre Soulages dont plusieurs références figurent dans les toutes premières pages du recueil, notamment par l'allusion à Sète où vécut longtemps Soulages (lorsque Bobin mentionnant la mer évoque « un vent venu de six cents kilomètres de là »), puis par un extrait de *Pierre,* figurant en dessous de la reproduction du billet de train correspondant au voyage Le Creusot - Sète, affichant un trajet d'un peu moins de six cents kilomètres, et enfin, par la présence des vitraux de Soulages sur les photographies prises de l'abbatiale de Conques. Le texte qui clôt le recueil exprime avec acuité les différents aspects de la poétique du silence que déploie Bobin dès les résonances des titres. L'écriture de Bobin procède du silence du recueillement qui permet une attention au réel par laquelle il est possible de distinguer la lumière et de mettre en œuvre la transformation de la noirceur en lumière, tout comme le charbon entre dans la composition du cristal, transformant « le sable en lumière » (Bobin, 2022 : 15).

Bobin, dans l'usage du titre, comme dans l'ensemble des textes liminaires, expose comment se compose sa poétique. Il y a d'abord le silence du recueillement qui est un préalable à l'attention que l'auteur porte à ce qui l'entoure. Il y a ensuite le silence de la réceptivité qui résulte de l'accueil de ce qui est, de la présence des choses dans leur diversité ; il renvoie à l'expérience de l'infini. Dans ce silence, la réalité présente n'est pas réductible à la représentation que le sujet s'en fera. Le sujet d'ailleurs s'efface, tout comme l'auteur des premières pages s'efface, n'étant qu'« un des dormeurs de la ville ». La réalité la plus infime, dès lors, déborde toute parole qui s'y rapporte. Le poète cherche, comme il l'indique dans *Pierre,* ce « surgissement d'une présence, l'excès du réel qui ruine toutes les définitions » (*ibid* : 965). Il y a, enfin, le silence mis en œuvre par une écriture qui s'affranchit des significations usuelles : le poète, mettant en scène la diversité des réseaux de signification, fait signe vers une réalité ineffable, dont le propre est, comme le définit Jankélévitch, qu'il y en ait « trop à dire, qu'aucune expression ne peut épuiser, mais que toute expression désigne ou vise – inexprimable par excès » (Jankélévitch, 1961 : 86). Bobin retrouve par voie d'écriture, la perception de la multitude du réel dont il a fait l'expérience dans le silence. Pour lui écrire, c'est en effet, comme aimer, « se soumettre à la claire nudité d'un silence. C'est toujours s'effacer » (Bobin, 2022 : 263).

Bibliographie

BLANCHOT, Maurice (1955). *L'Espace Littéraire.* Paris : Gallimard.

BOBIN, Christian (1986). *L'Homme du désastre.* Paris : Fata Morgana.

BOBIN, Christian (1993). *L'Eloignement du monde*. Castellare di Casinca : Lettres vivres.

BOBIN, Christian (2022). *Les différentes régions du ciel. Œuvres choisies*. Paris : Gallimard.

CAGE, John, (2004) « Discours sur rien » [1949] in *Silence*, traduit par Monique Fong, Paris, Denoël.

ÉLUARD, Paul (1936). « L'évidence poétique » in *Œuvres Complètes I.* Paris : Gallimard.

JANKELEVITCH, Vladimir (1961). *La Musique et l'Ineffable.* Paris : Armand Colin.

GENETTE, Gérard (1987). *Seuils.* Paris : Seuil.

LE BRETON, David (1997). *Du Silence.* Paris : Métailié.

RASSAM, Joseph (1980). *Le Silence.* Paris : Artège Lethielleux.

SOULAGES, Pierre (2020). *Entretien avec Laure Adler du 6 février 2020* <URL https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-heure-bleue/pierre-soulages-au-louvre-deuxieme-episode-9451601> [consulté le 14/IX/2024].