

Université de Montréal

*Identité narrative et temporalité chez Christian Bobin.
L'écriture du care comme réplique poétique au désenchantement*

Par
Marjolaine Deschênes

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade *Philosophiæ doctor*
Études françaises

11 décembre 2011

© Marjolaine Deschênes

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

*Identité narrative et temporalité chez Christian Bobin.
L'écriture du care comme réplique poétique au désenchantement*

présentée par :

Marjolaine Deschênes

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Marie-Pascale Huglo (président-rapporteur)

Lucie Bourassa (directrice)

Serge Cantin (codirecteur)

Micheline Cambron (membre du jury)

Bruno Blanckeman (examineur externe)

Éric Savoy (représentant du doyen de la FES)

Résumé :

Cette thèse sur l'œuvre de Christian Bobin (1951-) porte aussi et avant tout sur le lyrisme et le désenchantement contemporains. En posant pour horizon ces deux objets de discours, j'interprète le discours éthique et poétique sur l'« enchantement simple » chez l'auteur français. Dans une perspective herméneutique, il s'agit d'éprouver l'hypothèse selon laquelle les œuvres de Bobin véhiculent un discours poétique « répliquant » (Ricœur) à un certain discours intellectuel dominant, s'énonçant contre lui, mais aussi en réitérant plusieurs de ses credo. La première partie annonce la posture théorique et la méthode (comparatiste), puis définit le lyrisme et le désenchantement comme horizon d'interprétation. La seconde partie, qui interroge l'identité « poétique » (Pinson) de l'auteur (entendu comme catégorie du texte), dévoile la manière dont l'auteur prend acte du désenchantement et du nihilisme : en masculinisant le désenchantement, le reliant au *logos*, et en féminisant l'enchantement, l'associant au *muthos*. Le parti pris du temps authentique est soutenu par la valorisation de conduites et d'attitudes temporelles relevant de l'éthique de l'authenticité (Rousseau), alors que le parti pris du féminin correspond à la valorisation d'attitudes relevant de l'éthique de la bonté (Levinas). Puisque la première éthique mise sur le temps du sujet et que la seconde favorise le temps de l'autre, un premier paradoxe émerge au cœur des messages spéculatifs véhiculés, dont on prend la mesure grâce au discours de l'auteur sur le temps, les hommes, les femmes et la bonté. Dans la troisième partie, je mets au jour le grand projet éthique dont l'auteur investit son œuvre : *écrire pour prendre soin, soigner*. Après avoir défini ce que j'appelle « l'écriture du *care* » chez Bobin, je m'attarde aux figures féminines fondatrices de l'œuvre et constate que l'ambition est triple chez l'auteur : premièrement, prendre soin du présent, deuxièmement, protéger les femmes de la misogynie et troisièmement, revaloriser les attitudes *care* qui leur sont traditionnellement reconnues et comprendre, dédramatiser, esthétiser leur « folie ». Apparaît alors un second paradoxe : la valorisation simultanée de figures charnelles inscrites dans la temporalité (maternité) et de figures atemporelles, hors temps (extase). Enfin, un regard sur les « femmes à venir » bobiniennes montrera trois figures promises à la pratique du soin promue par l'auteur. Au final, c'est non seulement la poétique bobinienne qui est mise en lumière, mais aussi des postures éthiques et poétiques centrales en Occident, que plusieurs poètes lyriques adoptent « en temps de détresse » (Hölderlin).

Mots clés :

Désenchantement; Discours poétique; Éthique; Féminin; Identité narrative; Nihilisme; Nouveau lyrisme; Masculin; Temporalité.

Abstract :

This thesis on the work of Christian Bobin (1951-) is first and foremost a study of lyricism and contemporary disenchantment. Within the frame of these two modes of discourse, I interpret the French author's ethical and poetic discourse of "simple enchantment". From a hermeneutical perspective, I test the hypothesis according to which Bobin's works convey a poetic discourse by "replying" (Ricoeur) to a certain dominant intellectual discourse directed against him, but also by reiterating many of his credos. The first part of this thesis presents the theoretical frame and method (comparatist), and defines lyricism and disenchantment as an interpretive horizon. The second part, which questions the author's "poethic" (Pinson) identity (understood as category of the text), unveils the manner in which Bobin sees disenchantment and nihilism: by masculinizing disenchantment, linking it to *logos*, and by feminizing enchantment, associating it with *muthos*. The belief in authentic time is maintained by valorizing behaviours and temporal attitudes in accordance with the ethic of authenticity (Rousseau), whereas the bias of the feminine corresponds to the valorization of attitudes in accordance with the ethic of kindness (Levinas). Because the first ethic relies on the subject's time and the second favours the other's time, an initial paradox emerges at the heart of the conveyed speculative messages, which are freighted with the author's discourse on time, men, women and kindness. In the third part, I illuminate the author's grand ethical project: *writing to care for, to nurse*. After defining Bobin's "writing of care", I look at the founding feminine figures of his work and note that the author's ambition is threefold: first, to care for the present; second, to protect women from misogyny and to reassert the value of *care* attitudes for which they are traditionally recognized; and third, to comprehend, defuse, and beautify their "madness". Hence, a second paradox emerges: the simultaneous valorization of carnal figures inscribed in temporality (maternity) and those outside time (ecstasy). A look at Bobinian "women still to come" will reveal three anticipated figures committed to the practice of caregiving. Finally, not only is Bobinian poethic illuminated, but a light is also shed on central poetic and ethical postures in the West, which many lyrical poets adopt "in times of distress" (Hölderlin).

Key words :

Disenchantment; Ethics; Feminine; Narrative Identity; New Lyricism; Nihilism; Masculine; Poetic Discourse; Temporality.

TABLE DES MATIÈRES

LIMINAIRE	ii
RESUME.....	iii
TABLE DES MATIERES	v
Liste des tableaux.....	viii
Liste des sigles et abréviations	ix
DEDICACE	xi
REMERCIEMENTS	xii
AVANT-PROPOS.....	xiii
INTRODUCTION GENERALE.....	1
PREMIÈRE PARTIE	
IDENTITÉ NARRATIVE ET POÉTHIQUE	
SUR L’HORIZON DU LYRISME ET DU DÉSENCHANTEMENT	
INTRODUCTION.....	18
CHAPITRE PREMIER	
HERMENEUTIQUE, DIALOGISME ET IDENTITE NARRATIVE.....	20
1. LOGIQUE DE LA QUESTION-REPOSE	20
2. DISCOURS METAPHORIQUE, « REPLIQUE POETIQUE »	27
3. IDENTITE NARRATIVE.....	31
<i>A. Origine et sens du concept</i>	31
<i>B. Récit. Élargissement du concept d'identité narrative</i>	37
<i>C. Identité poétique : muthos et logos</i>	50
CHAPITRE SECOND	
DESENCHANTEMENT ET LYRISME COMME HORIZON	62
1. DESENCHANTEMENT MODERNE, PESSIMISME, NIHILISME	62
<i>A. Les sens du désenchantement</i>	62
<i>B. Désenchantement, nihilisme et « néantisme »</i>	88
<i>C. Problèmes du temps</i>	100
2. LITTÉRATURE FRANÇAISE APRES 1980 : NOUVEAU LYRISME	103
<i>A. La fin des « ismes »</i>	103
<i>B. Nouveau lyrisme et mimésis</i>	104
<i>C. Habiter poétiquement un monde désenchanté</i>	107
<i>D. Roman : écritures du soi</i>	120

SECONDE PARTIE

L'IDENTITÉ POÉTHIQUE DE L'AUTEUR

INTRODUCTION.....	124
-------------------	-----

CHAPITRE PREMIER

LE TEMPS DE L'AUTHENTICITE : <i>ME VOICI DONC SEUL SUR LA TERRE</i>	126
1. SENTIMENTALE ET NAÏVE : CHANTER DANS UN MONDE DESENCHANTE	126
<i>A. Quadriparti heideggérien et postures schillériennes</i>	129
<i>B. Désastre du monde. Chant du cygne de la culture</i>	129
2. LA VOIX DU CŒUR CONTRE CELLE DE LA RAISON.....	139
<i>A. L'esprit de finesse pascalien, la chambre du repos</i>	141
<i>B. Avec Rousseau. La voix contre la dégénérescence</i>	148
<i>C. L'esprit d'enfance, sainte attitude nietzschéenne</i>	155
<i>D. Trois stades existentiels kierkegaardien. Répétition</i>	162
3. REENCHANTER LE MONDE : <i>MUTHOS</i> CONTRE <i>LOGOS</i>	173
<i>A. Masculinisation du logos; féminisation du muthos</i>	174

CHAPITRE SECOND

LE TEMPS DE L'AUTRE : METAPHORES INFINIES DU FEMININ.....	185
1. DES « FILLES DE CŒUR A NAITRE » AUX « FEMMES A VENIR ».....	185
<i>A. Avec Artaud. Chantonner la pluie éternelle</i>	185
<i>B. L'avenir blanchotien d'aucun projet : les traces d'Eurydice</i>	205
2. APORIES DE L'ETHIQUE ET DU TEMPS SELON LEVINAS.....	213
<i>A. Le tout autre, féminin</i>	219
<i>B. Besoin et désir. L'Autre visage</i>	221
<i>C. Bobin, L'autre visage, le féminin et la bonté</i>	234
<i>D. Le livre à venir qui ne viendra pas : Lys Pierre</i>	242

TROISIÈME PARTIE

POÉTHIQUE DU CARE ET FIGURATIONS FÉMININES

INTRODUCTION.....	247
-------------------	-----

CHAPITRE PREMIER

UNE POETHIQUE DU CARE	249
1. L'ECRITURE DU SOIN	249
<i>A. L'éthique du care</i>	250
<i>B. De la chambre d'écriture à l'infirmier</i>	259
2. SOIGNER LE PRESENT : <i>ATTENDERE</i>	264
<i>A. La conduite Comte-Sponville : le présent et le « gai désespoir »</i>	266
<i>B. Temporalité de la lecture et de l'écriture : persistance, résistance</i>	271
3. SOIGNER LES MORTES FIGURES MERES	276
<i>A. Madame de Mortsau, morte d'amour</i>	276
<i>B. Mères mortes : Ghislaine fofolle et grand-mère folle</i>	278

<i>C. Ariane ou la satire d'une mère libre et fofolle</i>	296
<i>D. Louise Amour, mère morte dans les fleurs</i>	301

CHAPITRE SECOND

EVANESCENCE. FIGURES HORS TEMPS ET A VENIR.....	303
1. PATHOLOGIES DU HORS TEMPS	303
<i>A. Emily Dickinson : petite mère morte au royaume des saintes</i>	304
<i>B. Hélène muette en allée : la fillette au sommeil de plomb</i>	317
2. LES FEMMES A VENIR : PROMESSES	329
<i>A. Albe hors-la-loi</i>	330
<i>B. Vulnérable Isabelle Bruges</i>	339
<i>C. Lucie, la fugue et la vieille folle</i>	343
<i>D. L'attente chez les femmes à venir : attendre</i>	346

CONCLUSION GENERALE	350
---------------------------	-----

INDEX DES NOMS CITES	360
----------------------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	369
1. CHRISTIAN BOBIN	369
2. LYRISME ET LITTERATURE FRANÇAISE APRES 1980	376
3. CULTURE, HERMENEUTIQUE, IDENTITE NARRATIVE	377
4. PHILOSOPHIE DU TEMPS, PHENOMENOLOGIE, TEMPORALITE.....	382
5. PHILOSOPHIE ET LITTERATURE COMPAREE	384
6. THEORIES ET AUTRES REFERENCES EN LITTERATURE.....	387
7. CARE, ETUDES FEMININES, FEMININ, FEMINISME, SOLLICITUDE	390
8. PSYCHANALYSE ET PSYCHOLOGIE DU TEMPS	392
9. AUTRES	393

LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU 1 : PHOTOGRAPHIE DES FILIATIONS PHILOSOPHIQUES61

LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS

Toutes les citations de Christian Bobin sont suivies, entre parenthèses, d'un sigle correspondant au titre, d'une virgule, puis du numéro de la page.

*Aux textes auxquels je n'avais accès que dans des recueils de seconde édition, j'ai donné un sigle particulier, le plus souvent composé. C'est le cas pour *L'enchantement simple* (ESA), *Le huitième jour de la semaine* (ESA-HJS) et *Le colporteur* (ESA, COL), tous réunis dans *L'enchantement simple et autres textes* (ESA). C'est aussi le cas pour *Lettre pourpre* (PPA-LET), *Le feu des chambres* (PPA-FEU), *Le baiser de marbre noir* (PPA-BAI) et *Dame, roi, valet* (PPA-DAM), textes réunis dans *La présence pure et autres textes* (PPA).

Certaines œuvres de Bobin ne sont pas paginées. Pour ces citations, j'ai indiqué d'autres repères (par exemple, pour *Quelques jours avec elles*, l'heure et la date des textes horodatés).

Toutes les citations des autres auteurs sont suivies, entre parenthèses, du nom de l'auteur, d'une virgule, de l'année de publication, d'une virgule et, le cas échéant, du numéro de la page.

À l'occasion, je mentionne à quel auteur (et à quel livre) renvoie l'auteur dont je parle (ou que je cite). Le plus souvent, ces références de second niveau ne figurent pas dans la bibliographie.

AUT	Autoportrait au radiateur
BON	Bon à rien, comme sa mère
CAR	Carnet du soleil
CG	Clémence Grenouille
CN	Cœur de neige
DON	Donne-moi quelque chose qui ne meure pas
ÉLO	Éloge du rien
GA	Gaël Premier
GEAI	Geai
ISA	Isabelle Bruges
AV	L'autre visage
ÉM	L'éloignement du monde
ESA	<i>L'enchantement simple et autres textes</i>
ESA	*L'enchantement simple
ESA-HJS	*Le huitième jour de la semaine
ESA-COL	*Le colporteur
ÉP	L'épuisement
ÉQ	L'équilibriste
HD	L'homme du désastre

HM	L'homme qui marche
INES	L'inespérée
DAM	La dame blanche
FV	La femme à venir
FOL	La folle allure
LUM	La lumière du monde
MER	La merveille et l'obscur
PM	La part manquante
PV	La plus que vive
PP	La présence pure
<i>PPA</i>	<i>La présence pure et autres textes</i>
PPA-DAM	*Dame, roi, valet
PPA-BAI	*Le baiser de marbre noir
PPA-FEU	*Le feu des chambres
PPA-LET	*Lettre pourpre
VP	La vie passante
CC	Le Christ aux coquelicots
JF	Le jour où Franklin mangea le soleil
TB	Le Très-Bas
RUI	Les ruines du ciel
LOR	Lettres d'or
LA	Louise Amour
MP	Mozart et la pluie
PRI	Prisonnier au berceau
QQ	Quelques jours avec elles
RES	Ressusciter
SOU	Souveraineté du vide
TOU	Tout le monde est occupé
ASS	Un assassin blanc comme neige
LI	Un livre inutile
BIB	Une bibliothèque de nuage
CH	Une conférence d'Hélène Cassicadou
ROB	Une petite robe de fête

À Marie-Pierre Deschênes

À Christian Bobin

Et à la mémoire de Paul Ricœur

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à Lucie Bourassa, directrice de cette recherche. Ses travaux sur la temporalité poétique m'ont beaucoup appris. Pendant la rédaction finale, ses questions m'ont permis de clarifier ma pensée, tout comme sa lecture sensible et rigoureuse. Son érudition et ses qualités de chercheuse furent sources d'inspiration.

Je suis reconnaissante à Serge Cantin (UQTR) d'avoir codirigé la recherche. Grâce à lui, j'ai pu prononcer des conférences à l'étranger au sujet de certains aspects abordés ici (Congrès *L'universel et le devenir de l'humain*, ASPLF, Tunisie, 2008; Journée d'étude sur Fernand Dumont, Paris 3, 2009). Il m'a aussi offert l'occasion d'élargir mes horizons en m'initiant à la pensée de Fernand Dumont. Je lui témoigne ma gratitude pour m'avoir confié des travaux d'envergure qui ont consisté, entre autres, à l'assister dans la direction d'un livre savant autour du penseur québécois.

Je remercie les professeurs qui ont fait partie du jury lors de l'examen de synthèse : Pierre Nepveu et Micheline Cambron. Leurs interventions m'ont permis un nouveau regard critique. Un merci tout spécial à Micheline Cambron, qui m'a invitée à prononcer une conférence au colloque international *L'héritage littéraire de Paul Ricœur* en juin 2010 (Institut protestant de théologie, Paris). Benoît Melançon (U. de Montréal) et Donald Ipperciel (U. de l'Alberta) m'ont sporadiquement fait profiter de leurs judicieux conseils et je leur en suis très reconnaissante.

Je dois ma formation philosophique initiale aux professeurs Claude Thérien, Stéphane Courtois, Serge Cantin et J.-Nicolas Kaufmann. Eux tous, ainsi que Suzanne Foisy (UQTR, philosophie) ont soutenu ma démarche universitaire avec assiduité depuis 2000 et j'exprime à chacun d'eux ma gratitude. Je salue mes étudiants, avec qui j'ai dû enrichir mes réflexions, en particulier ceux du cours « Philosophie et littérature » que j'ai donné à l'UQTR en 2009 et 2011. Ma thèse n'aurait jamais pris ce tour si je n'avais pas construit ce cours-là et dialogué avec eux.

Gratitude à Marie-Pierre Deschênes pour l'amour, l'humour et la curiosité, à Jonathan Charette pour les discussions et la patience, à Naïma Hamrouni pour l'accompagnement et la douce amitié, enfin à Michael Latour (Fordham University), Elizabeth Marineau, France Marcotte et Marlène Galdin pour leurs dynamiques et nombreux mots d'encouragement.

Sans leur soutien financier, je n'aurais pu mener à terme cette recherche; j'exprime aussi toute ma reconnaissance à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal (2006), au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (2006 à 2009), au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal (automne 2009) et à Serge Cantin (automne 2009).

Remerciements à Christian Bobin et à tous les auteurs cités, qui m'ont bien donné à lire, à sentir et à penser. Enfin, je remercie les membres du jury.

AVANT-PROPOS

Cette thèse ne vise pas l'exhaustivité et j'invite le lecteur à la considérer comme un essai laissant plusieurs questions ouvertes. D'abord parce qu'elle est écrite à la première personne du singulier : *j'essaie*, depuis plusieurs années, de penser certaines problématiques relatives aux champs de la philosophie et de la littérature. Aussi parce que ce travail interroge un corpus contemporain : depuis que j'ai lu mon premier livre de Christian Bobin en 2001, ce dernier n'a cessé de publier, souvent plus d'un livre par an, jusqu'en 2011. Or il est aussi difficile d'analyser une œuvre en train de se faire que de photographier un sujet en mouvement, surtout lorsque cette œuvre est traversée par le fragment. Thèse-essai, aussi, parce que cette réflexion ne porte pas exclusivement sur l'œuvre de Bobin, mais de façon plus large sur une certaine littérature et une certaine philosophie de notre époque. C'est animée par une curiosité sans fond de l'être humain, sa créativité, sa pensée et son bonheur que j'ai fréquenté l'université pendant onze ans. Après des études collégiales en théâtre, je suis entrée dans l'institution par la grande porte de la philosophie. Je me suis assez tôt frottée, au baccalauréat, à des discours « désenchantés », aussi bien en littérature qu'en philosophie. Il m'a rapidement semblé que Christian Bobin répliquait à ce désenchantement, tentant de réenchanter le monde, thème sur lequel je m'exprimai une première fois en 2002 dans le cadre d'un cours de philosophie de la religion donné par Serge Cantin. Le début de mes études universitaires correspond par ailleurs à mes premières publications comme auteure; j'ai eu besoin de penser, de réfléchir à ma démarche d'écriture, et c'est en lisant Bobin, Rilke et des philosophes comme Gadamer, Valéry et Ricœur que j'ai commencé de le faire.

Bobin incarne un exemple très frappant de la vieille querelle entre philosophie et littérature, entre discours logique et discours poétique, tension qui m'a toujours habitée moi-même. Formé à la philosophie à l'Université de Dijon, Bobin retourne au Creusot natal et s'adonne à l'écriture poétique avec une plume chargée de culture et de références philosophiques, refusant le titre de philosophe et affirmant que la « parole vraie » se situe du côté du *muthos* (du chant), et non du *logos* (désenchantement). À l'heure où le désenchantement est sur les lèvres de plusieurs intellectuels (français, mais

aussi européens, québécois et américains), Bobin écrit que « le désenchantement est une maladie des artères ». De la littérature à la philosophie, d'Homère à Platon, de Bobin à Houellebecq et de Gadamer à Vattimo, le constat du désenchantement culturel en Occident est partout présent. Or, à partir de Schopenhauer, il aboutit selon Charles Taylor et Nancy Huston au nihilisme. Bien sûr, toute la philosophie d'aujourd'hui n'est pas désenchantée (ni toujours pessimiste), mais la tradition philosophique que l'on m'a enseignée l'est profondément; il s'agit de la philosophie dite continentale.

Au cœur de cet esprit de la fin, de la crise, de la mort et de la perte, comment continuer de croire en l'écriture? Comment penser la création? Quel sens donner à l'écriture littéraire, à la recherche philosophique? *Comment vivre?* Ce sont de telles interrogations qui m'ont alimentée et m'habitent encore. Dans cette large perspective, j'ai aimé lire Bobin parce qu'il mettait en jeu, dans ses livres, ce qui a toujours alimenté mes réflexions : la pratique de soi et le sens de l'existence, la finitude et le rapport au temps, la liberté et le rapport à l'autre, l'expérience esthétique et la réflexion sur la création littéraire. Ces thématiques évoluent, chez Bobin, sous le signe d'une révolte généralisée : à l'égard de la philosophie, de la littérature (qu'il distingue de l'écriture), des institutions, de la société, du désenchantement et du nihilisme contemporains. À une époque, je me suis reconnue dans cette révolte et suis entrée, pour un temps, dans le camp de résistance contre l'esprit du désenchantement.

Davantage qu'une thèse sur l'œuvre de Christian Bobin, ce travail est une réflexion sur mon époque, sur sa *sensibilité* et ses *idées* philosophiques et littéraires. Je propose un essai herméneutique où ce sont les *idées philosophiques et littéraires* qui importent, qui sont mises en rapport et interprétées afin de jeter un éclairage sur l'esprit du désenchantement et surtout sur les éthiques lui étant inhérentes. Ce point est d'une grande importance : mon *travail sur les idées* justifie que les analyses du corpus arrivent assez tard dans mon propos. En effet, avant d'interpréter la réplique bobinienne au désenchantement, il faudra dresser ce dernier comme horizon d'interprétation et dire quelques mots sur les idées littéraires françaises d'aujourd'hui, notamment au sujet du nouveau lyrisme.

D'autres ont déjà remarqué, en passant, qu'il y avait chez Bobin le souci de réenchanter le monde¹. Stéphanie Tralongo, dans son étude sociologique des réceptions de Bobin, a principalement soutenu deux hypothèses : qu'en regard du contenu symbolique de l'œuvre, la figure du « mystique contemplatif » (décrite par Max Weber) était centrale dans l'œuvre de Bobin, et qu'en regard de la réception, ce contenu était reçu par les lecteurs comme une aide symbolique efficace, c'est-à-dire que l'œuvre trouve chez son lectorat une *forte réception éthique*. De son côté, Hajer Bouden-Antoine a fourni une riche étude générique de l'œuvre de Bobin, classant celle-ci sous le vaste genre – fluctuant – du lyrisme. Elle pose que l'œuvre est tantôt narrative (romans, nouvelles, contes), tantôt fragmentaire (essais poétiques, aphorismes) ou encore intime (journal, entretiens, lettres). « Transcendant » les genres, l'œuvre est traversée par la musique et le chant, aussi bien dans la forme que dans le référent de tous les genres pratiqués. Considérant les résultats de Tralongo et de Bouden-Antoine, il me semble encore plus indiqué d'appréhender cette œuvre sur l'horizon culturel du désenchantement et du nihilisme. En effet, une œuvre aussi profondément lyrique, dont la réception éthique est aussi efficace chez les lecteurs, mérite encore qu'on la pense d'un point de vue éthique et philosophique. Voilà un chemin qui, à ce jour, a parfois été indiqué, mais pas emprunté. Je souhaite ainsi analyser ce qui est demeuré dans l'ombre : les idées, attitudes et conduites, explicites et implicites, grâce auxquelles Bobin souhaite (semble-t-il) réenchanter le monde, en examinant de près les paradoxes ainsi soulevés. L'éclairage se dirigera plus précisément sur les attitudes temporelles et les philosophies du temps qui jalonnent ses livres, laissant dans l'ombre d'autres aspects, déjà analysés par Tralongo et Bouden-Antoine. Car, si l'œuvre de Bobin est profondément empreinte de mysticisme et de lyrisme, comme ces auteures l'ont soutenu avec raison, elle est aussi fortement habitée par la philosophie. Là réside la particularité de cette œuvre : elle est à la fois littéraire, mystique et philosophique. Génériquement brouillée, elle est aussi trouble, paradoxale sur le plan du discours et des idées.

Enfin, comme l'ont aussi remarqué Tralongo et Bouden-Antoine, les intellectuels et la gent universitaire ont tendance à boudier Christian Bobin. À preuve, la présente

¹ Voir Stéphanie Tralongo (2001), Marcel Lebœuf (2004) et Hajer Bouden-Antoine (2006).

thèse doctorale est seulement la troisième sur l'œuvre de cet auteur. Dans les ouvrages français récents sur le roman et la poésie contemporains, Bobin brille le plus souvent par son absence. Cette espèce de honte française à l'égard d'un écrivain profondément français est intéressante, dans la mesure où la France a toujours parlé fort, depuis Rousseau, au banquet des désenchantés.

Enfin, il me fut difficile d'écrire cette thèse, c'est-à-dire de rassembler en thèse certaines choses que je suis encore en train de penser, parce que cette réflexion qui m'anime sur le désenchantement, le nihilisme, le lyrisme, la philosophie et la création n'est pas terminée et ne le sera peut-être jamais. Elle est au cœur de ma vie, de ma pratique d'écriture comme des différentes façons de vivre que je mets à l'essai. En outre, il serait présomptueux de prétendre ici au fin mot sur les œuvres de Bobin ou – pire encore – sur les idées et la sensibilité de mon époque. D'un bout à l'autre, c'est donc à une exploration, à une traversée en procès que j'invite les lecteurs.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

*Lire, c'est faire l'épreuve de soi
dans la parole d'un autre*

Christian Bobin

À l'origine de ce projet se trouve le constat d'un discours partout présent en sciences humaines et sociales : celui du « désenchantement ». La « désolation » de l'époque moderne selon Hannah Arendt (1961); le « désenchantement du monde » chez Max Weber (1919); la « crise de la culture » chez Fernand Dumont (1968); la « fin des grands récits » rassembleurs chez Jean-François Lyotard (1979); l'interrogation de Paul Ricoeur sur la « fin de l'art de raconter » (1983) et le « désenchantement du monde » chez Marcel Gauchet (1985) en sont des exemples. Ces dernières années, l'essayiste Serge Cantin nous a déclarés « rendus au sol » en revivifiant un vers de Rimbaud (2003), l'écrivaine Nancy Huston a interprété le « néantisme » dans la littérature européenne (2008) et l'écrivain Richard Millet a signé *Désenchantement de la littérature* (2007), plaquette où il déplore la mort de la littérature, de l'auteur, du lectorat, de la démocratie, de la culture et de la langue françaises. De différentes manières, ces discours prennent acte d'un certain « malaise de la modernité » qui, selon Charles Taylor (1991), est triple : l'individualisme et la disparition des horizons moraux selon certains; la primauté de la raison instrumentale et « l'éclipse des fins »; enfin la perte de liberté politique qu'entraîne le « despotisme doux » d'une pseudo-démocratie avérée, annoncée par Tocqueville. Assistons-nous à la naissance d'un nouveau « grand récit »? Tout au moins, pour Taylor, il s'agit bien là de multiples grands « récits » sur notre condition séculière (2011). Ce discours polyphonique raconte et mesure la perte du sens et, mises ensemble, toutes ces voix semblent former ce que Ricoeur appelait l'identité narrative d'une collectivité, d'une culture (1988).

C'est parallèlement à ce discours sur le désenchantement qu'autour de 1980 plusieurs écrivains français souhaitent retrouver des parcelles du sens perdu. Chez ceux que l'on associe au « nouveau lyrisme », il s'agit souvent d'atteindre, grâce à l'énonciation poétique, un *éthos* authentique, une manière éthique d'habiter le monde. Christian Bobin fait partie de cette génération d'écrivains. Comme le soutient Hajer Bouden-Antoine (2006), depuis 1977, l'œuvre de Bobin s'articule sous la dominante du lyrisme. Mais il faut aussi dire que le discours poétique chez Bobin est éthique : l'auteur privilégie une « parole aimante », une attitude de bonté censée actualiser le dernier communisme possible : le « communisme d'enfance ». L'auteur le formule en plusieurs

occurrences : il a « toujours considéré qu'un écrivain avait plutôt des devoirs que des droits, et [qu']un de ces devoirs est d'aider à vivre » (2001).

L'auteur est né en 1951 au Creusot. Après des études de philosophie à l'Université de Dijon, il devient responsable de la logistique des conférences pour un institut culturel du Creusot, travaille pour un hôpital psychiatrique (il livre du pain et du linge), connaît des périodes de chômage puis devient le gardien de la petite Hélène, la fille d'un couple d'amis. Il publie son premier livre aux Éditions Brandes en 1977, à vingt-six ans (*Lettre pourpre*, constitué de quelques feuillets). Jusqu'en 1989, tous ses livres sont publiés dans de petites maisons d'édition (Brandes, Fata Morgana, Lettres vives, Le temps qu'il fait). À partir de 1989, il publie aussi chez Gallimard (en première ou seconde édition), tout en continuant de publier dans les petites maisons. À compter de 1994, l'écrivain rejoint aussi Théodore Balmoral, Paroles d'Aube² et Mercure de France. Il n'a jamais cessé de publier depuis; seulement en 2011, il a fait paraître trois titres.

Comme le remarque Stéphanie Tralongo dans sa thèse consacrée à la réception des œuvres de Bobin, celles-ci furent d'abord encensées par la critique française (de 1985 à 1993), pour être ensuite discréditées. Cela s'explique selon elle par le passage de l'auteur du « champ de production restreint » au « champ élargi » (Bourdieu, 1992). En effet, à partir du moment où ils sont publiés chez Gallimard, les livres de Bobin se vendent à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires³; son lectorat s'est donc passablement élargi. La première réception critique, très positive, vint par exemple du philosophe André Comte-Sponville, de l'écrivain Jean-Michel Maulpoix, des journalistes Bernard Delvaille, Catherine Portevin, Isabelle Martin, Pierre Drachline, Jérôme Garcin, Pierre Bettencourt, Gabrielle Rollin et Nelly Gabriel (Tralongo, 2001, partie I, § 1, section III, point 1). La réception plus négative est venue par ailleurs de

² Avec Charles Juliet, André Velter et en collaboration avec le magazine *Aube*, Bobin est à l'origine de cette maison d'édition, née en 1991. Voir http://www.bm-lyon.fr/decouvrir/collections/paroles_aube.htm.

³ En 1996, *Le Très-Bas* s'était vendu à 240 000 exemplaires au total, *La part manquante* à 162 000, *Une petite robe de fête* à 220 000, *L'inespérée* à 115 000 et *La folle allure* à 60 000 exemplaires (Tralongo, 2001, partie I, § 1, section III, point 2, où elle cite Jean-Louis Ezine à ce sujet).

Jean Pache (dès les années 1985), Albert Loranquin, Patrick Kéchichian, Pierre Lepape, Jean-Louis Ezine, Renaud Matignon, Françoise Giroud et Frédéric Beigbeder (Tralongo, 2001, partie I, § 1, section III, point 2), certains allant même jusqu'à qualifier Bobin de « gourou »⁴.

Tralongo pose que l'œuvre de Bobin « peut être vue comme un univers symbolique partiel (au sens de Berger et Luckmann) ». S'inspirant aussi de Hans Robert Jauss, elle réduit alors « l'univers symbolique des textes de Bobin [aux] caractéristiques principales du type wébérien du mystique contemplatif » (Tralongo, 2001, partie I, introduction) et analyse diverses réceptions du lectorat de Bobin selon ce seul paradigme, cette seule figure. Cette thèse de Tralongo, la toute première sur l'œuvre de Bobin, est riche, fort bien construite et inspirante. Toutefois, j'estime qu'il est trop simplificateur de ramener une œuvre aussi vaste, longue et complexe à une seule figure. C'est peut-être ici l'une de mes premières hypothèses, l'une de celles que je souhaite éprouver depuis plusieurs années : l'œuvre de Bobin, loin d'être simple, est bien plutôt fort complexe si on l'envisage dans toutes les sphères qu'elle recoupe et interpelle : la littérature, le lyrisme, la philosophie, la mystique et la religion, mais aussi la sociologie, l'histoire et la psychanalyse. Aussi, plus d'une figure sera ici convoquée à un dialogue visant à mieux comprendre les jeux (et les enjeux) philosophiques rayonnant au cœur de ce volumineux corpus, soit plus de cinquante titres publiés. Hajer Bouden-Antoine, au sujet de la seconde période de l'œuvre (où la critique a changé d'avis au sujet de Bobin), repère un « essoufflement de la voix » chez l'écrivain à partir de cette époque, tournant à partir duquel les métaphores deviendront catachrèses. Beaucoup a été dit sur cette œuvre envisagée sous l'angle du lyrisme et du mysticisme, mais le silence reste presque entier sur l'œuvre envisagée comme *discours à la fois éthique, poétique et philosophique*. Sauf erreur, cette thèse sur l'œuvre de Christian Bobin est la troisième à paraître après celles de Tralongo et de Bouden-Antoine (en France), et la première au Québec. Deux raisons semblent justifier ce quasi silence universitaire : la contemporanéité de l'œuvre et le

⁴ C'est le cas de Jean-Louis Ezine en 1996 (Tralongo, 2001, partie I, § 1, section III, point 2) et on retrouve le qualificatif chez Gaëtan Brulotte (1994).

mépris des universitaires pour ce corpus devenu littérature de masse. De mon côté, j'estime important que l'on s'attarde à cette voix qui porte si loin.

Les deux auteures que je viens d'évoquer, l'une s'intéressant surtout aux diverses réceptions (*mimèsis* 3), et l'autre aux genres qui la traversent (*mimèsis* 2), laissent encore grand ouvert le champ de la *mimèsis* 1, c'est-à-dire l'amont de l'œuvre. Aussi je compte m'y attarder, envisageant l'œuvre comme un *discours éthique et poétique* répliquant au discours sur le désenchantement qui la précède et la nourrit, et ce dans le contexte du retour au lyrisme qui apparaît en France au tournant des années 1980. En plaçant l'œuvre de Bobin sur cet horizon, je pourrai montrer les filiations philosophiques, littéraires et culturelles qui articulent sa « poétique ».

Suivant l'idée de Ricœur selon laquelle les « discours poétiques » forment des « répliques aux apories du temps » (1975; 1983-1985), il semble que le discours éthique et poétique de cette œuvre *réplique* à celui du désenchantement, *s'énonce contre* lui en proposant au lectorat des mises en récit, des mises en forme, en sens et en style consolatrices sur le temps. Cette intuition est renforcée si l'on envisage, avec Mikhaïl Bakhtine (1978), le « discours romanesque » comme une « réplique » au « dialogue social » – ses énoncés en étant par ailleurs toujours issus. Ici, la question du genre n'aura pas beaucoup d'importance : en tant que discours ou réplique poétique, l'œuvre littéraire est toujours investie de métaphoricité (Ricœur, 1975) et d'« unités stylistiques hétérogènes » formant une « unité supérieure de l'ensemble » (Bakhtine, 1978). D'ailleurs, dans tous les genres que Bobin pratique, le discours reste à peu près de même nature. Or ce sont les propositions de ce discours que cette thèse analyse, dans leurs dimensions temporelle (rapports au temps) et éthique (rapports à l'autre).

Avec Ricœur, j'envisage l'œuvre littéraire comme un « discours poétique » médiatisant et métaphorisant des traits du champ pratique : traits structurels, symboliques et temporels du monde de l'action. Cette médiation poétique a lieu à travers un mouvement dialectique (triple *mimèsis*, 1983) à l'intérieur duquel l'« identité narrative » (1985) implique diverses instances dynamiques : identité de l'auteur, des

personnages, des narrateurs, des narrataires, des destinataires, de la forme, du lecteur... Analysant les diverses instances inscrites dans les textes, il s'agit d'observer leurs attitudes, affections, perceptions, perspectives, représentations et conduites éthiques et temporelles. En somme, j'interroge *les valeurs liées au temps et à l'altérité* que véhicule l'identité narrative de ce corpus au très vaste lectorat. Auprès des thèses de Tralongo (sociologie de la littérature, étude de la réception) et de Bouden-Antoine (littérature comparée, étude des genres), l'originalité de ma démarche réside dans l'interprétation philosophique d'un discours éthique et poétique singulier, issu du nouveau lyrisme français et formulé comme une « réplique poétique » au désenchantement de notre temps.

PARTIE I : CHAPITRE PREMIER

Le premier chapitre veut d'abord expliquer dans quelle école de pensée je me situe pour aborder les textes littéraires. Il s'agit de la tradition herméneutique ouverte par Martin Heidegger, poursuivie (bien que de manières différentes) par Hans-Georg Gadamer et Paul Ricœur. Gadamer et Ricœur ont tous deux réactualisé la théorie aristotélicienne de la *mimèsis* en posant que les œuvres, loin de simplement dupliquer le réel ou de brouiller la connaissance que nous pouvons en avoir, contribuent plutôt à l'accroissement de la compréhension du monde. Autrement dit, il est possible d'interroger les œuvres et le sens qu'elles déploient en en retirant un certain savoir pratique sur la condition humaine. La fonction cognitive que ces trois philosophes (Gadamer, Ricœur, Aristote) accordent au littéraire tient à ce que la littérature représente le particulier dans une sorte d'entente où chacun biffe par avance les contingences et où, par suite, l'universel est mis en relief. Je commencerai par dire, au point 1, en quoi je me réclame de l'herméneutique gadamérienne, qui voit la littérature investie d'une fonction dialogique. J'expliquerai ensuite, au point 2, pourquoi l'herméneutique ricœurienne me paraît un complément nécessaire à la première, plus axée sur la méthode. La « réplique poétique » du texte littéraire, chez Ricœur, passe nécessairement par ce qu'il appelle l'identité narrative. J'expliquerai donc, au point 3, en quoi consiste ce concept. Par le détour de quelques critiques (Michel Vanni, Antonio Rodriguez, Marielle Macé et Johann Michel), je montrerai quelles sont les limites du concept d'identité narrative et

comment il est possible de l'élargir. Essayant moi aussi de contribuer à cet effort, j'en appellerai à l'esthétique et à Nietzsche, à la critique de la *mimèsis* qu'il adresse à Aristote. Pour Nietzsche en effet, la *mimèsis* est affaire de *création d'émotions poétiques*, tout comme chez Aristote d'ailleurs, mais sans que la concordance en soit le mot triomphant. Bien plutôt, la *mimèsis* relève pour Nietzsche de la tension irrésolue entre concordance et discordance, soit l'apollinien et le dionysiaque. Il me semble que le concept d'identité narrative de Ricœur s'enrichirait d'un retour à cette tension irrésolue du poétique, tension irrésolue, aussi entre métaphore et concept, entre récit et non-récit. Enfin, en m'inspirant de Jean-Claude Pinson, j'expliquerai pourquoi il me semble nécessaire, pour ce qui est précisément de l'analyse de mon corpus, de remplacer le concept d'« identité narrative » par celui d'« identité poétique », concept recouvrant les dimensions éthique et poétique de la figure de l'auteur, et aussi les dimensions narratives et non narratives. Enfin, j'en appellerai à des spécialistes de la littérature comparée, comme Pierre Macherey et Camille Dumoulié, pour justifier la manière dont mon analyse repère matière éthique et philosophique dans le discours poétique bobinien, notamment à travers l'intertextualité, les lexèmes philosophiques, les philosophèmes, les références culturelles et les messages spéculatifs véhiculés.

PARTIE I : CHAPITRE SECOND

Puisque cette recherche veut éprouver l'hypothèse selon laquelle l'œuvre lyrique de Bobin réplique au discours sur le désenchantement, il me faut commencer par dire ce que sont le désenchantement et le nouveau lyrisme, et c'est ce sur quoi porte le deuxième chapitre de cette première partie. Je compte d'abord explorer les différents sens du désenchantement, en partant du sens commun, puis en écoutant ce que les poètes et philosophes en disent. Après le rappel d'une plate définition, je parlerai bien sûr de Max Weber, à qui les intellectuels pensent d'emblée quand il est question de « désenchantement du monde ». On a souvent prétendu que Weber empruntait cette expression à Friedrich Schiller; j'analyserai donc ce qui, chez ce dernier, serait susceptible d'avoir nourri le discours wébérien sur le désenchantement. Mais il me faudra alors aussi passer par Jean-Jacques Rousseau, puisqu'il joue un rôle fort important dans la structuration de la pensée schillérienne. Il semble en effet qu'il ait – du

moins en partie – inspiré à Schiller la rédaction de *Naïve et sentimentale*, où quelque chose comme l'esprit de la perte est thématiqué, un « monde sans âme » que le poète aurait le devoir d'élever à l'idéal.

M'accordant avec Charles Taylor sur l'idée que la sensibilité du désenchantement du monde s'enracine dans le préromantisme – et je distingue ici le désenchantement comme *phénomène* pluriel du *discours* sur le désenchantement –, je me rapporterai à la façon dont ce philosophe conçoit l'esprit, la sensibilité du désenchantement. Taylor se désole de constater qu'aujourd'hui, deux postures extrêmes se font la guerre : détracteurs (pessimistes) et promoteurs (optimistes) de la modernité font selon lui fausse route, parce que leurs postures s'apparentent à ce que Friedrich Schiller avait appelé des idées « bien trop faciles pour l'esprit ». S'il reconnaît plusieurs « malaises » à la modernité, Taylor lui accorde aussi sa grandeur et souhaite affaiblir la thèse voulant qu'aujourd'hui, l'horizon de sens ait disparu pour les hommes. Ce faisant, comme je le montrerai, Taylor se démarque d'autres philosophes, comme Marcel Gauchet, Hannah Arendt et Fernand Dumont, qui, eux, soutiennent des thèses proches de celles de Nietzsche voulant que l'homme moderne ait « effacé l'horizon du sens ». Ce détour ne servira pas qu'à opposer Taylor aux autres; il sera aussi l'occasion de montrer que, chez lui et les autres penseurs de la modernité, *le désenchantement du monde est intimement lié à un problème temporel*.

Enfin, Taylor est l'auteur clé qui me permet d'envisager le désenchantement d'un point de vue littéraire; selon lui, ce dernier est lié à l'avènement du nihilisme en philosophie et en littérature. J'évoquerai la manière dont Taylor conçoit ce rapport, ce glissement entre « désenchantement » et « nihilisme » et, grâce à Nancy Huston, je montrerai l'étroite relation entre le désenchantement et le nihilisme littéraires. En fait, Taylor et Huston se rejoignent autour de la figure d'Arthur Schopenhauer : c'est surtout la postérité de ce philosophe pessimiste et amoureux des arts que le nihilisme deviendra si populaire en Occident. Au cœur de ce que Huston appelle le « néantisme », nous verrons qu'il se trouve aussi un *problème temporel* : celui de la haine du présent. Grâce à tous ces auteurs, je souhaite mettre en lumière l'omniprésence du discours sur le

désenchantement en sciences humaines, et le fait qu'au cœur de ces discours, se trouve une problématique essentiellement temporelle : le désenchantement est toujours relatif à l'un ou l'autre des points névralgiques que sont le *sentiment d'une perte de durée* (ou de permanence), la *nostalgie du passé*, la haine ou le *malaise du présent*, enfin la difficulté ou le *refus d'appréhender l'avenir*. Ce résultat sera d'une grande importance, puisque *c'est à ce problème du temps désenchanté et nihiliste que réplique l'œuvre lyrique de Christian Bobin*, comme j'aurai l'occasion de le montrer dans la seconde section.

Mais qu'est-ce que le lyrisme, et plus précisément le nouveau lyrisme français? C'est aussi à cette question que souhaite répondre le deuxième chapitre de la première partie. Avec Jean Orizet et Jean-Michel Maulpoix, je résumerai à quoi on reconnaît le nouveau lyrisme. Grâce à Jean-Claude Pinson, j'aurai l'occasion d'expliquer plus en profondeur de quelle manière le nouveau lyrisme français s'investit d'une ambition éthique et, surtout, comment il est en soi une réplique au désenchantement, puisqu'il s'agit pour les poètes de persister à « chanter dans une culture désenchantée ». Par un détour auprès de Schiller, de Hölderlin, de Heidegger et de Ricœur, qui ont beaucoup marqué la littérature française, à en lire Pinson, la dimension éthique du nouveau lyrisme prendra tout son sens. Le nouveau lyrisme, qui refait une place au sujet, réinvestit le monde en réconciliant le poétique avec l'*éthos*. Cela est vrai non seulement du côté de la poésie contemporaine, mais aussi du côté du roman contemporain où, finalement, c'est le *soi* parmi les autres qui occupe le devant de la scène littéraire, plutôt que l'intériorité d'un « je » solipsiste. Une fois mis au clair le sens du désenchantement et les problèmes temporels qu'il soulève, et une fois mis au clair le fait que le nouveau lyrisme n'apparaît que sur cet horizon en voulant refigurer le temps, je montrerai que l'œuvre de Bobin, éminemment lyrique, réplique particulièrement à ces problèmes du temps.

PARTIE II : CHAPITRE PREMIER

Dans la seconde partie, j'analyserai l'identité poétique de l'auteur. J'aurai l'occasion de montrer qu'il y a plusieurs parallèles à établir entre la pensée bobinienne et celles de grands philosophes-écrivains, dans la mesure où l'auteur formule des critiques qui ressemblent souvent à celles, par exemple, de Pascal, Rousseau, Nietzsche ou

Kierkegaard. On verra en premier lieu qu'il est possible de reconnaître une démarche poétique à la fois « sentimentale » et « naïve » qui respecte les principes de l'« habiter authentique » que Heidegger a décrits sous l'appellation de « Quadriparti ». Suivra une mise en rapport de la pensée bobinienne avec la pensée philosophique, plus précisément grâce au réseau des philosophes qu'ouvre et convoque l'œuvre même à travers ses références culturelles et citations.

La critique qui revient le plus souvent chez Bobin concerne la modernité et la manière des contemporains de vivre – mal – leur temps. Aussi ses critiques visent-elles dans l'ensemble à rétablir ou à promouvoir une manière authentique de vivre dans ce monde, dans ce temps et dans cette époque, avec les autres. Chacune des attitudes et critiques que propose Bobin étant proprement « désenchantée », elles induisent toutes *une manière d'envisager le temps et de se conduire en lui*. Le premier chapitre mettra en relief certaines attitudes temporelles ainsi privilégiées : fuir le divertissement et la mondanité pour laisser entrer en soi un repos tel que Pascal le propose; temporiser l'entrée en société et lire pour effeuiller le temps comme y invite Rousseau; miser sur l'amour du présent, l'esprit d'enfance et sa capacité d'oubli et de retournement ainsi que Nietzsche le promet; préférer le temps du singulier comme Kierkegaard : voilà quelques-unes des attitudes qui colorent la figure de l'auteur, son identité poétique et surtout son *souci de l'authenticité, du singulier, du cœur*. Ici, c'est l'éthique et le temps de l'authenticité, le temps du sujet qui sont valorisés par l'auteur.

Comme d'autres écrivains-philosophes, Bobin opte pour la voie (et la voix) du cœur plutôt que pour celle de la raison, du *logos* ou du système. Comme Rousseau, Nietzsche et Kierkegaard, contre la raison, l'esprit pessimiste du temps et contre le *logos*, Bobin souhaite refaire une place au *muthos* entendu comme voix, chant, harmonie et mélodie⁵. Bien sûr, Bouden-Antoine l'a montré, ce chant est plutôt plat chez Bobin.

⁵ Chaque fois que j'oppose le *muthos* au *logos*, il faut écarter la définition aristotélicienne du *muthos* (et celles, contemporaines, de « mythe ») et plutôt y entendre une acception qui renvoie de manière plus vaste à la légende, au récit, à la fable qui, à l'origine de la culture occidentale, renvoyaient aussi au chant, par exemple chez les aèdes ou Orphée. Avant les présocratiques, le *muthos* grec englobait tous les discours. Ce n'est qu'avec les premiers philosophes physiciens ou logiciens, qui tentent d'expliquer le monde avec des principes logiques ou matériels plutôt que

Néanmoins, le parti pris de la mélodie, de l'harmonie et de la résonance est très fort chez lui, cela *dans le discours davantage que dans le récit ou dans la fable*. Contre le désenchantement et le nihilisme, il faut selon Bobin chanter. Or il est frappant que l'auteur masculinise le *logos* et féminise le *muthos* et que, de la sorte, il *associe le désenchantement aux hommes*, comme le fait Huston, et *associe l'enchantement aux femmes*. Par suite, on comprend que toute l'œuvre est construite autour de l'idée qu'il reviendrait à la femme et à l'enfant de réenchanter le monde, l'une étant associée au *muthos* et à la bonté, l'autre étant le représentant du rire et du jeu.

PARTIE II : CHAPITRE SECOND

Dans le deuxième chapitre de la deuxième partie, je montrerai que l'auteur valorise aussi beaucoup une éthique axée sur le temps de l'autre, éthique exigeant l'effacement du sujet, voire l'effacement de l'autre, ce qui n'est pas précisément compatible avec l'éthique de l'authenticité jusqu'ici valorisée, qui elle, mise sur le temps propre du sujet. Grâce à l'un des écrivains-philosophes préférés qu'est Antonin Artaud, je continuerai de mettre au jour les idées bobiniennes d'un « retour au *muthos* » qui passerait par le « féminin ». Il semble que les « filles de cœur à naître » d'Artaud soient extrêmement importantes dans la construction de cette figure et de cette poétique. L'altération de soi chez des « filles de cœur à naître » est l'une des attitudes poétiques et temporelles que l'on trouve chez Artaud et qui ont inspiré Bobin. Artaud, grand critique de la culture occidentale, fait culminer sa critique dans la figuration de ses filles de cœur à naître et ses glossolalies. Or c'est l'Artaud de Rodez qui intéresse précisément Bobin, l'Artaud qui altère son identité chez des filles mythiques et fabulées. Par ailleurs, l'auteur connaît la conception blanchotienne de l'écriture – il en parle clairement dans au moins une entrevue et il expose, dans ses textes poétiques, une conception de l'écriture qui fait nettement allusion à celle de Blanchot. Or cette conception blanchotienne de

mythologiques, que naît la querelle entre *logos* et *muthos*, entre discours logique (rationnel) axé sur la vérité et discours mythologique axé sur la fable (poétique). Voir Clémence Ramnoux (*Dictionnaire de la philosophie*, 2000, « Mythos & logos », 1200-1205). Platon est l'un de ceux qui ont le plus contribué à alimenter cette querelle des discours (*Phèdre, La République*) afin que la philosophie triomphe. Selon Saudan et Villanueva, « la philosophie s'est donc historiquement constituée contre la littérature qui l'a précédée (mythe, tragédie, poésie) à travers une triple condamnation : celle de l'écriture; celle de la lecture [...]; celle du récit de fiction. » (2004, 23)

l'écriture est fondée sur le mythe d'Orphée, qui, descendant aux enfers pour délivrer Eurydice et la ramener au jour, est confronté au paradoxe d'une Eurydice (le féminin) qui n'apparaît qu'en disparaissant. Ce paradoxe du féminin fugace, évanouissant et « mourant », pour être poétique, est aussi philosophique. *L'écriture est ici étroitement liée à l'amour et à la mort.* Conçue comme l'attente infinie d'une « communauté inavouable », parce que seulement possible dans la mort, l'écriture poétique ouvre une problématique philosophique cruciale : comment être avec l'autre dans le temps ? Puisque Bobin partage, au moins dans la première période de sa carrière, cette conception évanescence de l'écriture, je discuterai de cette problématique avec l'un des philosophes qui a le mieux montré à quel point *l'éthique de l'authenticité peut être incompatible avec une éthique de l'être ensemble* : Emmanuel Levinas. Selon Levinas, grand penseur d'une éthique misant sur le temps de l'autre et la défection du sujet, l'éthique de l'authenticité est en elle-même très problématique, puisque chez les grands penseurs de l'authenticité, tels que Heidegger, cette notion ne permet pas de pleinement penser le politique ou, du moins, le rapport réel et effectif à autrui. Chez Heidegger en effet, c'est le souci de soi dans le *solus ipse* qui prime sur la sollicitude pour autrui.

L'idée mythique du féminin qui n'apparaît qu'en disparaissant me semble aussi présente chez Levinas, qui voit dans le féminin la véritable altérité (ou vice-versa). J'expliquerai en quoi consiste l'éthique de la bonté chez Levinas et comment il espère briser, dans la pensée occidentale, la « logique du Même », la logique du Sujet, de l'Ego. Il m'apparaîtra alors que cette tentative ne réussit peut-être pas, puisque l'on trouve chez Levinas beaucoup de matière à la critique en ce qui a trait à sa façon de discourir sur le féminin, faisant de lui non pas l'altérité pure, mais peut-être davantage l'autre de l'homme. Bien que je ne sois pas la première à critiquer Levinas à ce sujet, je proposerai une critique originale de cette assimilation entre altérité et féminin, posant que le philosophe commet un écart à la fois rhétorique, logique et ontologique. Je montrerai ensuite comment Bobin met en jeu une conception de la bonté sinon lévinassienne, du moins très proche et ressemblante. Il propose en effet des définitions de la bonté et de l'empathie très proches de ce que Levinas a décrit comme « l'Autre visage ». Le « visage » et la « bonté », d'ailleurs, s'avèrent des philosophèmes importants chez

Bobin, qui prennent la forme de messages spéculatifs dans son œuvre. Il semble que pour Bobin comme pour Levinas, il reviendrait finalement au féminin – *dans ce qu'il a de plus traditionnel* – de renverser le *logos* occidental, le Même. Au final, tout se passe comme si, chez Bobin, un puissant désir de synthétiser les contraires (moi/l'autre; le féminin/le masculin; le *logos*/le *muthos*) alimentait fortement la poétique; désir pourtant irréalisable. C'est ce que j'exemplifie grâce à ce que j'appelle son « livre à venir qui ne viendra pas » : Lys Pierre, dont il est question dans *La souveraineté du vide*.

PARTIE III : CHAPITRE PREMIER

Bobin valorise donc, avec autant de force, une éthique de l'authenticité axée sur le temps propre du sujet, et une autre éthique, axée sur le temps de l'autre, temps de l'autre qui rend pour ainsi dire impropre le temps du sujet, qui doit dès lors s'effacer. Comme je le montre dans les deux derniers chapitres, la posture éthique de l'auteur est complexe, souvent même contradictoire. Quand on s'accorde avec une éthique de la bonté lévinassienne, reste encore en suspens la question de savoir comment, dans les faits, par delà le *pathos* passif de la rencontre, nous allons dans la vie concrète *prendre soin d'autrui*. Car c'est ce à quoi nous invitent Levinas et Bobin : sous le choc de la bonté ou de l'empathie, accepter que l'autre nous détrône, pour ainsi dire, se mettre à son service, venir à sa rescousse « sans pourquoi » et sans l'espérance d'un retour à soi. Comment faire, concrètement? Si les rapports au temps et à l'autre que préconise Bobin ressemblent énormément à ceux que décrivent les philosophes de l'authenticité et aussi ceux de la bonté, il ressemble aussi beaucoup à ce que promeuvent les théoriciens du *care*, où un effectif souci des autres est mis en place et où *l'universalisme philosophique est remis en question*.

Dans le premier chapitre, me référant à Michel Métayer, Carroll Gillian et Fabienne Brugère, et aussi à Hume et Kant, je commencerai par expliquer, dans les grandes lignes, ce qu'est l'éthique du *care*, née au tournant des années 1980, tout comme le retour au lyrisme d'ailleurs, bien que sur un autre continent. Il convient de noter que – et c'est là, j'estime, le point le plus fort et le plus original de ma thèse – si les nouveaux lyriques en littérature française veulent s'émanciper du formalisme et de la « sur-

théorisation » autour des années 1980, les éthiciens américains du *care*, de leur côté, veulent à la même époque s’émanciper d’un universalisme philosophique formel et abstrait. Dans les deux cas, en littérature française et en éthique anglo-saxonne (puis ensuite française, à partir des années 1990), *c’est d’un retour à l’éthos et à la temporalité du sujet complexe et particulier qu’il s’agit, du souhait de revenir à un sujet – mais une sujet fragile et vulnérable et non pas postulé autonome*, sujet qu’auront durement critiqué et mis à l’épreuve non seulement les herméneutiques du soupçon, mais aussi le grand mouvement omniprésent et diffus du structuralisme en sciences humaines dans les années 1960 et 1970.

Je montrerai, dans ce chapitre, comment Bobin investit lui-même son projet poétique en lui donnant pour fin le soin, le *care*. Il y a deux modalités à l’écriture du *care* chez Bobin : d’abord, dans l’écriture et la lecture du soin que l’on retrouve *dans la posture et la figure de l’auteur*, et aussi *chez les figures et personnages féminins* qu’il poétise. Il ne s’agira pas d’illustrer ou de défendre l’éthique du *care* grâce à l’œuvre de Bobin, ou de mettre la littérature au service de la philosophie, comme le font certaines philosophes avec la littérature (par exemple Sandra Laugier, Martha Nussbaum ou Fabienne Brugère), mais plutôt de montrer comment Bobin lui-même invente et fait travailler quelque chose comme « l’écriture du *care* » au cœur de sa poétique, et qui est parfois aussi à distinguer de l’éthique du *care* proprement dite. Puisque le projet de Bobin vise d’abord à prendre *soin du temps* (du présent) d’une manière que promouvaient déjà les Stoïciens ou Spinoza, j’invoquerai un philosophe qui promet lui aussi cette philosophie du temps et qui, de plus, estime que Bobin « écrit comme on devrait vivre » : André Comte-Sponville. Grâce à une nouvelle définition de l’attente, entendue comme *attendere* (attention), je montrerai ensuite que chez Bobin, le projet poétique vise d’abord à soigner le présent en y faisant attention, selon une attitude *attendere* où la lecture et l’écriture se font actes de persistance et de résistance.

Suivra une analyse des figures féminines fondatrices dans la poétique bobinienne : Madame de Mortsauf (personnage de Balzac), la grand-mère maternelle (folle) et la muse Ghislaine (mère fofolle). Je constaterai alors que ces trois figures

alimentent le projet poétique : en écrivant, il s'agit pour Bobin de protéger les femmes contre la misogynie, de tenter de comprendre ou de redonner crédit à leur « folie », et enfin, de valoriser leur intelligence charnelle et les valeurs qui leur sont traditionnellement rattachées : le soin, la bonté et les capacités relationnelles. Voilà pour l'écriture du *care* en ce qui a trait à la posture de l'auteur. J'estime que c'est cette « écriture du *care* » qui caractérise le plus la poétique bobinienne, mais cela ne va pas sans paradoxes, car les figures féminines que Bobin met en scène ne répondent pas toutes au principe du *care* : il arrive même souvent qu'elles lui fassent affront, se souciant des autres, mais s'en moquant tout de même, ou bien se souciant de l'Autre sans se soucier de soi, ou encore se souciant de soi sans se soucier de l'autre. Enfin, en analysant les figures romanesques d'Ariane et de Louise, je constaterai qu'elles dupliquent celle de Ghislaine, mais qu'elles n'illustrent pas précisément la poétique du soin que pratique et valorise l'auteur, puisque l'une est présentée comme une étourdie irresponsable, et l'autre, comme une femme qui disparaît sans crier gare.

PARTIE III : CHAPITRE SECOND

Dans le second chapitre, je poursuivrai l'analyse des figures féminines qui sont valorisées par Bobin, pour voir si elles correspondent au *care* que Bobin voit spécifiquement chez les femmes et les mères. Je découvrirai alors des figures évanescentes, censément irradiantes de joie, de bonté et d'attention : la poète Emily Dickinson, les saintes et les mystiques. Un paradoxe sera alors mis en relief : en même temps que Bobin valorise le féminin temporel et charnel à travers des figures de la maternité, il valorise le féminin atemporel et extatique à travers des figures de saintes et de mystiques masochistes, temporellement pathologiques. Ce sont deux types d'attitudes et de conduites temporelles diamétralement opposées qui sont ici valorisées par l'auteur. De plus, l'éthique religieuse ici déployée contredit deux éthique que Bobin valorise par ailleurs : celle de l'authenticité (axée sur le souci de soi) et celle du *care* (qui arrime souci de soi et souci de l'autre). Quant à la figure enfantine d'Hélène, elle déploie davantage l'attitude atemporelle des saintes ou des fous, le hors temps, que celle des enfants ordinaires. À cause de ces figures, je critiquerai le projet poétique du soin chez l'auteur. En effet Bobin qui souhaite, semble-t-il, revaloriser le féminin dans ses œuvres,

contribue, *bien malgré lui*, à le laisser dans l'ombre de l'histoire occidentale, puisque le plus souvent c'est le féminin à qui le *logos* ferait défaut qu'il valorise, ou le féminin réduit à sa folie hystérique, le féminin, aussi, réduit à ce qui semble être pour l'auteur sa nature et son rôle indépassables de procréatrice inconsciente et de soignante amoureuse. C'est sans compter que l'auteur, qui vante tant « l'intelligence féminine » et qui produit une œuvre où le commentaire de textes littéraires est aussi central qu'abondant, ne se réfère presque jamais, sauf rare exception, à d'autres femmes écrivains que des saintes, des mystiques ou des contemplatives, chez qui « raison tombe comme un manteau lourd », à la faveur d'une pâmoison devant Dieu.

Si Bobin honore son pacte éthique du soin, c'est seulement de manière partielle, en revenant sans cesse, année après année, au métier d'une écriture s'adressant à quelques-unes des figures fondatrices de l'œuvre, soit Ghislaine, Hélène et la grand-mère maternelle. Enfin, le dernier chapitre s'achève sur une analyse des « femmes à venir », héroïnes de trois romans de Bobin. Ici, on verra que les mères des héroïnes, dans les romans, ne sont pas telles que Bobin les idéalise dans ses textes non narratifs. Plutôt, chacune d'elles se présente comme irresponsable et abandonne soit ses enfants, soit son mari, dans une sorte d'effort maladroit d'émancipation personnelle. Ce sont les femmes à venir, les jeunes héroïnes de ces romans chez qui l'ont trouvera plutôt des dispositions au *care*, soit à une éthique arrimant souci de soi et souci de l'autre. Mais cette perspective du « maintien de soi dans la promesse » est simplement évoquée à la fin de chacun de ces romans, ce qui laisse sur l'impression, au final, que l'éthique du *care* chez Bobin n'est jamais qu'à venir... alors que l'écriture du *care*, chez l'auteur, reste un pacte et un devoir que l'auteur réitère et promet sans cesse d'honorer, mais qu'il n'honore qu'auprès de quelques figures fondatrices de l'œuvre, et non à l'égard du genre féminin en général.

PREMIÈRE PARTIE

IDENTITÉ NARRATIVE ET POÉTHIQUE SUR L'HORIZON DU LYRISME ET DU DÉSENCHANTEMENT

1. Herméneutique, dialogisme et identité narrative
2. Désenchantement et lyrisme comme horizon

*Je ne prenais la parole
que pour répondre à quelqu'un
qui m'avait parlé en premier*

Christian Bobin

INTRODUCTION

L'« identité narrative » et la « temporalité », mots contenus dans le titre de cette thèse, évoquent d'emblée l'herméneutique philosophique et littéraire. C'est aussi le cas du mot « réplique », entendu ici comme « réplique poétique », puisque l'expression revient à Ricœur et renvoie à la dimension du discours dans le langage. D'abord formée à l'herméneutique gadamérienne, ces dernières années, j'ai beaucoup réfléchi à la façon dont on pouvait envisager les textes littéraires, les créer et les interpréter. Déjà, à l'époque, même si Gadamer touchait selon moi un point important, voire essentiel en voulant réintégrer la dimension temporelle du *Dasein* dans l'interprétation des textes, je restais sur ma faim quant à la possibilité d'appliquer son herméneutique à des textes de l'extrême contemporain. Si je pars tout de même de Gadamer pour situer ma perspective théorique, c'est pour bien marquer mon allégeance à une tradition qui envisage le texte littéraire sous l'angle du dialogisme, tradition qui, à mon sens et d'une certaine manière, fait écho au dialogisme de Bakhtine.

Ricœur lui-même, de qui je m'inspire davantage, s'inscrit dans cette tradition-là. La littérature, qui est selon lui « discours métaphorique » ou « discours poétique », réplique à des problèmes du temps qui échappent au discours philosophique, surtout grâce à l'« identité narrative » que déploie le texte devant un lecteur qui, en s'identifiant au « monde du texte », pourra refigurer son rapport au temps. Néanmoins, parce que Ricœur confine l'identité narrative (littéraire) au récit entendu comme *muthos* aristotélicien – ce qui est logique, puisque pour *narrer*, il faut rapporter un récit –, certaines dimensions temporelles que déploient les textes moins narratifs sont par lui laissées dans l'ombre. Plusieurs penseurs ont relevé cette lacune dans la poétique ricœurienne et je tenterai moi aussi de contribuer aux efforts déployés pour y remédier. Je pense que les lecteurs peuvent s'identifier, devant les œuvres de fiction, à quelque chose comme l'« identité poétique ».

L'identité poétique d'une œuvre, qui recouvre et déploie les dimensions éthique et poétique du discours, réplique à d'autres discours la précédant, en l'occurrence : ceux qui portent sur le désenchantement et le nouveau lyrisme. Je pense avec Ricœur que les

discours ne sont jamais formulés « for their own sake » : il ne partent pas d'un néant ni ne portent sur un vide, mais plutôt ils partent du monde qui entoure les instances d'énonciation et portent sur lui. Les discours sur le désenchantement, comme j'aurai l'occasion de le montrer, ont en commun de mettre en relief les tensions et difficultés temporelles vécues par l'homme moderne. Ainsi le nouveau lyrisme, qui évoque la possibilité de *chanter à nouveau* (dans un monde désenchanté) n'apparaît, me semble-t-il, que sur l'horizon du désenchantement. Il en constitue une réplique poétique, et cela est particulièrement vrai de l'œuvre de Bobin, profondément lyrique, voire mystique.

CHAPITRE PREMIER

HERMÉNEUTIQUE, DIALOGISME ET IDENTITÉ NARRATIVE

1. LOGIQUE DE LA QUESTION-RÉPONSE⁶

Pour Gadamer, les sciences humaines ne sont pas qu'affaire de méthode : ce sont des sciences qui mettent en jeu un type de savoir basé non sur la répétabilité de la preuve, mais sur le comprendre de l'observateur, qui se sait historiquement situé et reconnaît d'emblée le rôle de sa conscience historique, et donc de ses « préjugés » dans la couleur de son interprétation. Le philosophe cherche à se déprendre de la « méthode », qui pose ses objets comme des entités finies que l'on peut circonscrire et étudier de fond en comble grâce à des outils conceptuels fabriqués sur mesure⁷. L'herméneutique gadamérienne redonne son importance à la temporalité du sujet comprenant, à l'historicité des objets et au contexte non seulement des œuvres, mais aussi de ceux qui les reçoivent⁸.

On ne se comprend jamais seul, selon Gadamer, mais à l'intérieur d'un horizon qui était là bien avant nous. Avoir conscience de cela, c'est prendre conscience du « travail de l'histoire⁹ », s'ouvrir à l'altérité du texte et de la tradition et à ce qui parle en

⁶ Cette partie sur Gadamer est une reprise, réécrite et modifiée, des pages 18 à 27 de mon mémoire de philosophie (Deschênes, 2006).

⁷ Selon Florence de Chalonge : « De Greimas à Todorov, les orientations structuralistes se sont en effet directement appuyées sur une logique des actions en proposant une schématisation narrative homologue aux structures prédicatives élémentaires (de type prédicat-fonction/arguments). Dans ce cadre, la difficulté à penser la transformation au cœur de la dynamique narrative, autrement que comme une série de règles dérivées, est restée patente. C'est pourquoi Ricœur, fidèle en cela à son option herméneutique, a choisi de remonter jusqu'à l'"intelligence du récit", celle forgée à la faveur de la familiarité du lecteur avec les intrigues types, dans le but de faire de la configuration narrative une question temporelle. » (Aron, 2002, 518)

⁸ Gadamer, plus que Jauss encore, considère l'actualité du récepteur. Voir Kateri Lemmens (2003, 252-259).

⁹ C'est ainsi que Jean Grondin traduit le concept de *Wirkungsgeschichte* : « Le concept fondamental de l'herméneutique de Gadamer est celui de *Wirkungsgeschichte*. Le terme allemand, qui existait avant Gadamer, désigne en son sens le plus courant l'histoire de la

eux, pour nous, avant nous et aussi par nous. En d'autres termes, la conscience du travail de l'histoire réside dans le fait de savoir que nous sommes temporellement et historiquement situés dans le monde et que chacun est en quelque sorte le produit de son époque. Reconnaisant cela, on admet que l'histoire a des répercussions sur nous, sur ce que nous sommes et sur notre façon de comprendre le monde.

Lorsque deux façons de comprendre le monde s'entrecroisent, il y a selon Gadamer « fusion des horizons ». Partant de notre horizon présent, nous essayons de comprendre ce que dit l'autre à partir du sien. Gadamer affirme que l'historicité réside dans cette distance nécessaire à la compréhension de l'histoire et des textes. Pour comprendre quelque chose, il faut partir de notre situation à nous, de nos anticipations de sens, de notre horizon. C'est en allant ainsi à la rencontre du sens à interpréter qu'émerge la fusion des horizons, et c'est grâce à cette dernière que l'interprétation des textes devient possible. Ici comme chez Martin Heidegger, le cercle herméneutique est un cercle des possibles, plutôt qu'un cercle vicieux (Gadamer, 1996, 287). Comme Heidegger également, Gadamer affirme que dans la recherche du sens, la précompréhension du *Dasein* n'est pas toujours à entendre comme un préjugé au sens péjoratif. Au contraire, il va de soi qu'étant toujours situé d'une certaine façon dans le monde, une précompréhension de celui-ci guide en quelque sorte le *Dasein* dans son orientation. L'attente orientée de sens est selon Gadamer un « préjugé valable ». Or depuis les Lumières, le terme « préjugé » sonne de façon péjorative, comme si le fait d'avoir une idée anticipatrice sur quelque chose était nécessairement récusable. Gadamer spécifie, d'une part, que de précomprendre (*préjuger* des choses) ne signifie pas nécessairement s'en remettre à une autorité ou à la tradition. D'autre part, la précompréhension ne se révèle pas toujours fautive, elle ne mène pas forcément à l'erreur; il arrive qu'elle mette le *Dasein* sur la bonne piste. Il en est ainsi parce qu'elle se développe à l'intérieur même d'une forme de vie. En effet, tout ce que le *Dasein* a vécu lui permet de se faire une idée approximative des choses qu'il ne connaît pas encore. Ce qu'il est devenu avec le temps,

réception ou, plus simplement, la postérité des œuvres à travers l'histoire. » (Grondin, 2006, 57) Dans la traduction d'Étienne Sacre (Seuil, 1976), il est question de « conscience de l'efficiencia de l'histoire ».

grâce à ses expériences, lui permet d'appréhender le monde d'une certaine manière; tantôt il se trompe, tantôt il est dans le vrai¹⁰.

Quoi qu'il en soit, c'est d'abord en appréhendant le monde selon une certaine précompréhension teintée de « préjugés », puis en ayant conscience du travail de l'histoire et en étant ouvert à la fusion des horizons que peut émerger un dialogue. Dans l'herméneutique gadamérienne, ce qui parle dans le dialogue n'est pas tant un ou des sujets réflexifs que le monde lui-même. Le dialogue est pour Gadamer une entente, un processus vivant s'inscrivant dans une communauté de vie. En tant que langage, le dialogue est certes ce qui caractérise l'expérience humaine du monde, mais pas au sens où il permet d'*objectiver* le monde. Plutôt : « c'est l'étant, tel qu'il se montre à l'homme, comme étant et signifiant, qui prend la parole » (Gadamer, 1996, 481), et cette prise de parole se présente sous un mode dialectique. Dans chaque parole se profile en effet un dit, ce qui « apprésente » par le fait même un non-dit. Ce qui se dévoile et se voile ainsi manifeste un aspect du monde par l'entremise du langage. Cette dialectique dialogique, Gadamer la nomme « logique de la question-réponse » :

Le fait qu'un texte transmis devienne objet d'interprétation veut déjà dire qu'il pose une question à l'interprète. Dans ce sens, l'interprétation contient toujours une référence essentielle à la question posée à quelqu'un. Comprendre un texte, c'est comprendre cette question. Or, cela se produit, comme nous l'avons montré, en acquérant l'horizon herméneutique. Cet horizon nous apparaît maintenant comme l'horizon d'interrogation, à l'intérieur duquel se détermine l'orientation sémantique du texte. Il faut donc, pour comprendre, que l'interrogation remonte en deçà du dit. Il faut comprendre celui-ci comme réponse, à partir de la question à laquelle il apporte une réponse. Mais, une fois remonté en deçà du dit, on est nécessairement allé au-delà de lui, par la question que l'on pose. (Gadamer, 1996, 393)

On trouve d'ailleurs cette idée d'un dialogisme littéraire chez Christian Bobin :

tout écrivain cultive cet art de la conversation parallèle. [...] Il y a toujours deux livres dans un vrai livre. Le premier seulement est écrit. C'est le second

¹⁰ Gadamer (1996, 286-329). Selon Jean Grondin, il ne s'agit pas pour Gadamer de verser dans le subjectivisme. Plutôt : « C'est dans le même esprit que Bultmann avait soutenu qu'il n'y avait pas d'interprétation sans « précompréhension » de l'interprète. [...] Tout comme Heidegger, Gadamer n'est donc pas l'ennemi de l'idée d'adéquation. Ce qu'il met plutôt en question, c'est l'idéal, issu des Lumières, d'une compréhension qui serait entièrement dépourvue de préjugés. » (Grondin, 2006, 54-55)

qui est lu, c'est dans le livre du dessous que le lecteur reconnaît ce qui, de l'auteur et de lui, témoigne de l'appartenance à une même communauté silencieuse. (ÉP, 71)

Pour revenir à Gadamer, cette dialectique dialogique se caractérise en deux temps. Il y a d'abord préfiguration ou précompéhension, puis accomplissement de sens, entente et compréhension dans l'événement du discours. Le dialogue est donc spéculatif, puisque les ressources finies de la parole s'ordonnent dans la visée d'un sens qui, lui, s'inscrit dans la pluralité infinie du sens.

Dire ce qu'on pense, se faire comprendre, c'est maintenir le lien de ce qui est dit à l'infini du non-dit dans l'unité d'un sens et le faire ainsi comprendre. [...] Qui parle ainsi se comporte de manière spéculative dans la mesure où ses paroles reflètent non pas de l'étant, mais une relation à l'ensemble de l'être et la font accéder au langage. (Gadamer, 1996, 494-495)

Spéculative, l'interprétation exprime le sens d'un certain rapport à l'être, et non les choses dans leur unité, parce que nous n'avons accès qu'à certains de leurs aspects. Bien sûr, puisque c'est à un infini de possibles que l'herméneutique conduit, elle ne manque pas de rappeler la finitude humaine, à savoir l'horizon et l'historicité. Cependant, c'est cette finitude même et elle seule qui permet l'expérience herméneutique de compréhension et d'interprétation. Cette aventure est sans début ni fin. L'ouverture et l'événement du sens sont sans limites, parce que toute appropriation de la tradition et du monde est historiquement différente des autres et en représente un aspect. Comprendre et interpréter ne se résume donc pas à répéter, par exemple, les textes transmis (ou leur interprétation). Chaque lecture manifeste plutôt la création d'une nouvelle compréhension de la chose.

Enfin, si ce sont nos rapports aux choses qui viennent au langage par la parole (et l'interprétation), et que celle-ci est dialogue et entente sur le monde, l'herméneutique est non seulement pratique, mais aussi universelle. Ce qui vient à être dit, même s'il s'agit toujours seulement de certains aspects de l'étant (certains rapports à lui), ne vient de nulle part ailleurs que du monde, et celui-ci est accessible à tous. La « vérité » herméneutique

ne réside donc pas tant dans le langage (puisqu'il est spéculatif), mais plutôt dans ce qui est venu jusqu'à lui à partir de l'expérience authentique de la :

rencontre d'une chose qui se fait valoir comme vérité [...]. Cette rencontre même se consomme dans l'opération langagière de l'interprétation [...], le modèle universel de l'être et de la connaissance. (Gadamer, 1996, 514)

En somme, chez Gadamer, le relativisme serait une aberration. Selon Jean Grondin :

Toute la critique gadamérienne à propos de l'oubli du langage dans la pensée occidentale vise d'ailleurs à dénoncer la conception instrumentaliste et nominaliste qui fait du langage un instrument de la pensée souveraine face à un réel qui serait privé de sens sans lui. (Grondin, 2006, 113)

Cette présupposition du sens déjà là dans le monde, ou plutôt le constat qu'il est bien des faits avérés dans le monde et d'autres qui ne le sont pas; finalement, ce rapport obligé du texte au contexte, voilà en quelque sorte ce que reconnaissent aussi les théories de la réception (Jauss fut l'étudiant de Gadamer), la sociocritique, la sociologie de la littérature, certaines théories de l'intertextualité et de la socialité, approches des textes qui, d'une façon ou d'une autre, les relient à leur contexte culturel, historique, social, esthétique, politique, philosophique ou idéologique. Partant de Gadamer, j'aborderai donc les œuvres de Bobin sous le prisme dialogique : je les envisagerai comme un discours qui répond à une (des) question(s) que lui pose son époque. Je tenterai de comprendre cette question et d'interpréter la réponse qui est faite par l'œuvre, tout en dégageant la question qu'elle pose à son tour, en partant bien sûr de l'horizon dans lequel je m'insère.

Plusieurs théories littéraires reliant le texte au contexte ont pour ancêtre Mikhaïl Bakhtine, philosophe et théoricien du roman qui, dans « Le discours romanesque » (*Esthétique et théorie du roman*), souhaite « en finir avec la rupture entre un “formalisme” abstrait et un “idéologisme”, qui ne l'est pas moins, tous deux voués à l'étude de l'art littéraire » (Bakhtine, 1978, 85). Certes, l'herméneutique gadamérienne est plus « ontologique » et « réaliste » encore que la théorie de Bakhtine. Mais cette dernière n'exclut pas un certain réalisme, tout comme les différentes approches sociologiques s'en inspirent, dans la mesure où un discours social ne repose ni ne porte sur un néant, mais sur une vie commune effective. Constanze Baethge souligne que pour

Bakhtine, « tous les mots portent les traces, intentions et accentuations des énonciateurs qui les ont employés auparavant » (*Dictionnaire du littéraire*, 2006, 146), ce qui me paraît assez près du dialogisme gadamérien, d'une historicité où a sa place le monde vécu¹¹. Peut-être qu'on associe plus souvent Bakhtine à la discursivité linguistique à cause de Julia Kristeva, qui s'est inspirée de lui pour forger sa théorie sémiotique de l'intertextualité. Mais en réalité, l'esthétique de la réception s'en inspire tout autant (*Dictionnaire du littéraire*, 2006, 147). L'autre ressemblance entre Gadamer et Bakhtine réside en leur commun refus de prêter au sujet le dernier mot sur le texte : chez Gadamer, *ce sont des aspects du monde qui viennent à être dits*; chez Bakhtine, *ce sont des aspects du monde social*¹². Dans les deux cas, *c'est la réalité commune qui vient à être dite, sous divers aspects, dans le discours*.

Selon Bakhtine : « le véritable milieu de l'énoncé, là où il vit et se forme, c'est le polylinguisme dialogisé, anonyme et social comme le langage, mais concret, mais saturé de contenu, et accentué comme un énoncé individuel » (Bakhtine, 1978, 96). Aussi, le discours romanesque serait le reflet des multiples discours sociaux, il les charrie, les intègre, et leur réplique en quelque sorte. Bakhtine écrit :

Un énoncé vivant [un discours concret], significativement surgi à un moment historique et dans un milieu social déterminés, ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l'objet de tel énoncé et de participer activement au dialogue social. Du reste, c'est de lui que l'énoncé est issu : il est comme sa continuation, sa réplique, il n'aborde pas l'objet arrivant d'on ne sait où... (Bakhtine, 1978, 100)

Dans cette perspective, la création littéraire ne peut qu'être touchée par la conscience sociale de l'auteur (Bakhtine, 1978, 102). Cela serait vrai du discours romanesque, comme de tous les discours, qui ne sortent jamais d'un néant, mais

¹¹ De plus, selon Jean-François Chassay : « La réflexion sur le discours social critique l'objectivisme abstrait d'une langue dite neutre. Elle s'inscrit dans un vaste ensemble de travaux sur les liens entre littérature et société. Ils sont notamment ceux de Bakhtine présentant le locuteur comme un individu historiquement concret et défini » (*Dictionnaire du littéraire*, 2006, 156).

¹² Selon Jean-François Chassay, d'ailleurs, c'est le dialogisme de Bakhtine qui ouvre la voie à la « pragmatique » contemporaine (*Dictionnaire du littéraire*, 2006, 153).

s'articulent toujours plutôt sur l'arrière-fond de ce qui a déjà été dit. Ce que pose Bakhtine rejoint les vues de Gadamer (qui ne semble pas avoir lu le premier) : « tout discours est dirigé sur une réponse, et ne peut échapper à l'influence profonde du discours-réplique prévu » (Bakhtine, 1978, 103). Comme Gadamer et avant lui, Bakhtine envisageait donc le texte littéraire sous le prisme du dialogue, sous la « logique de la question-réponse ». Pour lui, le roman reflète un « polylinguisme dialogisé », c'est-à-dire une multiplicité de manières de dire, de mettre en forme ce qui vient à être dit :

Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. L'analyste y rencontre certaines unités stylistiques hétérogènes, se trouvant parfois sur des plans linguistiques différents et soumises à diverses règles stylistiques » [...] : 1) La narration directe, littéraire, dans ses variantes multiformes. 2) La stylisation des diverses formes de la narration orale traditionnelle, ou récit direct. 3) La stylisation des diverses formes de la narration écrite, semi-littéraire et courante : lettres, journaux intimes, etc. 4) Diverses formes littéraires, mais ne relevant pas de l'art littéraire, du discours d'auteur : écrits moraux, philosophiques, digressions savantes, déclamations rhétoriques, descriptions ethnographiques, comptes rendus, et ainsi de suite. 5) Les discours des personnages, stylistiquement individualisés. Ces unités stylistiques hétérogènes s'amalgament, en pénétrant dans le roman, y forment un système littéraire harmonieux, et se soumettent à l'unité stylistique supérieure de l'ensemble. [...] Le roman c'est la diversité sociale des langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. (Bakhtine, 1978, 87-88)

Ces vues de Bakhtine me sont utiles, car elles me permettent d'envisager les œuvres de Bobin comme un tout possédant une « unité stylistique supérieure de l'ensemble » malgré les différentes formes littéraires (et d'énonciation) qu'elles explorent. En fait, peu importe la forme ou le genre que privilégie (ou défie) Bobin, la prose lyrique y est partout présente. Celle-ci véhicule et articule en un tout des « unités stylistiques hétérogènes » : la narration littéraire, le récit direct, la narration semi-littéraire (lettres, journaux intimes), le discours d'auteur (digressions, déclamations rhétoriques, déclarations philosophiques, sociales ou religieuses, entretiens, entrevues), et bien sûr les discours des personnages. Il me sera donc possible d'aborder les œuvres de Bobin sous l'angle dialogique en tenant compte des « unités stylistiques hétérogènes » tout en les replaçant dans le cadre de l'« unité stylistique supérieure » qu'elles forment.

2. DISCOURS MÉTAPHORIQUE, « RÉPLIQUE POÉTIQUE »

Très générale et axée sur le « comprendre », la théorie de Gadamer ne permet pas d'analyser les textes littéraires dans leur particularité ou leur complexité. C'est pourquoi je me réclame surtout de l'herméneutique ricœurienne, celle qui est définie en 1986 dans *Du texte à l'action*. Il s'agit alors d'une « théorie des opérations de la compréhension dans leur rapport avec l'interprétation des textes¹³ ». Ce n'est pas tout de *comprendre* un texte sur un certain horizon, il faut aussi l'interpréter, et pour cela, il n'y a rien comme l'*explication*. Dès *La métaphore vive* (1975), Ricœur posait que si la sémiotique analyse le mot en tant que signe (forme du mot) et si la sémantique étudie la phrase en tant que signification (sens de la phrase) :

le point de vue herméneutique correspond au changement de niveau qui conduit de la phrase au discours proprement dit (poème, récit, essai, etc.) [et porte plutôt] sur la référence de l'énoncé métaphorique en tant que pouvoir de redécrire la réalité (Ricœur, 1975, 10).

De ce point de vue, tous les genres de la fiction possèdent bel et bien une fonction référentielle – de second degré – et peuvent être considérés comme des « discours métaphoriques ». Or dans *Du texte à l'action*, Ricœur réaffirme l'idée selon laquelle l'herméneutique « demeure l'art de discerner le discours dans l'œuvre. Mais [que] ce discours n'est pas donné ailleurs que dans et par les structures de l'œuvre. » (Ricœur, 1986b, 124) Il faut donc adjoindre l'explication à la compréhension. Dans *Temps et récit* (1983-1985), notamment, Ricœur porte une grande attention aux théories structurales et estime qu'elles sont nécessaires pour mieux comprendre les textes – en les expliquant. La tâche de l'herméneutique consisterait à chercher la dynamique interne structurant le texte, ainsi qu'à investiguer sur la « force du texte », c'est-à-dire sa puissance à se propulser hors de lui-même pour ainsi s'inscrire dans le monde en tant que « monde du texte ». Ricœur, même s'il conçoit que l'explication (relative aux signes) succède toujours à la compréhension (relative aux symboles¹⁴), insiste pour

¹³ Cité dans Jean Grondin (2006, 86), (Ricœur, 1986b, 75).

¹⁴ Lire Ricœur : « Médiation par les *symboles* : par ce terme j'entends les expressions à double sens que les cultures traditionnelles ont greffées sur la nomination des « éléments » du cosmos (feu, eau, vent, terre, etc.), de ses « dimensions » (hauteur et profondeur, etc.), de ses « aspects » (lumière et ténèbre [sic], etc). Ces expressions à double sens s'étagent elles-mêmes entre les

maintenir que la compréhension et l'explication sont complémentaires. Premièrement, parce qu'apprécier un texte sous la seule modalité d'une compréhension immédiate nous confinerait à un romantisme irrationnel validant l'idée d'une « congénialité » entre auteur et lecteur, réduisant la valeur du texte à une ou des subjectivités particulières. Deuxièmement, parce qu'apprécier un texte sous la seule modalité d'une sémiotique explicative, par exemple, nous ferait manquer ce que la compréhension saisit par une première lecture de l'assimilation prédicative dont seule est capable la métaphore. Nous serions ainsi confinés à un rationalisme positiviste posant quelque chose comme une objectivité textuelle, à l'intérieur de laquelle la subjectivité ne trouverait aucune place.

La voie que propose cette nouvelle herméneutique de Ricœur est donc celle du milieu entre un idéalisme subjectivant et un réalisme objectivant. Cette « dialectique de la compréhension et de l'explication » est ce qui permet de saisir le sens immanent du texte et ce qui, à la suite de Heidegger et de Gadamer, confirme que c'est l'intérêt pour l'être-au-monde qui se trouve au centre de la préoccupation herméneutique, bien qu'il ne faille pas pour autant abandonner le souci de rigueur. Par ailleurs, ce nouveau regard sur l'autonomie et l'immanence sémantique du texte fait voir que, même si la fiction ne peut livrer son sens que par une mise en suspens du réel contingent, elle doit pourtant être investie d'une fonction référentielle pour faire sens. Selon Ricœur :

le discours n'est jamais for its own sake, pour sa propre gloire, mais [...] il veut, dans tous ses usages, porter au langage une expérience, une manière d'habiter et d'être-au-monde qui le précède et demande à être dite. (Ricœur, 1986b, 38)

Il invoque donc certaines théories du discours : avec Émile Benveniste, il conçoit que le langage n'est pas la langue et que, s'effectuant temporellement comme discours, il constitue un événement. Mais le discours n'est pas qu'événement, il est aussi, grâce à ses niveaux de sens, signification. Selon John R. Searle, l'événement du discours parlé

symboles les plus universels, ceux qui ne sont propres qu'à une culture, ceux enfin qui sont la création d'un penseur particulier, voire d'une œuvre singulière. Dans ce dernier cas, le symbole se confond avec la métaphore vive. Mais, en retour, il n'est peut-être pas de création symbolique qui ne s'enracine en dernier ressort dans le fond symbolique commun de l'humanité. » (1986b, 34) La première herméneutique de Ricœur s'intéressait à ce symbolisme. Dans *Du texte à l'action*, Ricœur annonce qu'il passe à une herméneutique du texte qui n'est pas réductible à celle du symbole ni à celle du signe (1986b, 35).

se répartit en actes de trois niveaux signifiants : locution, illocution et perlocution. Dans cette perspective, l'action de *dire*, comme jeu entre événements et sens, est une médiation, une distanciation avec le *dit*. Plus tard, avec H. Paul Grice, Ricœur estimera d'ailleurs que l'énonciation du discours est aussi interlocution : « un échange d'intentionnalités se visant réciproquement » (Ricœur, 1990b, 60). Or lorsqu'il s'adonne à la création d'une œuvre, l'écrivain déporte cette distanciation, cette énonciation et cette interlocution à un autre degré. « En travaillant le discours [il] opère la détermination pratique d'une catégorie d'individus : les œuvres de discours » (Ricœur, 1986b, 121) où l'intentionnalité, la locution, l'illocution et la perlocution sont toujours inscrites. Ce réseau de sens est articulé selon des paramètres de *composition*, d'appartenance à un *genre* et d'inscription du *style* individuel. À même ces travaux de mise en forme, l'œuvre qui occupe l'écrivain déploie une « médiation pratique entre l'irrationalité de l'événement et la rationalité du sens. » Ici, l'événement n'est pas l'effectuation du langage comme dialogue ou parole ordinaires, mais la « performance » du langage dans l'acte même d'écrire. L'événement, c'est le parcours, le procès de la création :

Cette stylisation est en relation dialectique avec une situation concrète complexe présentant des tendances, des conflits. [...] L'œuvre de stylisation prend la forme singulière d'une tractation entre une situation antérieure qui apparaît soudain défaite, non résolue, ouverte, et une conduite ou une stratégie qui réorganise les résidus laissés pour compte par la structuration antérieure. (Ricœur, 1986b, 122)

Le discours parlé effectue le langage en médiatisant des intentions, tandis que le discours de l'œuvre performe le langage en médiatisant l'intentionnalité à un degré encore plus distancié : poétique, stylisé. Cela dit, parce que l'écriture n'est justement pas la parole ordinaire, elle fixe le discours à l'extérieur de ses paramètres où l'intentionnalité de chacun viendrait contraindre la signification. Libéré des intentions psychologiques de l'auteur, le « monde du texte » peut déployer l'être au monde qu'il recèle pour d'autres individus. Ricœur envisage l'œuvre littéraire comme la « distanciation fondamentale que constitue l'objectivation de l'homme dans ses œuvres de discours, comparable à son objectivation dans les produits de son travail et de son art. » (Ricœur, 1986b, 124) Pour l'écrivain et pour le lecteur, ces « objectivations »

permettent une herméneutique de soi au cours de laquelle doivent entrer en corrélation la *compréhension* (romantique) et l'*explication* (structurale). Première – et naïve parce que toujours déjà là –, la compréhension romantique est une sorte d'entente naturelle de soi et du texte. Seconde – et critique parce que plus rationnelle –, l'explication structurale est ce dont nous avons besoin pour encore mieux comprendre une œuvre. La seconde permet d'enrichir la première, même si elle lui succède temporellement.

En somme, l'herméneutique littéraire de Ricœur repose sur l'analyse de la structure du texte afin de *mieux dégager le discours qu'elle articule*. Il s'agit alors d'« expliciter la sorte d'être-au-monde déployé devant le texte. » (Ricœur, 1986b, 128) Ricœur se réclame bien sûr de Heidegger qui, dans *Être et temps*, avait émis l'idée que la compréhension est fondamentalement ce qui structure le *Dasein*, ou l'être-au-monde en tant qu'ouverture et centre de possibles, toujours en situation. C'est cette « compréhension » qu'il estime toujours préalable à l'interprétation des textes, parce que (comme chez Gadamer, mais sans son rejet de la méthode), les textes sont toujours la proposition d'un monde potentiellement habitable, faisant appel à l'interprétation.

Dans le sillage de Ricœur, donc, mon interprétation herméneutique des textes de Bobin et du discours qu'ils véhiculent tiendra compte de la forme. J'aurai parfois recours à des termes clés de la narratologie (auteur, lecteur, narrateur, narrataire, épistolier, destinataire, destinataire, positions narratives, etc.). Cela dit, je ne fournirai pas d'analyse structurale, proprement dite, des textes. Il y a à cela plusieurs raisons. Premièrement, le flou générique des textes bobiniens interdit tout bonnement de le faire, dès lors que l'on envisage ses œuvres *complètes* sous l'angle du discours. Lorsque Ricœur suggère d'analyser les textes à l'aide des théories structurales et narratives, il a bien sûr en tête le texte narratif, le récit au sens aristotélicien du terme, c'est-à-dire avec une intrigue et un jeu discordance/concordance lié à celle-ci et aux caractères, aux actions des personnages. Or le plus souvent, ce n'est pas ce qu'on trouve chez Bobin. L'intrigue, l'action et les personnages brillent le plus souvent par leur absence dans ses textes; il me faudra donc les analyser avec des outils qui ne sont pas forcément ceux des

méthodes structurales, en élargissant le concept d'identité narrative de Ricœur. J'y reviendrai à la fin de ce chapitre.

À ce stade, je résumerais ma posture théorique ainsi : avec Gadamer, Bakhtine et Ricœur, je considère le texte littéraire comme une « réponse », comme une « réplique » aux discours qui le précèdent ou le côtoient, parce qu'il ne peut naître qu'au milieu de ceux-ci. De plus, ces discours ne sont jamais « for their own sake » : ils s'enracinent dans un monde (social) où les énonciateurs disent quelque chose qui porte sur ce qui les entoure. Or ces « répliques » sont énoncées par les « identités narratives » des textes, il me faut donc expliquer ce qu'est l'identité narrative chez Ricœur et comment je compte élargir ce concept pour le rendre efficace dans mon travail.

3. IDENTITÉ NARRATIVE

A) ORIGINE ET SENS DU CONCEPT

C'est à la fin de *Temps et récit* que Ricœur commence à développer l'idée selon laquelle l'identité narrative¹⁵ peut « répliquer » aux apories du temps. Par souci de concision, je résumerai très brièvement ce problème du temps : lorsque la philosophie tente de dire ce qu'est le temps, elle bute selon Ricœur sur trois grandes apories. La première est la suivante : l'incommensurabilité des perspectives subjective et objective, c'est-à-dire phénoménologique et cosmologique. La perspective phénoménologique du temps (posant le temps comme temporalité de la conscience) évacue la perspective cosmologique du temps (posant le temps comme divers instants du monde objectif), et vice-versa, alors que ni l'une ni l'autre ne parvient à dire tout ce qu'est le temps. La deuxième aporie pose la question de savoir comment notre expérience « nucléaire » de la temporalité (écartèlement entre passé, présent et futur) en vient pourtant à être exprimée par nous comme un temps « singulier collectif », puisque nous disons bien « *le temps* », « être dans *le temps* ». Enfin, la troisième aporie est celle de l'irreprésentabilité

¹⁵ Ricœur s'inspire d'Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* (2007).

du temps, de son « inscrutabilité » : peu importe la perspective choisie pour qui tente de le saisir, il semble que l'entièreté de son être lui échappe.

Selon Ricœur, la *poétique du récit* fournit une « réplique » à ces problèmes (Ricœur, 1985a, 11). Aux trois principales apories du temps, il fait correspondre des solutions poétiques. L'« identité narrative » répond à la première aporie, celle de l'incommensurabilité entre les perspectives phénoménologique et cosmologique. L'« unité de l'histoire » répond à la deuxième aporie, celle de la totalisation, et enfin la solution des « limites du récit » répond à la troisième aporie, celle de l'inscrutabilité. De ces trois répliques poétiques aux apories du temps, Ricœur affirme que c'est la première, soit l'identité narrative, qui offre le plus de possibilités herméneutiques. En effet, le récit invente selon lui un « tiers-temps » dialectique, au croisement de l'histoire et de la fiction, et ce tiers-temps est autre que strictement phénoménologique ou cosmologique. Il est action narrée, racontée; « temps humain » constitué d'agir et de pâtir, croisant la référence entre l'histoire et la fiction (Ricœur, 1985a, 181). Il n'est ainsi selon Ricœur « de temps pensé que raconté¹⁶ » (Ricœur, 1985a, 435), et toute configuration narrative s'achève dans une refiguration de l'expérience temporelle. D'une part, l'histoire (comme champ d'études) répond à la première aporie en offrant un tiers-temps que l'on nomme « temps historique », faisant « médiation entre le temps vécu et le temps cosmique » (Ricœur, 1985a, 181). D'autre part, la fiction réplique à cette même aporie en proposant elle aussi un tiers-temps : celui du « temps raconté », faisant médiation entre temps existentiel et temps du monde. Entre la phénoménologie du temps et la cosmologie, la narration historique fait apparaître un « invariant » : celui de « la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique » (Ricœur, 1985a, 182), et c'est par rapport à cet invariant que « les fables sur le temps apparaissent comme des variations imaginatives » (Ricœur, 1985a, 229). Celles-ci sont produites par la fiction, sans la contrainte de la preuve ou du document, et ouvrent ainsi aux hommes des voies de transformation (ou de refiguration) du temps existentiel, à travers la mise en scène d'expériences limites, notamment (Ricœur, 1985a, 250-251).

¹⁶ J'estime qu'il faut ici entendre qu'il n'est de temps pensé que « mis en discours » ou « mis en forme », puisque pour Ricœur, tous les discours sont à des degrés variables investis de métaphoricité (voir Ricœur, 1975, 382).

L'« identité narrative », inscrite dans la fiction, mais aussi dans l'histoire comme champ d'études, permet donc de mieux comprendre et interpréter l'identité que l'on est, en tant qu'individu et aussi en tant que collectivité, à travers la mise en récit (historique ou fictif). Plus précisément, elle est « la sorte d'identité à laquelle un être humain accède grâce à la médiation de la fonction narrative » (Ricoeur, 1988a, 295). Le concept d'identité narrative ricœurien veut honorer les deux sens du terme « identité » : il s'agit d'une identité *idem* (même), et aussi d'une identité *ipse* (soi). Lorsque l'on parle de l'identité en général, c'est le *même* que nous avons à l'esprit, et cette sorte d'identité « même » peut s'entendre selon plusieurs acceptions. Il existe, dit Ricoeur, une *identité numérique*, trouvant son contraire dans la pluralité (par exemple : l'identité de cette pomme-ci, à l'exclusion des autres pommes. De « quoi » s'agit-il? De *cette* pomme). Il existe une *identité de ressemblance*, dont le contraire est la dissemblance (par exemple : cet accusé-ci est bel et bien coupable, à l'exclusion des autres. Il ressemble, par son témoignage et les preuves, au « quoi » du crime rapporté). Enfin est une *identité de permanence* qui a pour critère « la continuité ininterrompue dans le développement d'un être entre le premier et le dernier stade de son évolution » (en l'occurrence : la vie, du fœtus au vieillard) (Ricoeur, 1988a, 296).

Pour Ricoeur, la part *idem* de l'identité narrative est celle-là : une *identité de permanence*, de continuité ou de durée¹⁷ temporelle. Or, ce critère de permanence de l'identité *idem* ne doit pas faire perdre de vue le changement dans le temps de l'individu. Selon Ricoeur, c'est « l'identité permanence en changement » qu'est l'individu qui pose le problème du temps, contrairement à l'identité numérique et à l'identité de ressemblance. Ce fameux problème du temps faisait déjà les frais du débat entre les présocratiques Héraclite et Parménide et a continué d'alimenter la réflexion des plus grands philosophes de notre histoire¹⁸. Ricoeur se demande comment penser ensemble la permanence et le changement, tous deux inscrits dans la personne – et dans la culture,

¹⁷ J'emprunte ce terme à Comte-Sponville (1999), qui l'emprunte à Spinoza.

¹⁸ Aristote dans *La physique*, Augustin dans ses *Confessions*, Kant dans *Critique de la raison pure*, Husserl dans *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Heidegger dans *Être et temps*, Sartre dans *L'être et le néant*, Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*, puis enfin Ricoeur dans *Temps et récit*, pour ne nommer que ceux-là.

sans poser un arrière-monde permanent qui légitimerait le monde humain changeant (comme le fit Platon).

L'identité narrative est donc, d'une part, identité du même, permanence d'un individu. À « quoi » reconnaît-on un individu? À ce qu'il reste essentiellement le même du début à fin de sa vie (on pense surtout aux traits du caractère). Mais, comme il ne s'agit pas de la permanence d'un objet, s'il y va de l'identité d'une personne, ce ne sont pas les critères « numérique » et « ressemblance » qui importent. Ce sont les actions qu'elle pose dans le temps (on peut penser au « maintien de soi » dans la « promesse »). Ainsi, pour reconnaître l'identité de la personne, le « quoi » (actions) nous intéresse autant que le « qui » (caractère) : en tant qu'agent (qui), qu'a fait cette personne (quoi)? Pour Ricœur, c'est ce recouvrement du « qui » et du « quoi » qui fait que l'identité narrative est non seulement permanente et *idem*, mais aussi mouvante et *ipse*, « soi ».

Partant, *ce serait grâce au récit des actions d'une personne que l'on arriverait à dire son identité* : dire qui il est consiste à rapporter ce que, dans la permanence de son existence (*idem* du qui), cette personne a fait (*ipse* du qui/quoi). C'est ce que l'on fait en rapportant l'histoire ou les gestes de quelqu'un (discours ordinaire), d'un personnage (discours métaphorique), mais aussi celle de nos ancêtres (discours historique) ou de notre culture (discours culturel). Et peut-être plus fortement encore dans le discours métaphorique (ou poétique) :

En effet, la problématique de la connexion, de la permanence dans le temps, bref de l'identité, s'y trouve élevée à un niveau de lucidité et aussi de perplexité que n'atteignent pas les histoires immergées dans le cours même de la vie. Là [dans le discours poétique], la question de l'identité est posée délibérément comme l'enjeu même du récit. (Ricœur, 1988a, 301)

C'est que dans la vie ordinaire, l'*idem* et l'*ipse* des personnes se recouvrent à un point tel que l'on prend l'identité de chacun pour stable et statique (y compris la sienne propre). Mais par la fréquentation de la fiction, les jeux entre l'*idem* et l'*ipse* des personnages fournissent d'innombrables variations imaginatives sur le *soi* (Ricœur, 1990b, 176).

Selon le philosophe, dans la mesure où la mise en récit « construit le caractère durable d'un personnage qu'on peut appeler identité narrative, [c'est] d'abord dans l'intrigue qu'il faut chercher la médiation entre permanence et changement, avant de pouvoir la reporter sur le personnage ». Mais Ricœur le reconnaît à juste titre : la littérature moderne a dépassé « la tradition du héros identifiable et la tradition de configuration du récit » (Ricœur, 1988a, 301). Aussi, bien souvent aujourd'hui, la « décomposition de la forme narrative parallèle à la perte d'identité du personnage fait franchir les bornes du récit et attire l'œuvre littéraire dans le voisinage de l'essai », forme littéraire la moins configurée (Ricœur, 1988a, 302)¹⁹. À un extrême, on trouve les héros facilement identifiables des récits mythiques (Œdipe, Sophocle), et à l'autre, les fictions contemporaines de la perte d'identité (Ricœur, 1988a, 295-314; 1991, 35-47). À ce titre, la « crise d'identité du personnage » qu'a connue la littérature française serait tout à fait inhérente à sa « crise de l'intrigue », et *représentative de la crise effective du sujet dans le monde contemporain*. Les personnages en perte d'identité le seraient parce que leur identité *idem* se sépare de leur identité *ipse*. Autrement dit : la permanence ou le « maintien de soi » leur font défaut, ce qui fait que leurs actions tombent dans l'absurde. Ces personnages s'insèrent ainsi dans une intrigue aux configurations plutôt floues (c'est le cas par exemple de *L'homme sans qualités* de Musil et de *L'étranger* de Camus, dit Ricœur). Il y a alors, chez ces personnages, une coupure entre l'identité *idem* (caractère) et l'identité *ipse* (maintien), c'est-à-dire un rapport au temps qui ne leur permet pas de donner sens à leurs actions, si tant est qu'ils agissent.

Pourtant, comme Ricœur le mentionne, même cette littérature en perte d'identité (identité de l'action ou identité du personnage) continue de dire quelque chose à propos des humains qui la produisent et la reçoivent. Depuis le roman d'apprentissage et le roman « flux de conscience », dit-il, c'est souvent moins le déroulement de l'action menée à son terme qui est raconté, que *l'expérience de pensée des personnages* (Ricœur,

¹⁹ Je note au passage que c'est exactement le cas pour une bonne part du corpus génériquement brouillé chez Christian Bobin. Souvent près de l'essai, ses œuvres sont pourtant toujours lyriques, poétiques et aussi narratives, en ce qu'elles intègrent des récits de vie, une mémoire historique, culturelle, religieuse et littéraire, des légendes et des contes. Ces brouillages génériques et cette minceur de l'intrigue, pour autant, n'empêchent pas l'identité narrative d'être à l'œuvre.

1984, 21-22; 1991, 35-47). Cela est aussi vrai, dirai-je, de plusieurs récits d'autofiction contemporains. Mais il faut bien voir avec Ricœur que ce glissement moderne du « quoi » de l'action au « quoi » de la pensée ne ruine pas l'intrigue entendue comme configuration d'événements, car *il existe bien des événements de pensée*. L'agencement poétique entendu comme mise en forme est toujours présent dans les littératures dites de « la perte d'identité », notamment la mise en forme de la pensée, *et c'est précisément ce qui en fait des littératures qui posent tout spécialement la question du « qui », de l'identité*. Il faut en convenir avec Ricœur et on le constatera chez Bobin : les questions éthiques du « qui? » et du « maintien de soi » sont tout à fait prégnantes dans la littérature moderne et contemporaine, *même lorsqu'elles manquent d'intrigue*, justement parce qu'elles remettent en question l'identité et le qui.

L'identité narrative inscrite dans les textes permet selon Ricœur une herméneutique de soi. Comment est-ce possible? Répétons avec lui ce qui suit : « Sur le trajet de l'application de la littérature à la vie, ce que nous transportons et transposons dans l'exégèse de nous-même, c'est cette dialectique de l'*ipse* et de l'*idem* » (Ricœur, 1988a, 303) contenue dans la fiction et les personnages qu'elle met en scène. Et même si, devant la question « qui est le sujet de tel roman? » ou de tel poème, nous pensons parfois qu'il s'agit d'un non-sujet, nous continuons de poser la question du « qui », donc de l'identité capable de réflexion, d'action, de passion, de souffrance, d'imputation, d'énonciation et de narration. Mais qui est « je », quand le sujet d'un texte dit qu'il n'est rien? « Précisément un soi privé du secours de son *idem* » (Ricœur, 1988a, 303), de sa permanence, de sa durée, ce qui serait peut-être représentatif de l'identité des personnes dans le monde actuel²⁰. En effet, les variations imaginatives du champ littéraire donnent à voir, selon lui, quelque chose de notre identité. Il en est ainsi parce que les fictions sont

²⁰ Dans son article « L'identité narrative » paru en 1988 dans *Esprit*, Ricœur écrit : « Qu'est encore “je” quand je dis qu'il n'est “rien”, sinon précisément un soi privé du secours de la même? N'est-ce pas là le sens de maintes expériences dramatiques – voire terrifiantes – relatives à notre propre identité, à savoir la nécessité de passer par l'épreuve de ce néant de l'identité-permanence, lequel néant serait l'équivalent de la case vide dans les transformations chères à Lévi-Strauss? Maints récits de conversion portent témoignage sur de telles nuits de l'identité personnelle. » (Ricœur, 1988a, 304) Nous verrons d'ailleurs dans le prochain chapitre que, selon Arendt et Dumont, par exemple, ce qui manque à l'homme moderne serait principalement un rapport au temps inscrit dans la durée, la permanence.

des imitations de l'action, c'est-à-dire de ce que nous connaissons déjà des actions et interactions dans un environnement physique et social. Il est donc possible de se reconnaître devant les littératures de ce que j'appellerais le « je nié », d'autant plus que ce je nié s'énonce, se forme (ou se déforme), se figure (ou se défigure) à la première personne et selon une configuration réflexive indéniable, parce que textuelle. Aussi, devant ces personnages à qui manquerait la durée (l'*idem* de la permanence), une refiguration temporelle reste quand même possible pour les lecteurs (en *mimèsis* 3), puisque la durée n'est bien sûr pas le seul paradigme sous lequel on puisse envisager le temps.

B) RÉCIT. ÉLARGISSEMENT DU CONCEPT D'IDENTITÉ NARRATIVE

Chez Ricœur, l'identité narrative implique toutes sortes d'identités, car elle est mouvante, dynamique et dialectique. Elle renvoie tantôt au personnage, tantôt à la configuration du récit, tantôt au lecteur. En enrichissant le concept aristotélien de la *mimèsis praxeôs*, Ricœur a conçu la *mimèsis* comme une activité dynamique triple, un processus ouvert et non une structure (Ricœur, 1983, 67-162 et 1984, 17-58). Il discerne un « amont » et un « aval » de la configuration poétique (Ricœur, 1983, 93-104). La *mimèsis* 1 est l'amont de l'œuvre, et la *mimèsis* 3 en est l'aval. La *mimèsis* 1 « préfigure » le texte; elle est notamment investies de catégories morales. Cet amont correspond à la précompréhension que chacun a du monde de l'action, de ses traits structurels, symboliques et temporels (Ricœur, 1983, 108-125). La *mimèsis* 2 consiste en la « configuration » de cet amont et du monde de l'action dans une œuvre (Ricœur, 1985a, 125-135). Enfin, la *mimèsis* 3 « refigure » l'expérience du temps chez le lecteur (Ricœur, 1985a, 136-162)²¹. Entre les *mimèsis* 1 et 3, la *mimèsis* 2 médiatise les contenus symboliques du réel dans le poétique, vers la *praxis* de la *mimèsis* 3. Au terme de ce processus dialectique, le temps de l'action peut être refiguré chez le lecteur. En

²¹ Voir aussi Ricœur (1983, 93-104); (1985a, 105-162). Concernant la refiguration au stade de la *mimèsis* 3, Ricœur explique cela par les théories de la lecture et de la réception esthétique (voir, sur Iser et Jauss, 1985a, 284-328), et par l'*identification-avec* le personnage lors de la lecture (1990b, 188-189).

effet, la *mimèsis* 3 naît « à l'intersection de l'œuvre et du public », donc à la jonction du « monde du texte » et du monde individuel (et social).

Ce troisième stade de la *mimèsis* est central chez Ricœur : l'identité narrative inscrite dans l'œuvre déploie un monde que l'identité narrative du lecteur (ou d'une culture) s'approprié. En quelques mots, l'identité narrative, en tant que « quoi » (identité de l'action) et « qui » (identité du personnage) du récit, déploie des variations imaginatives sur le temps : des « figures variées de concordance discordante [...] que seule la fiction peut explorer et qui sont offertes à la lecture en vue de refigurer la temporalité ordinaire » des lecteurs (Ricœur, 1983, 191). On pourrait donc résumer la triple *mimèsis* ricœurienne ainsi : la *mimèsis* 1 est ce que nous comprenons toujours déjà du monde de l'action (et cette précompréhension varie d'une culture à l'autre), la *mimèsis* 2 est le monde de l'action configuré dans le récit (monde du texte), et la *mimèsis* 3 est le monde de l'action que le lecteur peut transformer par la réception du récit. Tout cela, grâce à l'identification du lecteur au personnage et à ses actions, dans le cas du récit fictif, car Ricœur renverse la subordination aristotélicienne du personnage à l'action, faisant passer l'identité du personnage au premier plan (Ricœur, 1983, 73). Ainsi, le *muthos* dit selon lui le « quoi? » de la *mimèsis* et le *praxeôs* en dit le « qui? ». Au fur et à mesure que se déploie l'identité de l'action (le « quoi » de l'intrigue) se développe l'identité (le « qui » du personnage). L'identité narrative est d'abord cela, une dialectique entre le quoi et le qui de l'intrigue, entre l'identité de l'action mise en intrigue et l'identité de l'agent mise en scène (Ricœur, 1983, 73; 1985, 442). En *mimèsis* 3, cette identité rencontre celle du lecteur, qui peut alors se rapporter à son vécu d'une manière différente.

Cela dit, comment peut-on analyser l'identité narrative des textes littéraires non narratifs, ou moins narratifs? N'y a-t-il que les récits au sens aristotélicien qui puissent avoir fonction de *mimèsis* reconfigurante? Plusieurs penseurs ont posé cette question et tenté d'y répondre²². Dans le numéro spécial d'*Études de lettres* consacré à la poétique

²² Je ne ferai ici allusion qu'à certains de ceux qui proposent d'élargir son concept d'identité narrative.

de Paul Ricœur, Michel Vanni constate que Ricœur fonde toute sa poétique du temps sur l'éthique, c'est-à-dire sur l'action : « Ricœur entend bâtir sa théorie autour de l'action et de la représentation des actions. C'est la schématisation des actions par la mise en intrigue narrative qui constitue un sens interprétable. » (Vanni, 1996, 98) En effet, on a souvent reproché au philosophe de réactualiser un modèle du récit (celui d'Aristote) qui, même s'il est jeu entre discordance et concordance, prend la concordance pour nécessité, alors même que la littérature contemporaine propose des textes en rupture avec la tradition aristotélicienne du récit. Aussi Vanni a-t-il tenté de penser une façon d'analyser la temporalité des textes littéraires qui ne passe pas forcément par celle de l'action ou de l'intrigue. Dans chaque texte comme dans la vie, pose-t-il en invoquant Otto Friedrich Bullnow²³, un « fond humoral » constitue le soubassement de l'action. Cet arrière-fond colore d'une part les personnages (leur vécu), et d'autre part le monde de l'œuvre, l'univers de l'auteur. Dans la lecture, par le biais du style de l'auteur, la réception de la « tonalité affective »²⁴ par le lecteur se fait selon ce que le sens commun admet d'emblée : l'humeur, en général, est contagieuse. Ce qui est utile dans l'enrichissement du concept d'identité narrative que propose Vanni, c'est que la *Stimmung*, en tant qu'horizon humoral dépassant et précédant le sujet et son action, recouvre une autre dimension temporelle, non chronologique, que celle du temps ordinaire. Ce qui produit parfois l'effet suivant : « Au plus fort de l'humeur, le sujet n'a plus l'impression d'avancer dans le temps. Tout s'arrête, ou du moins se déroule en dehors du souci, de l'anticipation ou de la rétention » (Vanni, 1996, 98). Comme le mentionne Vanni, Ricœur a lui-même évoqué les tonalités affectives heideggériennes comme possibilités d'interprétation poétique (Ricœur, 1990b, 404-406), mais les a très vite laissées de côté, parce qu'elles ne permettent pas, à ses yeux, de penser le texte sous son aspect éthique²⁵. Or, invoquant ici Bullnow, Vanni pose qu'aucune tonalité affective n'est plus « propre » ou « authentique » que les autres, et que chacune « comporte une dimension d'*envoi* et une orientation vers l'action » (Vanni, 1996, 102). Pour l'analyse de ce type de

²³ Vanni renvoie à Bullnow, *Les tonalités affectives*, trad. L. et R. Savioz, Neuchâtel, La Baconnière, 1953.

²⁴ La *Stimmung* en question désigne les tonalités affectives dont a traité Heidegger dans *Être et temps* (1985), la plus fondamentale de ces tonalités étant l'angoisse.

²⁵ La tonalité de l'angoisse, en effet, offre peu de possibilités d'engagement, de promesse et de maintien de soi.

temporalité littéraire, Vanni propose deux pistes de travail (qu'il ne met pas à l'épreuve dans son article) : l'étude des procédés syntaxiques, sémantiques, phoniques et rythmiques (en *mimèsis* 2); ou l'analyse de l'intégration des tonalités à la *praxis* par une étude de la réception (en *mimèsis* 3). Son idée principale est que le texte littéraire n'est pas que configuration d'actions, il est aussi « configuration affective ».

Antonio Rodriguez a voulu montrer, de manière plus poussée, que le texte littéraire est aussi configuration affective. Dans son livre *Le pacte lyrique*, il emprunte la notion de « pacte de lecture » à Philippe Lejeune pour le travailler sous l'angle de la pragmatique du discours. Dans le cadre des débats contemporains entre lyrisme et littérature « littérale », son vœu est de produire un modèle d'analyse du discours lyrique, où plusieurs écrivains refont une place au sujet. Il existerait selon Rodriguez trois pactes littéraires : le « pacte lyrique », le « pacte fabulant » et le « pacte critique ». Les trois pactes sont envisagés sous l'angle de la configuration : le premier peut être vu comme une « mise en forme affective » du *pathos*, le second comme une mise en intrigue de l'action, et le troisième comme une « mise en critique des valeurs humaines » (Rodriguez, 2003, 92), aucun des pactes n'ayant plus de valeur qu'un autre, et chacun d'entre eux étant souvent complémentaire aux autres. Tout comme Vanni, Rodriguez attire l'attention sur les tonalités affectives heideggériennes qui, selon lui, sont essentielles à la compréhension du lyrique et de la dimension affective des textes.

Marielle Macé, dans son essai *Façons de lire, manières d'être*, approfondit elle aussi la poétique ricœurienne en explorant l'idée selon laquelle l'identité narrative figurée par les textes est parfois plutôt ce qu'elle appelle une « identité stylistique ». Se désolant elle aussi de ce que Ricœur confine l'identité narrative au récit, elle puise toutefois, dans la pensée même du philosophe, matière à élargir le concept. Elle rappelle en effet combien Ricœur accordait la même force de refiguration à la métaphore et au *muthos*, puisqu'il a « constamment affirmé la solidarité de ses deux ouvrages littéraires, *Temps et récit* et *La métaphore vive* » (Macé, 2011, 156). Aussi, prolongeant la pensée de Ricœur, elle montre que la possibilité de refiguration littéraire devrait aussi être envisagée selon les *figures*, selon « des rythmes et des formations figurales du moi »

(Macé, 2011, 156). La figure, pour ne pas entrer dans une succession totalisatrice du temps, n'en est pas moins temporelle :

c'est un autre parti pris [...] sur les rapports de l'individu au temps, sur la façon dont l'individu se tient dans le temps, et sur les enjeux éthiques de sa mutabilité ou de sa permanence. [...] Là où le récit insiste sur une synthèse rétrospective de l'hétérogène, le temps stylistique est centré sur d'autres temporalisations. (Macé, 2011, 159)

Ainsi en appelle-t-elle à la quadrature de l'habiter poétique chez Heidegger²⁶, à la notion de rythme chez Merleau-Ponty et Leroi-Gourhan, à la « modulation rythmique de tous nos gestes ». Relative à la figure d'auteur dessinée par le texte, l'identité stylistique est selon elle affaire de « styles cognitifs » et d'événements phénoménologiques de lecture, où le jeu concordance/discordance se fait en plusieurs aller-retours plutôt qu'en une « forme destinale homogène » (Macé, 2011, 160). Ce que donne à voir cette littérature de la figure plutôt que du récit, c'est « une pluralité de conduites temporelles, qui sont autant de promesses d'individuation, à travers lesquelles un lecteur module son attitude dans le temps, se façonne *dans* et *par* les manières dont il se conduit dans la durée de sa propre lecture » (Macé, 2011, 160). Elle s'attarde, par exemple, aux « transfusions de temps » et aux « hémorragies de durée » chez Sartre lecteur. Mais, faut-il alors laisser tomber l'idée ricœurienne de refiguration de l'*action*? Peut-être, estime Macé, mais au profit d'une refiguration de la *pratique de soi*, qui implique chez un sujet un mélange d'activité et de passivité²⁷. C'est donc à un renouvellement de la stylistique que Macé nous invite, à interpréter les « identités rythmiques », les « identités figurales », bref, les « identités stylistiques » des œuvres qui ne font pas récit (Macé, 2011, 165)²⁸.

²⁶ Je reviendrai sur cette notion au prochain chapitre.

²⁷ Comme le remarque Macé, Ricœur a ouvert cette perspective à la 10^e étude de *Soi-même comme un autre*, mais pour la refermer ensuite.

²⁸ Très intéressant et audacieux, cet élargissement du concept d'identité narrative (devenant identité stylistique), est pourtant problématique : il ne peut se faire qu'en oubliant l'impératif, chez Ricœur, de ne céder ni à la suprématie du sujet (souci de soi), ni au déni du sujet (*Cogito* brisé). Revenir à la stylistique, me semble-t-il, est bien ce que Ricœur souhaitait éviter. Cela est particulièrement clair dans *Du texte à l'action* (1986, 113-131).

Chez les écrivains-lecteurs qui l'intéressent, par exemple Sartre, Barthes ou Baudelaire, il serait difficile de totaliser l'identité figurée sous le signe de la synthèse, car elle est toujours en train de se faire. Ce que Macé montre avec éloquence, c'est à quel point l'identité se forme aussi par la lecture de textes non narratifs. Dans un livre qui nous interpelle, dit-elle, il se trouve la promesse d'autres manières de vivre, d'être ou de penser, que le lecteur est appelé à suivre, à découvrir et à expérimenter. S'il existe des échecs de lecture, il existe aussi des réussites (fréquentation assidue d'un auteur) qui permettent de penser la lecture sous l'angle du « maintien de soi » et de la « promesse », constituant un élément important de la création de soi. Ce type de « rencontre des styles » (des manières de vivre et de penser) est fort important dans la formation de l'identité des personnes (pas seulement des écrivains), et ne saurait chaque fois se subsumer sous la logique d'un récit d'intrigue discordant/concordant. Je me rallie à Macé et franchis même la sphère de la lecture : il nous arrive de découvrir la pensée de quelqu'un, ou de découvrir en soi un sentiment nouveau pour quelqu'un, quelque chose, un paysage, un tableau, une pièce musicale, un visage, et pour dire ces découvertes de sens et cette advenue à soi comme à l'autre, la synthèse aristotélicienne du récit n'est parfois d'aucun secours. Pourtant, il s'agit là d'éléments tout à fait constitutifs de l'*idem/ipse* d'une personne, son soi, puisque dans ces expériences de sens formatrices, le rapport à l'autre²⁹ est maintenu d'une autre manière que par le détour des tribulations ou des renversements de situation. Vanni, Rodriguez et Macé invitent donc, chacun à leur manière, à élargir le concept d'identité narrative de Ricœur afin qu'il puisse aussi tenir compte d'éléments non narratifs (ou moins narratifs) refigurant le temps.

Enfin, Johann Michel a lui aussi discuté de la majeure critique formulée à l'endroit de la poétique de Ricœur, et il propose à la fois une limitation et une extension du concept d'identité narrative. Si je n'entérine pas la limitation qu'il propose, l'élargissement qu'il suggère contribue à solidifier l'identité narrative sous l'aspect de la

²⁹ L'« autre » tel que je l'entends ici n'est pas toujours une personne. Cela dit, l'autre en question, l'objet de découverte, est toujours imprégné d'autrui et peut donner un profond sentiment d'humanité. Schiller faisait de la dimension esthétique ce qui permet aux hommes libres de vivre ensemble (2002), thèse que reconduit Charles Taylor, qui nous invite à découvrir des « langages plus subtils ». Et chez Kant, l'expérience esthétique implique sympathie et communication, favorisant ainsi la socialité (2000b, 344).

mimèsis I chez Ricœur. D'abord, comme le dit Michel – et comme je le montrais précédemment –, Ricœur lui-même savait la fragilité de sa réactualisation de la *mimèsis* aristotélicienne. Dans *Temps et récit* en effet, le philosophe s'inquiète, devant l'« anti-roman » par exemple, de « la fin de l'art de raconter » (Ricœur, 1983, 41). Pourtant, Ricœur joue le tout pour le tout, si l'on peut dire, et mise quand même – fait le pari, semble-t-il – de la concordance. Ce que prétend Michel, dès lors, c'est que chez Ricœur, la poétique du récit et la théorie de l'identité narrative qui lui est inhérente sont beaucoup plus normatives que descriptives. Pour Ricœur, *il nous faut* en effet préserver l'art de raconter :

C'est de la nécessité de constituer une identité narrative concordante que se justifie, chez Paul Ricœur, le paradigme de la mise en intrigue hérité d'Aristote. Il faut mettre l'accent ici, non sur la relation de transfert du récit sur l'identité narrative, mais sur le présupposé éthique et politique de l'identité personnelle. Lorsque ne règne, en effet, que de la « discordance », comment se constituer comme sujet, reconnaître autrui, vivre avec les autres? (Michel, 2003, 132)

De fait, après les herméneutiques du soupçon, Ricœur cherche une permanence pour l'identité du sujet remis en doute (et l'identité des collectivités), mais une permanence pour ainsi dire postmétaphysique. Pour le dire sans nuances, la poétique de Ricœur reste « tributaire » de l'éthique : sa fin n'est jamais proprement poétique, mais toujours d'abord éthique et politique. Selon Michel, il s'agit là davantage « d'une *éthique narrative* que d'une *théorie narrative* générale » (Michel, 2003, 133). En outre, remarque-t-il avec raison, Ricœur prend pour récit exemplaire le récit biblique : « La Bible est la grandiose intrigue de l'histoire du monde, et chaque intrigue littéraire est une sorte de miniature de la grande intrigue qui joint l'Apocalypse à la Genèse³⁰ ». Pour des raisons qu'il est inutile d'exposer, je souhaite ici me distancier un peu de Ricœur, mais sans suivre la limitation du concept d'identité narrative que propose Michel. Car, selon lui, si l'on veut utiliser ce concept tel que Ricœur le formule, nous sommes forcés de le restreindre « aux identités personnelles qui non seulement se fabriquent au contact de récits d'histoire ou de fiction, mais de surcroît, dans lesquels prédomine le concept aristotélicien de concordance/discordance » (Michel, 2003, 134).

³⁰ Johann Michel (2003, 133) cite Ricœur (1984, 47).

Pour élargir le concept d'identité narrative de Ricœur, Michel propose de le « vider de sa charge normative (éthico-politique et religieuse) [...] pour le ramener sur un plan plus fondamental – c'est-à-dire ontologique –, laissant ouvertes des voies multiples de construction des identités narratives » (Michel, 2003, 134). À cette fin, Michel en appelle au philosophe David Carr, qui dans le livre *Les métamorphoses de la raison herméneutique*³¹, pose qu'il existe une « structure ontologique narrative constitutive de la réalité sociale ». Cette thèse de Carr est ce qui permet d'élargir la notion de récit, la faisant passer de la narration concordante/discordante (que l'on retrouverait seulement dans certaines œuvres écrites en *mimèsis* 2) à une narrativité plus générale, que l'on retrouve *aussi toujours déjà* en *mimèsis* 1. Pour Carr, mentionne Michel, la narrativité est un « *existential*, c'est-à-dire une structure universelle de compréhension de soi », comme d'autres « jeux de langage » (Michel, 2003, 135). Notre monde – le social – est toujours déjà investi de récits, et c'est pourquoi existent des récits comme ceux de l'histoire et de la fiction.

Je suis d'accord avec la thèse de Carr, et aussi avec celle de Michel voulant que le concept d'identité narrative soit plus efficace, plus large sans la dimension normative dont l'investit Ricœur. Néanmoins, il faut ici être prudent et ne pas mêler, comme le fait Michel dans l'extrait ci-dessus, l'*éthique*, le *normatif*, le *politique* et le *religieux*. Bien sûr, ces quatre sphères se recoupent parfois, mais pas toutes chez Ricœur; en tout cas, il faut nuancer au sujet de sa théorie de l'identité narrative. *L'éthique dont Ricœur investit l'identité narrative ne renvoie pas à la morale entendue comme normativité, ni à la religion* (bien qu'il prenne pour récit exemplaire la Bible), mais bien plutôt au « vivre ensemble », ce que seul le récit peut mettre en forme. Or sans « vivre ensemble », aucun récit social n'est possible. L'éthique est chez Ricœur affaire d'*éthos*³², comme le sait

³¹ « Épistémologie et ontologie du récit » dans Jean Greisch et Richard Kearny (dir.), *Les métamorphoses de la raison herméneutique*, Paris, Cerf, 1991, p. 205-214.

³² Lire Ricœur : « je réserverai le terme d'éthique pour la visée d'une vie accomplie et celui de morale pour l'articulation de cette visée dans des normes caractérisées à la fois par la prétention à l'universalité et par un effet de contrainte. [...] On reconnaîtra aisément [...] l'opposition entre deux héritages, un héritage aristotélicien, où l'éthique est caractérisée par sa perspective

sûrement Michel; priver le récit ou l'identité narrative de cette dimension, c'est rendre caduc le concept même et reléguer toute la question de la narrativité au néant. En effet, pas de narrativité sans hommes qui vivent ensemble, croient en un Dieu, en une idéologie ou en une théorie. Comment, en effet, les récits sociaux pourraient-ils être dépourvus d'éthique, ou même d'imaginaire politique ou religieux? Comment le récit, même à son stade oral ou pictural, pourrait-il être dépourvu d'*éthos*? Aussi ontologique soit-elle, la condition narrative, si je puis dire, est impossible sans éthique entendue comme *éthos*. Cela dit, Michel a sûrement raison de critiquer le pari normatif de Ricœur³³; il invoque Bobillot à ce sujet, qui défend les littératures de la « défiguration »³⁴. Grâce à Carr, Michel permet de voir que le texte de fiction ne réplique pas toujours à du pré-narratif en *mimèsis* 1, mais aussi à des récits qui déjà le constituent. Mais c'est, il me semble, ce qu'avait aussi vu Ricœur lui-même :

Que la fonction narrative ne soit pas sans implications éthiques, l'enracinement du récit littéraire dans le sol du récit oral, au plan de la préfiguration du récit, le laisse déjà entendre. Dans son essai fameux sur « le narrateur », W. Benjamin rappelle que, sous sa forme la plus primitive, encore discernable dans l'épopée et déjà en voie d'extinction dans le roman, l'art de raconter est l'art d'échanger des expériences; par expériences, il entend non l'observation scientifique, mais l'exercice populaire de la sagesse pratique. (Ricœur, 1990b, 193)

C'est d'ailleurs ce qu'avait bien compris Micheline Cambron. Selon elle :

La redéfinition du récit [comme processus] par Ricœur est capitale : l'activité du récit peut s'exercer sur n'importe quel type de texte. [...] Tout énoncé peut devenir narratif si l'on peut convoquer à son sujet des présupposés qui lui insufflent un certain dynamisme. [...] C'est au niveau de la réception, générique et temporelle, que le discours devient récit, au-delà de l'énoncé. (Cambron, 1989, 28-29)

téléologique, et un héritage kantien, où la morale est définie par le caractère d'obligation de la norme » (Ricœur, 1990b, 200).

³³ Bien que, pour ma part, je me situe du côté de Ricœur à ce sujet. La critique de Bobillot ne me convainc pas du tout; il n'y a pas de défiguration totale possible en littérature, dans la mesure où, écrit, le texte littéraire relève par définition d'une certaine configuration. Comme Ricœur, je ne crois pas au « schisme » total en création littéraire; s'écarter de la tradition, aussi loin qu'on le fasse, c'est toujours prendre la tradition pour point d'écart et jouer avec des règles préexistantes. Je renvoie à Ricœur (1983, 131-135). De même, l'idée de « table rase » m'a toujours paru fantasmagorique, bien peu réaliste.

³⁴ Michel renvoie à Jean-Pierre Bobillot, « Le ver(s) dans le fruit trop mûr de la lyrique et du récit », dans *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*, Paris, Cerf, 1990, p. 73-120.

Aux yeux de Cambron, ce qui caractérise le récit n'est finalement pas si précis qu'on a coutume de le prétendre. Il n'est plus nécessairement un système clos; plutôt, comme le posait Ricœur, il revêt la forme d'un processus dynamique qui opère au cœur d'une interaction téléologique (d'une *appréhension de sens*, consciente ou non). « Le récit est un système ouvert, dit-elle, qui communique avec des systèmes plus vastes » : les communications, la pragmatique, le social, le culturel et l'idéologique (Cambron, 1989, 31). Il ne suffit d'ailleurs pas de proclamer la « mort du récit » pour le faire disparaître : « Des récits participent de façon occulte au refoulement du discours narratif. [...] La science construit son champ comme le conteur son récit, se nourrissant de ce qu'elle récuse. Elle affirme le non-récit sur le récit, mais adopte la liberté du récit en concevant le monde.³⁵ » (Cambron, 1989, 10)

Voir le récit comme un système ouvert comporte plusieurs avantages : cela permet de mieux rendre compte de l'amont et de l'aval du texte (la préfiguration en *mimèsis* 1 et la refiguration en *mimèsis* 3); de légitimer l'appel à l'intertextualité (ou à la mixité des discours) et enfin, surtout, de réintégrer la dimension temporelle humaine dans les analyses (dimension qui, suivant la définition traditionnelle du récit, se limite au temps de l'intrigue). Enfin, invoquant Frank Kermode, Cambron précise encore que le récit littéraire traduit et ouvre le récit sociétal (Cambron, 1989, 25). S'il le traduit, c'est qu'il y a son origine; et s'il l'ouvre, c'est qu'il permet de le transformer, de le dynamiser. Il nous faut donc revenir à Bakhtine et à Ricœur : avec eux, envisager le texte littéraire comme un *discours*, comme une réplique au discours social chez l'un, ou comme une *réplique poétique au problème philosophique du temps* chez l'autre, mais en ayant à l'esprit que la narration traditionnelle n'épuise pas toutes les possibilités de configuration poétique du temps.

Pour contribuer moi aussi à l'élargissement de la théorie de l'identité narrative chez Ricœur, je voudrais insister à mon tour sur cette idée que le jeu de

³⁵ Cambron rejoint à cet égard Jean-François Lyotard : « Le discours scientifique ne peut savoir et faire savoir sans recourir à l'autre savoir, le récit, qui est pour lui le non-savoir, faute de quoi il est obligé de se présupposer lui-même et tombe ainsi dans ce qu'il condamne, la pétition de principe, le préjugé. Mais n'y tombe-t-il pas aussi en s'autorisant du récit? » (Lyotard, 1979, 51)

concordance/discordance (tension), s'il reste nécessaire à une œuvre littéraire qui veut déployer un « monde du texte » susceptible de toucher les autres, n'est pas pour autant réductible à la notion d'intrigue (avec dénouement et unité). Si les auteurs que nous venons d'évoquer ont souligné que cette idée se trouve en germe chez Ricœur lui-même³⁶, je le pense aussi, mais plutôt en ceci qu'il a déplacé le haut lieu de la *mimèsis*, de l'identité de l'intrigue à celle du personnage. Pour dire qui est quelqu'un – et c'est ce que je veux poser –, il ne suffit pas de *raconter* ce qu'il a fait sous l'angle des tribulations (comment il s'est maintenu dans le temps grâce au respect de ses promesses par le biais de l'*action*). Il faut aussi dire ce que cette personne pense, conçoit, aime, déteste, *qui elle fréquente*, et cela ne passe pas forcément par le récit entendu comme intrigue. Dire *qui* ou *quoi* j'aime et déteste lire (ou fréquenter), assurément, en dit énormément sur ma personne. Je ne le formule pas en récit, mais en le disant, j'ouvre la porte à maints récits possibles, non subsumables sous la synthèse de l'hétérogène. Ces dimensions, je le précise, ne sont pas non plus statiques, permanentes, incrustées à tout jamais dans le caractère. Pour dire qui est quelqu'un en rapportant sa pensée – ce qu'il valorise, ce qu'il conçoit, ce qu'il ressent, ce qu'il imagine, ce qu'il aime ou rejette – il nous faut non seulement des récits et des métaphores, mais *aussi des concepts*, des arguments, des explications. Et ces éléments de discours sont aussi présents dans les textes poétiques. S'il m'importe de faire ces remarques, c'est parce que je constate ce que Ricœur même constatait, à savoir qu'une bonne partie de la littérature française contemporaine fait fi de l'identité de l'intrigue au profit de l'identité du personnage – même si, parfois, celle-ci est à son plus fragile, faisant justement de la question du *qui* celle qui frappe avec le plus de force. Mais alors, le soi n'est pas forcément en perte d'*idem* (de permanence), ni en perte d'*ipse* (de maintien devant l'autre). *Ce qui dure ou ce qui vaut pour un sujet n'est pas toujours raconté de manière synthétique*. Il se trouve plutôt d'autres manières de se dire, de se montrer, de se rapporter aux autres et à soi.

À ce sujet précis, il nous faut, je pense, revenir à l'esthétique et à Nietzsche. Dans *La naissance de la tragédie*, il critique Aristote en posant que la véritable *création d'émotions poétiques* ne se trouve pas dans l'unité du dénouement

³⁶ Surtout dans la 10^e étude de *Soi-même comme un autre* et dans *La métaphore vive*.

discordance/concordance, mais bien plutôt dans la *tension irrésolue* entre le dionysiaque et l'apollinien, entre la dissonance et l'harmonie (1970). Si Ricœur craignait la perte de l'art de raconter, il faut dire aujourd'hui que cet art est resté bien vivant. C'est ce que remarquent les théoriciens qui s'intéressent de près au roman français contemporain, comme Bruno Blanckeman, Dominique Viart, Jean-François Hamel ou Marc Dambre, par exemple³⁷. Bien sûr, la littérature qui inquiétait Ricœur était celle des années 1960-1970. Ce qu'il n'a pas eu le temps de faire, mais aurait probablement fait, c'est de prendre la mesure des *nouvelles manières de raconter* qu'offre le roman contemporain. Pour ne pas toujours coïncider avec son modèle ou celui d'Aristote, les récits et romans contemporains restent pourtant porteurs de sens et, parfois même, de concordance ou de consolation. À cet égard, je souligne le fait qu'il est d'autres possibilités de discordance/concordance que dans la tribulation, le renversement de situations, la complétude et la totalité : on ressent ce jeu et cette tension même en lisant des philosophes, par exemple, qui tantôt nous renversent avec leurs idées farfelues, tantôt nous séduisent par leur rhétorique, tantôt nous font rire avec leurs illustrations fictionnelles. Le jeu discordance/concordance n'est pas un phénomène que l'on vit exclusivement en lisant un roman ou en allant au théâtre, faisant le parcours d'une totalité finie. On le vit même dans nos relations quotidiennes avec nos proches, puisque la discordance et la concordance ne sont finalement rien d'autre que des affects devant *le tour* que prennent certains événements. Chez Aristote en effet (1980), la notion de *catharsis* ne prend son sens qu'en lien direct avec la *discordance* de l'œuvre : c'est elle qui produit un « effet violent » sur le spectateur ou le lecteur, une épuration à deux niveaux. Premièrement, le spectateur ressent du plaisir à éprouver de la frayeur (la frayeur est donc purifiée, transformée en plaisir); et deuxièmement, la douleur humaine est purifiée parce qu'élevée au niveau de la représentation et de la forme. La *catharsis* n'est pas le défoulement des émotions qui auraient été refoulées avant de consommer l'œuvre, comme le pense parfois le sens commun, mais plutôt la *création d'une émotion poétique*. Or si, pour Aristote et Ricœur, la création de cette émotion poétique n'est

³⁷ Voir entre autres Blanckeman (2002); Blanckeman et Dambre (2004); Blanckeman et Millois (2004).

possible que par le détour de la complétude temporelle et du retour à la concordance, dans bien des cas, il en est autrement.

Lisant seulement quelques pages de Kierkegaard, par exemple, je peux ressentir un très vif plaisir à éprouver de la frayeur devant la façon qu'a parfois le Danois de plonger Hegel dans le ridicule. Frayeur : parce que je ne voudrais pas qu'un jour quelqu'un écrive ce genre de choses à mon sujet; ni publier moi-même de telles choses sur le compte d'un autre. Plaisir : parce que Kierkegaard *a le tour* de montrer l'idiotie dans la phrase la plus belle, la plus franche, la plus lumineuse et la mieux frappée³⁸, sans jamais succomber à la totalisation, qu'il reproche précisément à Hegel. Je pourrais en dire autant de mes lectures de Nietzsche. Je ressens, en le lisant, exactement cette tension irrésolue du dionysiaque et de l'apollinien dont il parle, puisque sa haine de Socrate n'a d'égal que le profond amour et le grand respect qu'il lui porte en lui accordant un rôle si crucial dans l'histoire de la perte du tragique occidental. S'il en parle comme d'un monstre à « l'œil cyclopéen, œil unique », c'est aussi parce qu'il y voit le génie d'un homme qui a su bouleverser toute une culture, à son insu pourtant. La tension irrésolue de mon émotion poétique, en lisant Nietzsche, se manifeste aussi grâce à la crainte et au rire que je ressens ou retiens parfois d'un seul tenant en lisant des phrases aussi lumineuses, flamboyantes, grandiloquentes, délirantes et outrancières qu'elles sont parfois susceptibles d'alimenter l'idéologie nazie. Chez Nietzsche non plus, pas de synthèse, pas de totalisation. Et pourtant : concordance/discordance profondément éprouvée, dissonance et harmonie se chevauchant en moi de manière irrésolue, réflexions stimulées, émotions enlevées; *je suis enlevée*. Cela grâce aux métaphores du philosophe, mais aussi grâce à ses *concepts* et à ses *arguments* pompeux, plutôt qu'au récit synthétique. Les concepts et les arguments, c'est ce que je pose, nourrissent aussi profondément l'art poétique et éveillent en nous des émotions

³⁸ Par exemple : « Quand on entend quelque chose à la philosophie moderne et qu'on n'est pas tout à fait ignorant de la grecque, on voit sans peine que cette catégorie [la répétition] explique le rapport entre les Éléates et Héraclite, et qu'elle est proprement ce que l'on a à tort appelé la médiation. Il est incroyable de voir quel bruit l'on a fait dans le système hégélien autour de la médiation, et le flot de niaiseries que l'on a mises en honneur à cette enseigne. [...] Le terme de médiation est étranger, celui de « répétition » est un bon vieux mot danois, et je fais compliment au danois de posséder ce terme philosophique. » (Kierkegaard, 1933, 59)

poétiques, les créent³⁹. Ils contribuent fortement à l'amitié/inimitié, à l'amour/haine que l'on peut ressentir pour un auteur. Et dire *qui* ou *quoi* on aime lire, c'est dire, forcément, *qui* l'on est et on pense *quoi*, dans un discours mêlant métaphores et concepts. Or l'œuvre de Christian Bobin est toute fondée sur ce genre de discours mêlés, qui ne visent aucunement la totalisation philosophique ni la synthèse du récit. Aussi, son œuvre donne profondément au lecteur aussi bien à sentir et qu'à penser.

C) IDENTITÉ POÉTHIQUE : MUTHOS ET LOGOS

Le discours que je souhaite prendre pour horizon d'interprétation (en *mimèsis* 1) est celui qui concerne le désenchantement. Comme j'aurai l'occasion de le montrer dans le second chapitre, ce discours est très présent en sciences humaines et sociales ainsi qu'en littérature. Or il s'avère que ce discours est de part en part traversé par certains problèmes du temps : tantôt une insatisfaction ou un pessimisme à l'égard du présent, tantôt une nostalgie du passé, tantôt une difficulté à envisager l'avenir. Nous le verrons dans le troisième chapitre, tout en voulant opposer au désenchantement un discours plus lumineux, Bobin propose des attitudes et conduites temporelles qui ressemblent beaucoup à celles qu'ont promues des philosophes : Pascal et Rousseau, par exemple. Grâce aux métaphores, au lexique, aux figures et aux fables qu'il privilégie, et aussi grâce aux concepts qui reviennent sous sa plume, émerge de l'œuvre un discours à la fois philosophique et poétique.

Pour encore mieux en faire l'analyse, je me pencherai, dans la seconde partie, sur la formation de l'identité « poétique » de l'auteur. Par « identité poétique »,

³⁹ Ici, je me distingue de philosophes qui, comme Martha C. Nussbaum, pensent qu'on ne peut pas « tomber en amour » avec des livres de philosophie, à cause de l'aridité du concept et de l'argument. À ses yeux, seuls les livres littéraires « sont bien souvent amicaux et érotiques », permettant au lecteur de vivre une émotion poétique et d'accéder ainsi à une connaissance de l'amour qui excède la conceptualisation (Nussbaum, 2010, 354). Je me rapproche plutôt de philosophes comme Sandra Laugier qui se réclament de Wittgenstein. Selon elle, et le concept et la métaphore sont essentiels à la compréhension de ce qu'offre la littérature comme propositions d'habitation d'un monde (Laugier, 2006, 1-17). Je pense comme elle qu'il faut en finir avec le dogme voulant qu'il y ait d'un côté la philosophie, toute rigoureuse et rationnelle, et de l'autre la littérature, toute imprécise et émotive.

j'entends ici une identité éthique et poétique qui se forme *dans et seulement dans* un corpus donné, et qui propose des façons d'envisager le vrai monde sans pourtant toujours passer par la narration pour se dire. Selon Jean-Claude Pinson :

Étudier la « poétique » d'une œuvre (et non sa poétique), c'est donc privilégier, plus que sa structure ou le détail de sa lettre, la suggestion de cet habiter qu'elle projette en aval d'elle-même. C'est mettre l'accent non sur la dimension intratextuelle de l'œuvre, mais sur son sens « existentiel ». Pour le dire en des termes qui sont ceux de Paul Ricœur, c'est être attentif non tant à la dimension par où l'œuvre, à la faveur d'une suspension du mouvement de la référence, se configure, que celle par où elle s'offre comme une refiguration du monde et propose au lecteur une modalité inédite de l'« habiter ». [...] mettre au jour une poétique, c'est ainsi être conduit à prendre en considération la réflexion quasi philosophique dont elle est très souvent, plus ou moins explicitement, solidaire. Car l'habitation, pour une poésie moderne dont le destin est d'être réflexive, ne va pas sans une méditation sur le sens de l'être-au-monde. (Pinson, 1995, 135-136)

Telle que je l'entends (à la manière de Pinson), l'identité poétique peut, de plus, se former selon un jeu arrimant mise en forme du *pathos* (le lyrique), mise en intrigue (le récit) et mise en critique (la réflexion) (Rodriguez, 2003). Chez Bobin, ces trois « pactes » (lyrique, fabulant, critique) s'entrelacent et contribuent à l'unité poétique et éthique d'une figure d'ensemble, celle de l'œuvrer de l'auteur. Je m'inspirerai donc aussi de Marielle Macé, qui voit dans les figures (plus précisément d'auteurs) matière à analyse. Mettre au jour l'identité poétique de l'auteur, c'est pour moi, comme pour Jean-Claude Pinson, suivre les traces de sa *réflexion philosophique*, même lorsqu'elle est en miettes ou plus ou moins explicite, et aussi être attentive au *style de cette figure*, entendu comme *manière de se rapporter au temps* et de s'adonner à la *pratique de soi*. C'est donc être attentive à la question du temps par le biais des « philosophèmes » et « lexèmes philosophiques ». C'est, comme Antonio Rodriguez, prendre au sérieux le « pacte critique » proposé par l'œuvre, autant que les pactes lyrique et fabulant. C'est aussi être réceptive, comme Michel Vanni, à l'en deçà de l'action, aux tonalités affectives et à la *Stimmung* d'ensemble. M'inspirant d'une manière ou d'une autre de ces auteurs, c'est à l'« identité poétique » de l'auteur que je serai attentive, plutôt qu'à l'identité narrative.

Il va de soi que l'objet qui retiendra mon attention n'est pas l'homme civil, mais la figure de l'auteur que Bobin a construite dans son œuvre et ses entretiens. Je ne

prétends pas faire le tour de cette identité, c'est-à-dire en révéler tous les contours, tous les recoins ou tous les traits. D'abord parce que je m'accorde avec Bouden-Antoine lorsqu'elle affirme qu'il n'est pas de « portraits d'auteurs qui soient complets » (2006, 129) : les figures d'auteurs sont toujours construites et stylisées, et par là même, inachevées, *ipse*. Avec Ricœur, aussi, j'estime qu'« il faut toujours, avec Kierkegaard, revenir à cet aveu : je ne suis pas le discours absolu; exister, c'est ne pas savoir, au sens fort du mot; toujours la singularité renaît en marge du discours. Il faut donc un autre discours qui le dise. » (Ricœur, 1999a, 43) L'auteur est selon lui une catégorie de l'interprétation qui ne s'inscrit nulle part ailleurs que dans la structure du texte (et le monde qu'il déploie) et qui, par conséquent, ne renvoie pas à la personne qui écrit. *L'auteur singulier est une catégorie de l'œuvre littéraire*, une « catégorie de l'interprétation », et ne saurait renvoyer adéquatement au locuteur qui, avant et après l'événement de l'œuvre comme procès d'écriture, n'est pas encore – ou n'est déjà plus – cette identité (investie de *cette* intentionnalité). Le style et la singularité de l'œuvre sont en effet le résultat d'une négociation stratégique et tout à fait contingente, « d'une construction, en réponse à une situation déterminée. » Il s'agit d'une réplique tirée du vaste éventail des répliques possibles devant un réseau X de conjonctures. Ricœur souligne : « le texte est le lieu même où l'auteur advient. Mais y advient-il autrement que comme premier lecteur? La mise à distance de l'auteur par son propre texte est déjà un phénomène de première lecture » (Ricœur, 1986b, 158) au cours duquel se déroule une sorte d'appropriation, un « rendre *propre* ce qui d'abord était *étranger* ». Travailler à une œuvre littéraire, ce serait donc se composer une individualité à partir de l'inconnu, pour mieux la rendre à l'étranger ensuite. J'analyserai donc la figure de l'auteur comme on le ferait pour un personnage, c'est-à-dire comme une figuration, un « être de papier » qui, néanmoins, par la force de son discours, ouvre un monde et fait voir un être au monde. J'examinerai la construction, ou plutôt la formation de cette figure qui se raconte, s'épanche, se réfléchit, se définit ou se pense, afin de discerner les attitudes et les conduites éthiques, esthétiques, temporelles qu'elle emprunte, et du coup, les valeurs liées au temps, à l'esthétique et à l'altérité qu'elle véhicule. On verra que ces attitudes, ces manières d'être et de se rapporter au temps ont souvent été thématiques par des philosophes; il faudra donc être à l'écoute du philosophique dans le littéraire.

Selon Pierre Macherey, il n'existe pas de discours purs, que des discours « mêlés », et « philosophie et littérature sont “mêlés” inextricablement » (Macherey, 1990, 9). Dans son livre *À quoi pense la littérature?*, il évoque Wittgenstein qui, dans ses *Remarques mêlées* (1933-34), écrivait que « la philosophie, il faudrait n'en faire que sous forme de poèmes ». Il en appelle aussi à Heidegger, qui, à la fin de son œuvre, proposait une pensée semblable, ou encore à Pascal qui voyait du beau dans la théorie des nombres. Il ne s'agit pas pour Macherey de dire que la philosophie serait réductible au littéraire, comme le prétend Derrida, mais de souligner l'*irréductible parenté* des deux types de discours. Il rappelle à cet égard, et à juste titre que le terme « littérature » est une invention de la fin du XVIII^e siècle⁴⁰; dans *L'Encyclopédie*, Diderot regrettait cette séparation des sphères, estimant que les talents auraient dégénéré suivant cette coupure. Cette dernière serait en partie attribuable à Kant qui, une fois pour toutes, enleva au Beau sa légitimité au Vrai, et au Vrai sa légitimité au Beau. Or selon Macherey, cette séparation des discours, faisant de la philosophie et de la littérature des champs censément étanches l'un à l'autre, « des essentialités autonomes [...] est une production historique » (Macherey, 1990, 10). Dans les faits, soutient-il, « il est impossible de fixer une fois pour toutes le rapport du poétique ou du narratif et du rationnel » (Macherey, 1990, 11), et bien souvent, on trouve de la philosophie dans le littéraire, ou du littéraire dans la philosophie. Comment la littérature peut-elle être dite philosophique? Premièrement, grâce à ses « références culturelles », le plus souvent par le recours à la citation. Dans ce cas, le philosophique passe facilement inaperçu si le lecteur est peu cultivé, mais celui qui s'y connaît trouve un terreau fertile d'interprétations possibles. Deuxièmement, certains textes littéraires comportent des « opérateurs formels »; c'est-à-dire qu'une « argumentation philosophique » est perceptible à travers différents éléments de l'œuvre : les attitudes, discours, conduites et pensées des personnages; le sens du récit; l'ensemble du décor; la façon de narrer. Troisièmement, Macherey considère qu'à travers son discours d'ensemble, la littérature

⁴⁰ D'autres le rappellent, pour justifier les rapports entre philosophie et littérature, comme Camille Dumoulié (2002); Françoise Armangaud (2002); Alain Saudan et Claire Villanueva (2004); Jacques Colette (2007) et Christine Baron (2007).

est parfois « support d'un message spéculatif », c'est-à-dire qu'elle se fait « communication idéologique » (Macherey, 1990, 11-14).

Macherey insiste : il ne faut toutefois pas forcer les textes littéraires à parler de philosophie. Aucune de ces trois fonctions philosophiques ne doit retenir l'attention plus que l'autre. Il s'agirait plutôt de tenter une approche en écoutant ce que le texte aurait de philosophique à dire, puisqu'il n'y a pas qu'une lecture possible, mais bien plusieurs. Il faudrait surtout éviter l'idée selon laquelle la philosophie agirait comme « l'inconscient » du littéraire; ce que signale d'ailleurs Philippe Sabot, d'une certaine façon, en soutenant qu'il vaut mieux adopter un « schème productif » de lecture, que de présupposer une littérature qui serait « hantée » par la philosophie (Sabot, 2002⁴¹). C'est à la forme du texte qu'il faudrait s'attarder, et *surtout aux figures qu'il dessine*, puisque c'est à travers ces figures que le contenu (philosophique, parfois) est véhiculé. Il existerait donc une certaine « philosophie littéraire sans concept » (Macherey, 1990, 198) : des textes littéraires au contenu philosophique qui ne tentent pas de dresser un système où, de façon implacable, démonstration logique serait faite. Cela n'enlève pourtant rien au philosophique de ces textes et à leur fonction pensante :

Les textes littéraires sont le siège d'une pensée qui s'énonce sans se donner les marques de sa légitimité, parce qu'elle ramène son exposition à sa propre mise en scène. Cette pensée se raconte « comme ça », avec une ironique gratuité, qui est tout sauf naïve et ignorante d'elle-même et des limites qui conditionnent son évidence. En produisant de tels effets spéculatifs, le travail de l'écriture littéraire ouvre à la philosophie de nouvelles perspectives [...] il réintroduit dans la pensée une part de jeu qui, loin d'en affaiblir la teneur spéculative, l'incite au contraire à s'engager vers des voies inédites. (Macherey, 1990, 198)

Bobin est le premier préoccupé par le souci de se distinguer des philosophes, qu'il critique vertement (Hegel, Althusser) ou qu'il suit les yeux fermés (Pascal,

⁴¹ Selon Sabot, un « schème productif » de lecture permet de tenir compte de « l'intrication concrète », de l'« implication mutuelle » de la philosophie et de la littérature. Il souhaite ainsi éviter de faire ce que fait selon lui Jean-François Marquet, c'est-à-dire analyser des textes littéraires selon le postulat voulant qu'ils soient « hantés » par la philosophie, investis d'un « sens latent » qu'il reviendrait au philosophe de faire découvrir (à l'auteur) (Sabot, 2002, 59). Sabot se réfère à Marquet, *Miroirs de l'identité. La littérature hantée par la philosophie*, Paris, Hermann, 1996.

Kierkegaard)⁴². Mais cette critique, chez lui, n'est jamais naïve. D'abord parce qu'*il est formé en philosophie*, et aussi parce qu'il en parle tout le temps. Comme le remarque Macherey, parce que les textes littéraires se refusent d'emblée à la légitimité de la pensée, leur contenu philosophique, pourtant présent et productif, est chose fort complexe à analyser. Pour y parvenir, il faut bien sûr posséder une vaste culture philosophique, et aussi *résumer les histoires* qui sont mises en scène et *la façon dont elles le sont*. C'est donc à la fois sur le contenu et la forme que doit porter l'attention. Parce que le philosophique du littéraire est inséparable de la figuration et de la fabulation, dit Macherey, l'essentielle contribution du littéraire à la pensée réside en ce qu'elle montre le lien étroit unissant histoire et vérité :

La pensée problématique qui traverse tous les textes littéraires est comme la conscience philosophique d'une époque historique : ce que cette époque pense de soi, il revient à la littérature de le dire. [La littérature] permet de resituer tous les discours de la philosophie, sous ses formes accréditées, dans l'élément historique qui fait d'eux les résultats d'aléas et de circonstances, à l'issue d'un dérisoire et magnifique coup de dés.
(Macherey, 1990, 200)

Autrement dit : dans la temporalité, dans l'existence où mille liens et strates de temps entrent en relation – comme nous le montre la littérature –, que valent les théories philosophiques – abstraites – d'une époque? C'est à cette question que répliquerait la littérature, sans *prétendre* à la spéculation, en replongeant les philosophes dans leur historicité et en mettant la contingence de leurs thèses en relief. C'est-à-dire que, tandis que la philosophie théorise le monde et clarifie la pensée, la littérature expérimente les possibles humains et met la pensée d'une époque à l'épreuve du vécu et du temps. De la sorte, philosophie et littérature seraient les deux faces d'une même médaille, celle de la pensée d'une époque.

Dans *Littérature et philosophie*, Camille Dumoulié reprend et enrichit les trois fonctions philosophiques du littéraire proposées par Macherey. Au stade de la

⁴² Par exemple, dans une entrevue accordée à Dominique Sampiero (1994), Bobin loue Kierkegaard et critique Hegel. Dans l'entretien « La parole vive » (Coq et Padis, 1994), il louange Pascal, Weil, Socrate et Kierkegaard, mais critique Althusser. Bobin évoque aussi Althusser dans *L'inespérée*, parlant du philosophe qui, en 1980, a « étranglé sa femme de ses mains longues, de ces mêmes mains qui allaient sur la page blanche, qui ouvraient des livres précieux [...] un brillant intellectuel, un des soleils de sa génération » (INES, 97-103).

« référence culturelle », la fonction du philosophique pourrait être de peu d'importance pour les lecteurs. Pourtant, lorsque l'on porte attention au sens de l'histoire ou du texte, à sa forme et aux caractères des personnages ou du narrateur, on peut constater que la référence ou la citation (de noms, de concepts, d'idées, d'époques) n'est pas accidentelle ou anodine. On peut dire alors que la citation n'est pas seulement signe, mais qu'elle annonce ou indique un « opérateur formel ». Selon Dumoulié : « Le philosophique comme “opérateur formel”, ce peut être aussi un thème qui travaille le texte littéraire et détermine des motifs ou des problématiques, voire met en jeu la pratique de l'écriture » (Dumoulié, 2002, 32). Quant à la littérature philosophique en tant que « support d'un message spéculatif », Dumoulié la compare au roman à thèse, mais aussi au roman idéologique. Prenant pour exemple *Voyage au bout de la nuit* de Céline, il écrit :

Le philosophique y a bien fonction de générateur poétique, produisant l'apparition de scènes et de personnages spécifiques. Mais vers la fin, pendant de nombreuses pages, le texte semble déraper et le romanesque céder le pas devant le discours du moraliste que se veut Céline. (Dumoulié, 2002, 32)

Or il s'avère que les œuvres de Bobin sont truffées de ces trois types de traces (ou fonctions) philosophiques, et que *c'est grâce à elles, encore plus qu'à la fable, que se dessine l'identité poétique de l'auteur, de l'œuvre*. Les « références culturelles », les lexèmes philosophiques⁴³, les « philosophèmes⁴⁴ », citations et allusions aux philosophes y abondent et, comme je le montrerai, ces références culturelles ne sont pas anodines : elles indiquent et annoncent l'attitude des personnages et des narrateurs, les atmosphères ainsi que le sens des textes. Sur le plan des « opérateurs formels », on discerne assez facilement les thèmes philosophiques élus par Bobin : la bonté, l'authenticité, la liberté, l'amour, l'infini, l'enfance, la joie, le *pathos* et la mort. Grâce aux citations, critiques et allusions récurrentes, on décèle une tendance philosophique dans l'attitude et les conduites des narrateurs et des personnages, leurs discours et leurs pensées; mais aussi dans le peu d'intrigue et dans la manière de placer les atmosphères

⁴³ Par « lexème philosophique », j'entends ici un mot proprement philosophique faisant intrusion dans le littéraire, par exemple : « absolu », « altérité », « beauté », « bonté », « idéalisme », « infini », « matérialisme », « néant », « solitude native »; mots que l'on retrouve chez Bobin.

⁴⁴ Selon Philippe Sabot, un « philosophème » est un thème philosophique exploité par le texte littéraire (Sabot, 2002, 86).

de façon à ce qu'elles reflètent les traditions philosophiques préférées. Enfin, dans plusieurs de ses textes, Bobin offre un discours qu'il est assez aisé de rattacher à ce que je me permettrai d'appeler une certaine « idéologie⁴⁵ » moderne (et contemporaine) : l'idéologie de la fin, dans la mesure où, selon l'auteur, le monde serait une fois pour toutes perdu, désenchanté.

Dans la mise au jour du philosophique dans les textes de Bobin, j'aurai toujours le souci d'interpréter le texte à partir de ses propositions, c'est-à-dire en scrutant de près les « références culturelles » philosophiques, les « opérateurs formels » et les « messages spéculatifs » qu'ils proposent de façon explicite ou implicite. Parfois, il me sera même possible de relever des cas d'intertextualité⁴⁶ grâce à des citations, du « plagiat », ou encore des allusions. Pour Gérard Genette, l'intertextualité est :

Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous la forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat [...], qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable (Genette, 1982, 8).

Je prêterai aussi attention au « paratexte » (Genette, 1982, 9) : souvent les titres, les sous-titres, les préambules, les postfaces ou encore les œuvres picturales dans le cas des livres d'artistes contribuent à déployer le sens de cette œuvre à la fois simple et extrêmement complexe, parce que très répétitive. Pour cette partie du travail (la deuxième), qui concerne l'identité poétique de l'auteur, j'analyserai les livres de Bobin

⁴⁵ J'entends ici « idéologie » au sens le plus commun : « ensemble des idées, des croyances et des doctrines propres à une époque, à une société ou à une classe » (*Le petit Robert*, 2009, 1272).

⁴⁶ Bien que Genette s'inspire de l'intertextualité de Kristeva, et qu'il distingue la « transcendance » intertextuelle de celle qui renvoie à l'« extratextuel » (Genette, 1982, 10, note), pour ma part, je ne pense pas que l'intertextualité (citations, plagiat, allusions) oblige à penser les textes comme s'ils ne renvoieraient strictement qu'à d'autres textes sans jamais référer à un monde. On peut, comme je le ferai, analyser l'intertextualité des textes tout en pensant, comme Ricœur, que les discours véhiculés par les textes ne sont jamais « for their own sake »; ou en pensant, avec Bakhtine, que les textes véhiculent des discours sociaux *sur le monde social*; enfin en pensant, avec Gadamer, que le dialogue ainsi créé porte *sur l'expérience du monde*.

qui ne sont pas des romans : nouvelles poétiques, autoportraits, lettres, biographies romancées, autofictions, poèmes, poèmes en prose, recueils d'entretiens, recueils de fragments, commentaires de lectures et enfin, certaines entrevues accordées à des revues, journaux, magazines ou postes de télévision.

Chez Ricœur, l'identité narrative du texte rejoint celle du lecteur au stade de la *mimèsis* 3 (Ricœur, 1985a, 443), au moment où le monde du texte croise celui du lecteur. Dans ce travail, en ce qui concerne la *mimèsis* 3, c'est surtout à Christian Bobin lecteur que je m'intéresserai, davantage qu'aux lecteurs de Christian Bobin, cela pour la raison qu'il faudrait alors fournir une analyse empirique de la réception de ses œuvres, ce qui n'entre pas dans les paramètres de cette étude. En ce qui a trait à l'analyse de l'identité poétique de l'auteur, je m'en tiendrai donc dans ce travail à celle qui est formée *dans les textes* : en *mimèsis* 2 – ce que les textes empruntent à la *mimèsis* 1 et mettent en discours (attitudes et conduites éthiques, esthétiques, temporelles; valeurs liées au temps, à l'esthétique et à l'altérité); et en *mimèsis* 3 – comment l'auteur, entendu comme figure littéraire, investit et dépeint des modalités de rapport au temps selon les expériences de lecture qu'il commente et partage avec son lecteur, proposant ainsi de nouvelles manières d'habiter le monde.

Je l'ai déjà dit : l'œuvre génériquement disparate de Bobin se caractérise par le fragment et voisine l'essai ou la nouvelle poétique. Cette minceur de l'intrigue mise sur une « autre action » que celle de l'intrigue : précisément une pratique de soi dans l'œuvrer plus que dans le faire. Or dans ses écritures fragmentaires et intimes, grâce aux commentaires de lecture ou aux lettres à des écrivains, entre autres, ce sont des expériences de *philia* et de pensée sensible, des expériences esthétiques et des critiques sociales que partage, figure, raconte ou met en forme Bobin. On constate alors que l'identité poétique de l'auteur se forge à partir des relations qu'il entretient avec un certain nombre de figures d'auteurs appelant le respect et l'amitié (comme les figures d'Artaud, Pascal, Montaigne, Kierkegaard, pour ne nommer ici que des écrivains philosophes). Même si ces textes sont génériquement brouillés et ne contiennent que peu d'intrigue, ils sont pourtant toujours lyriques, poétiques et parfois narratifs, en ce sens

qu'ils intègrent des parcelles de récit de vie, une mémoire historique, culturelle, religieuse et littéraire, des légendes et des contes. Très souvent, l'auteur propose de raconter une brève histoire pour faire comprendre au lecteur la subtilité de ce qu'il pense ou ressent. Partant, les brouillages génériques et cette minceur de l'intrigue n'empêchent pas du tout l'identité narrative – poétique, dirai-je dorénavant – d'être à l'œuvre. Comme le remarque avec justesse Bouden-Antoine : « L'œuvre de Bobin, qu'il s'agisse de roman, de nouvelle ou de fragment, quoique selon des modalités distinctes dues aux différences qui existent entre ces trois formes, se situe dans une tension entre discours et récit⁴⁷ » (Bouden-Antoine, 2006, 125). En effet, dans les écritures de soi, l'auteur recourt constamment à la fable pour illustrer son discours et sa pensée; alors que dans les romans, le discours et la pensée de l'auteur sont figurés par les personnages de la fiction, en plus de teinter la voix du narrateur (qui a bien souvent la même tonalité que la voix de l'intime). Mais dans l'ensemble, c'est le discours de l'auteur (sur le désenchantement) qui résonne le plus fort, surtout grâce à l'habitude de Bobin de proposer ici et là une courte définition (ce qu'est l'amour, la famille, l'esprit d'enfance, l'attente infinie, la sainteté, etc.). La fable est chez lui valorisée comme ce qui serait susceptible de surmonter le désenchantement, alors qu'à l'échelle de ses œuvres complètes, elle reste peu exploitée, sinon lors de brèves échappées.

Dans la dernière section, je porterai mon attention sur les figures féminines qui, dans le corpus romanesque, contribuent au déploiement de l'identité poétique de l'œuvre. Partant des attitudes philosophiques, éthiques et temporelles que nous aurons vues valorisées par l'auteur, il s'agira de montrer, à travers le caractère et le maintien de soi des figures féminines, que celles-ci se présentent comme des variations romanesques de celle de l'auteur. Puisque le féminin est célébré par Bobin comme ce qui peut préserver du désenchantement (grâce à la faculté du *muthos*, notamment), j'examinerai les conduites des personnages afin de voir si elles honorent ce pari.

⁴⁷ Bouden-Antoine ne précise pas ce qu'elle entend par « discours » et « récit ». J'entends pour ma part ces termes à la manière d'Émile Benveniste (je remercie Lucie Bourassa pour cet éclaircissement) : le discours signifie, « chez certains linguistes comme Benveniste, la part du texte qui porte une action sur le destinataire, par opposition à ce que le texte “représente” (qui est alors appelé “récit” par opposition au discours) » (Chassay et Parmentier, « Discours », dans Aron *et al.*, 2006, 152).

Le Tableau 1 présente une photographie des filiations philosophiques chez Bobin, avec les philosophes lus, cités, clairement aimés ou délaissés, ainsi que ceux qui le sont par extension. Le principe est alors le suivant : lorsqu'on a pour écrivain préféré Kierkegaard (qui défend le singulier), bien souvent, on délaisse Hegel (qui défend la totalité). Aussi, miser fort sur Pascal (qui défend le cœur), c'est miser moins sur Descartes (qui défend la raison). Enfin, préférer les auteurs que l'université délaisse pour la raison même qu'elle les délaisse (comme c'est le cas pour Camus), c'est s'inscrire en faux contre l'institution.

TABLEAU 1 : PHOTOGRAPHIE DES FILIATIONS PHILOSOPHIQUES

Auteurs préférés (citations ou allusions)	Auteurs aimés (citations, allusions, intertextualité)	Auteurs aimés (par extension)	Auteurs délaissés (citations, allusions)	Auteurs délaissés (par extension)
Simone Weil (1909-1943)	Albert Camus (1913-1962) Maurice Blanchot (1907-2003) Emmanuel Levinas (1906-1995)	Martin Heidegger (1889-1976) Maurice Blanchot	Philosophie universitaire	Philosophie universitaire Friedrich Hegel (1770-1831) Friedrich Hegel
Antonin Artaud (1896-1948)	Louis Lavelle (1883-1951) Friedrich Nietzsche (1844-1900)	Friedrich Nietzsche Sigmund Freud (1856-1939)	Philosophie universitaire Karl Marx (1724-1804) - Louis Althusser (1918-1990) - Friedrich Hegel	- Philosophie universitaire - Octave Hamelin
Søren Kierkegaard (1813-1855)	Friedrich Hölderlin (1770-1843) Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)	- Schiller - Rousseau Friedrich Schiller (1759-1805)	Emmanuel Kant (1724-1804)	Friedrich Hegel
Baruch Spinoza (1632-1677) Blaise Pascal (1623-1662) Michel de Montaigne (1533-1592)	Augustin (354-430) Platon (429-348 av.) Socrate	Épicurisme et Stoïcisme (3 ^e av.) Socrate (470-399 av.)	René Descartes (1596-1650)	- Jésuites - René Descartes Philosophie universitaire
Auteurs cités – neutralité	Allusions – accord à des auteurs	Auteur qui cite et promeut Bobin		
Thomas d'Aquin (1225-1274) Aristote (384-322 av.)	Hannah Arendt (1906-1975) Sigmund Freud (1856-1939)	André Comte-Sponville (1952-)		

CHAPITRE SECOND

DÉSENCHANTEMENT ET LYRISME COMME HORIZON

1. DÉSENCHANTEMENT MODERNE, PESSIMISME, NIHILISME

Le discours sur le désenchantement du monde, qui vient tout droit de la sensibilité romantique, s'est fait de plus en plus imposant dans les sciences humaines et sociales et l'est plus que jamais aujourd'hui, non seulement en Europe, mais aussi au Québec et aux États-Unis⁴⁸. Le verbe « désenchanter » remonterait à l'an 1260 chez Rutebeuf, trouvère parisien, alors que le terme « désenchantement » ne serait apparu dans la langue française qu'au milieu du XVI^e siècle (Dubois *et al.*, 2001, 253).

A) LES SENS DU DÉSENCHANTEMENT

Tout le monde a une idée au moins vague de ce que signifient les expressions « désenchantement du monde » et « culture désenchantée ». On s'imagine d'emblée une culture où « Dieu est mort » et où le sens manquerait. Dans le sens commun, le désenchantement renvoie à une attitude psychologique triste⁴⁹, contraire à la joie, désillusionnée⁵⁰. Or si le concept sociologique et philosophique du désenchantement moderne a bien sûr quelque chose à voir avec la désillusion, la déception et la tristesse, il n'y est cependant pas réductible : les penseurs qui ont thématiqué le désenchantement ont

⁴⁸ Selon Taylor : « On n'a pas cessé de gémir à propos de ce "désenchantement" du monde depuis l'époque romantique, où est apparu le sentiment aigu que la raison moderne a engendré une triple division – dans l'âme humaine, entre les personnes et avec le monde naturel » (2005, 100).

⁴⁹ *Le petit Robert* définit le terme ainsi : « (1554) de *désenchanter*. 1. Action de désenchanter, de faire cesser le charme. 2. (1803) Mod. État d'une personne qui a perdu ses illusions, qui a été déçue. **déception, dégoût, désillusion**. Contr. Enchantement. Enthousiasme, joie » (2009, 701).

⁵⁰ Quant à l'illusion, voici ce qu'en dit *Le petit Robert* : « I. 1. Erreur de perception causée par une fausse apparence. 2. Interprétation erronée de la perception sensorielle de faits ou d'objets réels. 3. Apparence dépourvue de réalité. II. 1. Opinion fautive, croyance erronée qui abuse l'esprit par son caractère séduisant » (2009, 1276).

tous tenté d'expliquer comment la culture occidentale est passée d'un monde enchanté dominé par les dieux, à un monde désenchanté dominé par la technique.

Selon Charles Taylor, c'est Max Weber qui aurait été le premier à thématiser le « désenchantement du monde » (*Entzauberung der Welt*) (Taylor, 2003, 200; 242; 249 et 2011, 54), et Weber aurait emprunté cette expression à Friedrich Schiller (Taylor, 2003, 624). C'est aussi ce que prétend Julien Freund, traducteur du livre *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* de Weber, selon qui « l'expression [désenchantement du monde (*Entzauberung*)] est attribuée à Schiller » (Weber, 1964, 68, note 4). Cela dit, ni Weber, ni Taylor ni Freund ne mentionnent où Schiller aurait utilisé cette expression. Selon Hartmut Lehmann, professeur d'économie politique à l'Université de Bologne⁵¹, Weber aurait utilisé le verbe *entzaubern* (désenchanter) une première fois en 1913 dans son livre *Économie et société*, dans la partie portant sur les communautés religieuses (*Religiöse Gemeinschaften*), et aurait usé deux fois du terme *Entzauberung* (désenchantement) entre 1915 et 1920, dans l'écriture de *Confucianisme et taoïsme*. C'est autour de 1917, à partir de la conférence *Le métier et la vocation de savant* que ce terme serait devenu central dans le vocabulaire weberien, devenant alors *Entzauberung der Welt* (désenchantement du monde), expression qui revient cinq fois en 1919-1920, dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Ce que remarque Lehmann, c'est combien les premiers traducteurs anglophones de Weber⁵², à partir des années 1930, ont voilé le sens de la métaphore weberienne (désenchantement du monde), ne la traduisant jamais par *disenchantment*, mais plutôt par *elimination of magic from the world* (démagification du monde).

⁵¹ Je remercie Lucie Bourassa pour cette précieuse référence, et aussi d'avoir traduit pour moi les différentes occurrences du terme chez Weber dans *Le métier et la vocation de savant* : *noch nicht von ihren Göttern und Dämonen entzauberten Welt*; *entzaubert und entkeidet der mythischen*; *entzaubert und daher in Gestalt unpersönlicher Mächte*; *Entzauberung der Welt* ([monde ancien] pas encore désenchanté de ses Dieux et Démons; [comportement contemporain] désenchanté et dépouillé du mytique; [les dieux anciens sortent de leurs tombes] désenchantés et par conséquent sous la forme de forces impersonnelles).

⁵² Lehmann renvoie à Talcott Parsons (1930) et Stephen Kalberg (2002). Selon lui, il faut attendre les traducteurs Hans Gerth et C. Wright Mills (1958) et Ephraim Fischhoff (1963) pour que *Entzauberung der Welt* soit traduit en anglais par *disenchantment*, ce qui est plus près du sens original que *elimination of magic from the world*.

Cette traduction plus ou moins juste a fait en sorte, selon Lehmann, qu'on a longtemps compris l'expression de Weber en un sens non désenchanté, non désillusionné. Force est de lui donner raison lorsque l'on consulte l'article « Religion et sociologie religieuse » sur le site *Encyclopædia Universalis*, rédigé par Olivier Bobineau, maître de conférences à la Faculté de Sciences Sociales et Économiques (FASSE) de l'Institut Catholique de Paris et à Sciences-Po Paris. Selon Bobineau, *Entzauberung der Welt* veut dire « démagification du monde », expression qui éloigne d'une connotation « désillusionnée ». Il insiste sur l'idée que le terme « désenchantement » serait une mauvaise traduction : « “désenchantement du monde”. Cette dernière locution ayant plutôt une connotation de désillusion et de déception, elle est inadéquate pour désigner le processus historique de refoulement de la magie que Weber observe. » (Bobineau, 2011)

Cela dit, si l'on veut respecter la langue allemande et les écrits mêmes de Weber, comme le mentionne Lehmann, la traduction anglaise *disenchantment* et la traduction française *désenchantement du monde* sont les plus précises de *Entzauberung der Welt*. C'est donc la traduction et la compréhension du terme de Lehmann que je vais garder à l'esprit. Selon lui, il y a deux sens à l'expression *Entzauberung der Welt* chez Weber :

First, for Weber « Entzauberung der Welt » is a process of global dimensions during which all magical means granting salvation are being discarded and expelled. According to Weber this process began within ancient Judaism, it was supported by Greek science, and it culminated among the Puritans who laid the foundations for the modern world. Second, therefore, « Entzauberung der Welt » amounts to a fundamental decision concerning the elimination of magic within the world, and thus the rationalization of all worldly matters. For Weber, the result of disenchantment is the exclusion of all magical explanations of the world and a concentration on innerworldly asceticism. One can even go a step further and argue that « Entzauberung der Welt » is the very process that led to the victory of occidental rationalism and, in the end, to the claustrophobic existence of modern man in an iron cage.⁵³ (Lehmann, 2009, 10-11)

⁵³ Ma traduction : « Premièrement, pour Weber, « Entzauberung der Welt » renvoie à un processus global pendant lequel toutes les définitions magiques des techniques de salut ont été abandonnées, expulsées. Selon Weber, ce processus a commencé au cœur de l'ancien Judaïsme, il était alimenté par la science grecque, et il a culminé jusque chez les Puritains qui ont fondé les bases du monde moderne. Deuxièmement, donc, « Entzauberung der Welt » relève d'une décision fondamentale au sujet de l'élimination de la magie dans le monde, et ainsi au sujet de la

D'une part, faut-il ici comprendre, le désenchantement du monde est d'abord le processus par lequel le monde occidental a refoulé le magique, mais *non en sortant de la religion* : plutôt *en investissant différemment le religieux*. Comme le mentionne Bobineau, ce refoulement se fait « dans le champ religieux où les techniques et formules magiques sont progressivement mises de côté au profit de visions éthiques religieuses » (Bobineau, 2011); c'est donc dire que le souci de l'âme n'est graduellement plus orienté par un monde magique peuplé de divinités (extérieures à l'individu), mais plutôt par un dieu immanent (à l'intérieur de l'individu, dans son cœur ou sa conscience) sous forme d'une morale de l'ascèse (du corps, entre autres) que l'individu s'impose lui-même afin de gagner *son propre ciel*, la vie éternelle. Comme le rappelle Charles Taylor au sujet de « l'ascétisme puritain dans le monde » dont parle Weber, cette attitude consiste pour l'essentiel à aimer le monde en le haïssant, puisque le monde est perçu par les Puritains comme ce qui peut les éloigner de Dieu et de leur salut (Taylor, 2003, 287).

D'autre part, si l'on suit Lehmann, le désenchantement du monde désignerait, selon Weber, *le choix des hommes modernes d'investir les affaires du monde de façon rationnelle*, selon la logique du gain personnel (de la vie éternelle). Refuser les explications « magiques » du monde, c'est refuser les explications du monde prétendues extérieures transcendant l'individu, à la faveur d'explications immanentes, internes, fondées au cœur de soi-même. On comprend dès lors la prévision métaphorique de Weber selon laquelle l'homme moderne allait probablement devenir, sous cette logique de l'intériorité, prisonnier d'une « cage d'acier⁵⁴ », séparé des autres et préoccupé par son seul salut, aussi rationnel se le figure-t-il.

rationalisation de toutes les affaires matérielles du monde. Pour Weber, le résultat du désenchantement consiste en l'exclusion de toutes les explications magiques du monde à la faveur d'un ascétisme immanent. On peut même faire un pas de plus et poser que « Entzauberung der Welt » désigne le processus conduisant le monde occidental à la victoire de son rationalisme et, finalement, à l'existence claustrophobe de l'homme moderne dans sa cage d'acier. »

⁵⁴ Weber utilise cette métaphore dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* : « Selon les vues de Baxter, le souci des biens extérieurs ne devait peser sur les épaules de ses saints qu'à la façon d'un léger manteau qu'à chaque instant l'on peut rejeter ». Mais la fatalité a transformé ce manteau en une cage d'acier. » (1964, en ligne, 141) Selon Weber, « l'esprit du capitalisme » vient tout droit de « l'esprit ascétique chrétien », il aurait transité de la « cellule des moines » au monde professionnel.

Max Weber n'était donc pas très optimiste en regard de l'avenir de l'homme moderne : à ses yeux, la « rationalisation du monde » est cette tendance généralisée où de plus en plus, les moyens ont le primat par rapport aux fins et aux valeurs. Toutes les sphères de la culture moderne occidentale auraient été touchées par cette rationalisation venant de pair avec l'esprit du capitalisme, et cela aurait bien sûr eu pour conséquence ultime un désintérêt de plus en plus grand pour les explications religieuses (tout court) du monde. Selon Bobineau, la rationalisation du monde correspond chez Weber à l'avènement du « règne de l'anticipation » où l'homme peut tout prévoir et maîtriser, et relègue du coup la religion (qui est affaire d'espérance) au règne de l'irrationnel par excellence.

Entzauberung der Welt : désenchantement du monde. Chez Weber, cette expression recouvre plusieurs phénomènes sociaux, économiques et religieux, et son sens premier, en allemand, renvoie bel et bien à la désillusion, à des constats sombres et pessimistes. Mais Weber tient-il vraiment cette locution de Friedrich Schiller? Selon Lehmann, non. Certes, écrit-il, on trouve bien un poème chez Schiller intitulé “Die Götter Griechenlands” (« Les dieux de la Grèce »), où il utilise l'expression “die entgötterte natur” (la nature sans dieux), mais « engötterte » n'est pas « entzauberung », et Weber lui-même ne cite Schiller ni ne réfère à ses écrits dans ses textes. Lehmann soumet l'hypothèse selon laquelle Weber, qui connaissait Balthasar Bekker, se serait peut-être inspiré du titre de son livre *Die bezauberte Welt* (Le monde enchanté), transformant le préfixe « be » en privatif « ent » : *die entzauberte Welt – Entzauberung der Welt*. Il ne s'agit pourtant que d'une hypothèse qu'il est impossible de vérifier; Lehmann pense alors que Weber a sûrement forgé seul son appellation.

Ces explications ont le mérite d'être très claires et riches d'informations. Cela dit, il faut convenir du fait que Weber n'est pas le premier à parler d'un monde occidental où le magique, le mythique et le divin auraient disparu. Même si l'expression *Entzauberung der Welt* est caractéristique du vocabulaire de Weber, bien d'autres poètes et philosophes ont avant lui pensé, thématiqué et poétisé la disparition du divin et l'élimination de la magie dans le monde, par comparaison avec le monde des Anciens

qui, lui, était enchanté et « magique », parce que tout dans la nature faisait signe vers les dieux. J'ignore si Schiller est le premier philosophe-poète à l'avoir fait, mais il est très clair que *l'idée* du désenchantement, au sens précis de désillusion et de nature dépouillée de ses dieux, teinte son œuvre avec éclat. Aussi, n'étant ni germaniste ni traductrice, j'estime pourtant que l'on doit, comme Taylor, faire remonter *les idées sur le désenchantement* (et non seulement le terme exact employé par Weber) au préromantisme, au moins à Rousseau et à Schiller.

On se souvient de la critique virulente du rationalisme qu'a formulée Rousseau au XVIII^e siècle, et de son plaidoyer pour le cœur et les sentiments. Dans *Le discours sur les sciences et les arts* (1750), le philosophe formule l'idée que « le rétablissement des arts et des sciences » aurait conduit à la décadence des mœurs, à l'inauthenticité, au paraître et à l'hypocrisie. Puisque l'art et les sciences sont financés par l'État, ceux qui devraient s'occuper de recherche et de création sont plutôt occupés à plaire au trône et à l'aristocratie. La course au luxe, au mérite et aux prix remplace le désir d'ébranler les visions et les perceptions chez les scientifiques et les artistes. Dans ce contexte corrompu, superficiel et hypocrite, pose-t-il, mieux vaut « rentrer en soi-même » et être à l'écoute de « la voix de sa conscience personnelle ». Mais c'est surtout dans *Le discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1753) que l'on découvre le véritable *sentiment de perte moderne* chez Rousseau, et qui influencera toute la modernité ensuite⁵⁵. Les inégalités, dit-il, proviennent de la propriété privée qui apparut avec « l'état de civilisation ». Rousseau propose l'hypothèse – idéaliste – que, peut-être, à l'origine, l'homme aurait vécu dans un « état de nature » sans lois, sans langage et sans propriété. Naturellement bon et solitaire, il aurait vécu ainsi avec pour seule régulation la crainte de la vengeance. La sortie de cet état tiendrait de la contingence. Peu à peu, pour des raisons de survie, les hommes se seraient regroupés en communautés, en villages, en sociétés, et seraient alors apparus la division du travail, le progrès des arts et des sciences, le luxe, les loisirs et... les inégalités. Avec la constitution des lois, les forts auraient commencé d'abuser les plus faibles. Ainsi les modernes auraient-ils *perdu* leur

⁵⁵ D'ailleurs, Taylor reconnaît à Rousseau une postérité bien plus vaste que je ne le fais ici, inscrite dans tous les courants de pensée qui le suivirent, jusqu'à aujourd'hui. Voir *Les sources du moi; Le malaise de la modernité* et *L'Âge séculier*.

authenticité, dit Rousseau, leur « naturel » et leur naïveté : par le passage d'un état de nature à un état de civilisation.

Ce qui ressort de ce discours de Rousseau, me semble-t-il, c'est l'idée que pour les modernes, *quelque chose est irrémédiablement perdu*. En effet, selon le philosophe, si l'homme veut reconquérir son authenticité, il est inutile d'espérer retourner à cet état de nature passé. Il doit plutôt s'efforcer de retrouver en lui son naturel, la voix du cœur, la nature en soi. Il faut pour cela réformer l'éducation (*Émile*), le gouvernement (*Du contrat social*) et le mariage (*Julie ou la nouvelle Héloïse*). Mais malgré toutes ses bonnes intentions réformatrices (tournées vers l'avenir), on sent chez Rousseau la *nostalgie d'un état perdu* (tournée vers le passé), et l'idée selon laquelle le rationalisme, la culture, les arts et les sciences auraient *entraîné la dégénération de l'homme*. Comme le remarque Schiller dans *De la poésie naïve et sentimentale* :

Même dans l'idéal qu'il [Rousseau] s'est bâti de l'humanité, il prête trop d'attention à ses limites, et pas assez à ses capacités : partout est visible un besoin de repos physique plutôt que d'harmonie morale. À cause de sa sensibilité passionnée, il préfère ramener l'humanité à l'uniformité de son état primitif pour la débarrasser de la lutte où elle est engagée, plutôt que voir la conclusion de cette lutte dans la riche harmonie d'une éducation menée à son terme. (Schiller, 2002, 53)

Plus loin, Schiller critique aussi certains écrivains élégiaques privilégiant la mélancolie de façon gratuite, alléguant que ces productions sont « le plus sûr moyen de se dénerver et de tomber dans l'état de passivité » (Schiller, 2002, 63). Il critique encore le genre de l'idylle parce que, dit-il :

elle nous ramène en arrière [et] place malheureusement derrière nous la destination à laquelle elle devrait nous mener : en quoi elle ne peut que nous inspirer le sentiment mélancolique d'une perte et non le sentiment joyeux de l'espérance, [ce qui a] une valeur considérable pour le cœur, mais une bien trop faible pour l'esprit. (Schiller, 2002, 73)

La perte que ressent et exprime Rousseau est en effet profonde, elle traverse toute son œuvre – et probablement aussi toute la période du romantisme, peut-être même

la nôtre, c'est ce que je pense⁵⁶ – : perte ressentie du naturel, de la naïveté, de l'authenticité. Même les chanteurs de *hip-hop*, les jeunes « slameurs » de 2011 se font encore les chantres de cette perte, en regrettant l'ancien rapport que les hommes avaient jadis entre eux, avec la nature et le temps, avant la société de consommation. Certes, un philosophe comme Taylor prétend que nous sommes aujourd'hui plus que jamais, depuis les révolutions des années 1960-70, à « l'âge de l'authenticité » (Taylor, 2011). Mais il semble justement que l'éthique de l'authenticité chez Rousseau vienne de pair avec le sentiment moderne de sa perte : Rousseau rêve qu'on la récupère parce que nous l'aurions perdue. Est-ce possible? Selon Schiller, Rousseau lui-même laisse tomber son idéal d'authenticité à la faveur d'une nostalgie plus facile, « bien trop faible pour l'esprit », alors que si l'harmonieuse naïveté des Grecs est irrémédiablement révolue, c'est plutôt grâce à l'éducation esthétique et à un effort soutenu de la pensée que l'homme pourrait retrouver une certaine harmonie, une « naïveté de sentiment ». C'est d'ailleurs cette idée que reprennent tant bien que mal les Romantiques allemands et à laquelle, d'une certaine manière, Charles Taylor invite ses lecteurs.

Si, dans ses poèmes (particulièrement « Les dieux de la Grèce »), Schiller pleure un monde déserté par les dieux⁵⁷; dans ses textes philosophiques, il est loin de verser dans la nostalgie ou le pessimisme, sans non plus croire aveuglément en l'avenir. Bien plutôt, dans *De la poésie naïve et sentimentale*, Schiller estime nécessaire le dépassement de la naïveté antique, qu'il juge limitée au fini de la nature. Selon lui, la

⁵⁶ Malgré la grande postérité qu'accorde Taylor à Rousseau, il ne mentionne pas qu'un certain pessimisme contemporain s'enracine lui aussi fortement dans le rousseauisme, tout autant que la culture de l'authenticité. Pour Taylor, les pessimistes d'aujourd'hui s'abreuvent plutôt à l'antirromantisme (Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard); mais je pense que c'est là passer sous silence la totale ambivalence de Rousseau, chez qui l'on trouve un esprit aussi réactionnaire que révolutionnaire, aussi pessimiste qu'enthousiaste, comme l'avait vu Schiller.

⁵⁷ Lire Schiller : « Temps heureux, tu n'es plus! Tu n'es plus, âge heureux, / Où l'on savait jouir de la belle Nature! / Mais dans la poésie, aux champs de l'imposture, / On en retrouve encor des vestiges nombreux. / [...] Semblable au balancier d'une horloge, je vois / La Nature sans trône obéir à des lois / De gravitation, en esclave asservie : / Elle ne comprend plus sa grandeur et sa vie; / [...] Avec ces dieux a fui le sublime ou le beau, / La Nature semble être un vaste et froid tombeau! / Des objets la couleur disparaît et s'efface; / Les sentiments aussi ne laissent plus de traces. / Ils ne nous ont laissé que des mots froids et lents, / Mais entraînés enfin par le fleuve du temps, / Le Pinde leur offrit une humble demeure : / On vit la poésie empêcher qu'on ne meurt! » (Schiller, 1862, 158-159)

modernité fait accéder à l'infini de l'idéal, et si le Moderne peut envier sa « perfection » au Grec, c'est seulement en oubliant sa propre « supériorité » sur les Anciens, qui est celle d'imaginer la nature librement plutôt que de la subir. En ce qui a trait au discours philosophique sur un monde « démagifié » et déserté par les dieux (désenchanté), c'est chez d'autres philosophes que le ton est triste. Tout porte à croire que l'esprit du désenchantement vient d'abord d'une sensibilité poétique préromantique qui aurait contaminé, si je puis dire, la sphère du philosophique. Schiller, on le sait, fut un brillant poète et philosophe qui inspira les plus grands poètes romantiques allemands : il fut mentor de Friedrich Hölderlin et très admiré de Novalis. On trouve d'ailleurs, chez Hölderlin, le thème poétique schillérien des « dieux enfuis » (*cf.* Schiller : « avec ces dieux a fui le sublime ou le beau ») en « temps de détresse » (*cf.* Schiller : « temps heureux, tu n'es plus! »), tout comme l'idée schillérienne selon laquelle la Grèce Antique n'est pas un modèle indépassable à imiter, mais une clé permettant de faire la synthèse entre l'Ancien et le Moderne. Dans cette perspective, il faut accepter la perte du divin et il revient à la poésie de monter la garde des dieux absents⁵⁸. Or Heidegger a énormément contribué à la postérité de cette sensibilité poétique, grâce à ses nombreux commentaires des poèmes de Hölderlin⁵⁹. Que l'homme moderne vit « en temps de détresse », c'est ce que Heidegger a longuement expliqué, notamment dans son livre *Chemins qui ne mènent nulle part*⁶⁰.

Mais pour revenir à Schiller, lorsqu'il discute *en philosophe* d'une nature « dépouillée de ses dieux », c'est dans une perspective à la fois sensible, rigoureuse et soucieuse de véritablement éduquer les hommes, de sorte que la réflexion permette,

⁵⁸ Voir Schiller, poème « Les artistes », et Hölderlin, poème « Le pain et le vin ». À ce sujet, voir aussi Jacques Colette (2007, 25-27).

⁵⁹ C'est du moins ce qu'on peut constater en France. Sur la manière dont Heidegger a transformé les thèmes (et « sacralisé » les poèmes) de Hölderlin pour qu'ils correspondent à ses idées philosophiques, voir Colette (2007, 36-67). Il s'agirait presque d'une interprétation « didactique » (Sabot, 2002), au sens où l'objet littéraire est mis au service d'une théorie philosophique.

⁶⁰ Dans la section « L'époque des "conceptions du monde" », Heidegger considère « le dépouillement des dieux (*Engötterung*) » comme la « cinquième manifestation des Temps Modernes », les quatre premières étant le développement des sciences, la « technique mécanisée », « l'entrée de l'art dans l'horizon de l'Esthétique » et enfin « l'interprétation "culturelle" de tous les apports de l'histoire humaine » (Heidegger, 2001, 99-100).

mieux encore que ne le firent les Grecs, de développer le sentiment de la nature. Schiller en effet, s'il estime que l'homme moderne est passé de « l'état de nature » à « l'état de civilisation »⁶¹ (Schiller, 2002, 35-36), « perdant » du coup l'harmonie et la naïveté des Anciens, ne cesse de formuler l'idée qu'avec cette perte, vient l'incalculable gain de la liberté (infini qui faisait défaut aux Anciens). Il affirme, par exemple : « Cette nature, que tu envies à ce qui est dépourvu de raison, ne mérite pas qu'on l'estime ni qu'on la désire. Elle est derrière toi, elle doit y rester » (Schiller, 2002, 25). Aussi, Schiller n'est-il pas nostalgique. Au contraire, s'il est capable d'admiration pour la belle nature du passé, il s'efforce de faire valoir l'art moderne (donc le présent) contre ceux qui voient dans l'art antique une perfection indépassable (Schiller, 2002, 38), et à dire que l'on doit placer nos idéaux devant nous, non derrière (Schiller, 2002, 72-73). À cet égard, il critique d'ailleurs Rousseau sans ambages. Rousseau a d'ailleurs fort probablement inspiré la rédaction de *Naïve et sentimentale*.

En somme, Taylor a raison de faire remonter les origines du discours sur le « désenchantement du monde » au romantisme. Selon lui, les différents discours sur le désenchantement ont en commun de prendre acte du « malaise de la modernité » (Taylor, 2005), malaise qui serait triple, provenant premièrement d'une certaine perte de sens, de l'individualisme narcissique, d'une liberté conquise sur la supposée « disparition des horizons moraux »; deuxièmement, de la « primauté de la raison instrumentale » et de « l'éclipse des fins »; et enfin, troisièmement, de la perte de liberté politique qu'entraînent les institutions (menées par la raison instrumentale) et le « despotisme doux » d'une pseudo-démocratie annoncée par Tocqueville (Taylor, 2005, 17-18).

Taylor se désole de constater que les discours sur la modernité soient tantôt fatalistes, tantôt optimistes. Aussi souhaite-t-il montrer que les deux perspectives sont fausses, et argumenter en faveur du fait que, si la modernité comporte ses malheurs, elle possède aussi ses grandeurs. À ce titre, l'individualisme entendu comme culture de l'authenticité ou du moi est avant tout le fruit d'une longue lutte pour les droits et

⁶¹ Schiller reprend exactement les termes de Rousseau.

libertés de l'homme. Cette guerre n'est peut-être pas partout gagnée, mais les acquis sont indéniables; pour plusieurs : droit au respect, à l'éducation, à la vie, au vote. La raison instrumentale a, d'une certaine manière, contribué à cette libération de l'homme. En principe, faire une heure de train ou d'avion pour parcourir des centaines de kilomètres plutôt que de passer des jours entiers en calèche ou à pied a quelque chose de libérateur, ne serait-ce que temporellement. Enfin, malgré tout ce que l'on peut reprocher à la démocratie d'aujourd'hui, elle n'en reste pas moins le régime politique que nous avons choisi et qu'il nous revient d'investir, aussi difficile que cela soit. « En réalité, dit Taylor, il y a tout à la fois quelque chose d'admirable, de dégradant et d'effrayant dans les phénomènes que j'ai décrits » (Taylor, 2005, 19). La thèse qu'il avance dans *Le malaise de la modernité* consiste à dire que les trois malaises de notre époque, et surtout le premier (l'individualisme narcissique) sont dus à une « dégradation » de l'idéal moral de l'authenticité. En cela postromantique, Taylor estime que l'idéal d'authenticité est encore extrêmement valable en soi, mais que la « culture du narcissisme » le comprendrait de travers ou bien le pervertirait. Aussi faut-il, selon lui, « un effort de ressourcement grâce auquel cet idéal pourrait nous aider à redresser nos conduites » (Taylor, 2005, 31), ressourcement qui conduit à revisiter Rousseau, ainsi que le principe d'originalité qu'ont introduit les Romantiques (comme Herder). C'est que, bien compris, l'idéal d'authenticité ne mènerait pas au narcissisme, mais au contraire à reconnaître quelque chose qui transcende le Moi : la communauté.

Taylor ne souhaite aucunement minimiser « le malaise de la modernité », celui d'aujourd'hui. Il reconnaît ce malaise et en parle longuement lui-même. Cependant, comme Schiller, il souhaite ne pas céder à un optimisme ni à un pessimisme qui seraient « bien trop faciles ». Plus que jamais, peut-être, sommes-nous devant l'exigence d'affûter notre réflexion – d'acquérir « des langages plus subtils⁶² », dirait Taylor – entre le fatalisme des détracteurs de la modernité⁶³, et l'optimisme de ses défenseurs, si nous

⁶² Il emprunte l'expression au poète romantique anglais Percy Bysshe Shelley.

⁶³ Taylor cite entre autres Allan Bloom, *L'âme désarmée. Essai sur le déclin de la culture en général* (1987); Daniel Bell, *Les contradictions culturelles du capitalisme* (1976); Christopher Lasch, *La culture du narcissisme* (1979) et *Le moi assiégé* (1984); Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain* (1983); Paul Kennedy, *Naissance et déclin des*

ne voulons pas la voir devenir insuffisante ou stérile – c’est-à-dire tendant au « tout ou rien » dans un monde qui, lui, est fort complexe.

Selon lui, le « désenchantement moderne » (le passage du « moi poreux » au « moi isolé ») n’est pas synonyme de la « sécularisation » (ni de la laïcisation dont nous sommes témoins depuis quelques décennies seulement) (Taylor, 2011, 728). De plus, la sécularisation – et encore moins le désenchantement – ne rend ni caduque ni absurde la possibilité de croire en Dieu⁶⁴. C’est qu’il y a selon Taylor trois types de sécularisation : premièrement, la séparation de l’État et de l’Église, deuxièmement, « le déclin de la croyance » chez les individus et troisièmement, « une société où l’on envisage seulement celle-ci [la croyance en Dieu] comme une option parmi d’autres et, qui plus est, une option qui ne va pas de soi. » (Taylor, 2011, 13-14) Dans *L’âge séculier*, c’est ce troisième aspect de la sécularisation qui intéresse Taylor. Selon lui, à cet « âge » où nous sommes, il est aussi curieux de se crispier sur un athéisme absolument fermé que sur une croyance absolument ouverte. Il s’agit là, en effet, de deux positions extrêmes (Taylor, 2011, 46). Autrement dit, l’attitude de mépris qu’endossent plusieurs intellectuels (à commencer par Weber, selon Taylor⁶⁵) à l’égard des croyants n’est peut-être pas plus nuancée que celle des fondamentalistes à l’égard des athées. Il ajoute : « Si vous saisissez la difficulté de notre condition sans biais idéologique et sans œillères, vous verrez que, pour suivre l’une ou l’autre voie, il faut ce que l’on appelle souvent un “acte de foi”. » (Taylor, 2011, 934) Pour tenter de comprendre le fait que plus personne aujourd’hui, « les croyants au même titre que les non-croyants, ne peut prétendre à la naïveté » (Taylor, 2011, 47), Taylor entend contredire les :

récits de la modernité en général et de la sécularité en particulier qui expliquent ces phénomènes en indiquant que les êtres humains se sont départis, débarrassés ou affranchis de leurs horizons restreints, de leurs illusions ou des limites imposées par la connaissance (Taylor, 2011, 49).

grandes puissances (1987); ainsi que le film québécois de Denys Arcand, *Le déclin de l’empire américain* (1986). Voir Taylor (2005, 22 et 84).

⁶⁴ Je remercie Serge Cantin de m’avoir signalé qu’à ce sujet, Taylor rejoint Fernand Dumont, et de m’avoir rappelé qu’il rejoint aussi Marcel Gauchet.

⁶⁵ On sent ce mépris dans *La vocation de savant*. Pour être athée moi-même, je n’en constate pas moins ce mépris qu’évoque Taylor, dans le milieu intellectuel.

Il entend aussi s'opposer aux thèses qui font de la religion ce qui fournissait, par excellence, une réponse aux attentes de sens, ce qui expliquerait une « perte de sens » dans le monde moderne. Il écrit :

Cette inquiétude [du manque du sens] est si constitutive de la modernité, que certains penseurs ont considéré que l'essence de la religion consistait à proposer une réponse à la question du sens. Je crois cependant que ces théories se fourvoient. Elles supposent que le point essentiel de la religion consiste à résoudre le besoin humain de sens. Cette attitude absolutise la situation moderne, comme si la perspective qu'elle propose permettait d'atteindre la vérité finale sur les choses (sans pour autant lui donner sens pour un sujet à la première personne). Elle constitue d'une certaine façon un rejeton du récit du progrès. Mais l'intuition de départ est incontestable : la question du sens est bien une préoccupation centrale de notre époque et son absence menaçante fragilise tous les récits de la modernité d'après lesquels nous vivons. (Taylor, 2011, 1211-2012)

Ce que veut dire Taylor, c'est qu'il serait présomptueux de penser que nous modernes occidentaux (bien souvent athées), forts des idéaux des Lumières où la foi au progrès de la raison s'arrimait à la conviction que la foi religieuse faisait obstacle à cette dernière, sommes plus « courageux » que nos ancêtres lorsque nous faisons le choix d'être athées. Nous prolongeons tout bonnement l'idéal dixhuitiémiste du progrès si l'on pense qu'à l'époque « enchantée », les hommes plaçaient le sens de leur vie dans le religieux par faiblesse morale ou manque de courage existentiel. Ce que Taylor explique bien, c'est à quel point la foi religieuse, dans le « monde enchanté », ne pouvait procéder d'un choix impliquant le seul individu, mais était susceptible de bouleverser l'ordre de toute la communauté s'il se faisait hérétique (Taylor, 2011, 82-84), et de mettre fin à ses jours, pourrait-on ajouter. De plus, parce que la religion a été si contraignante, il est bizarre de prétendre qu'elle ait pu fournir un « sens facile » à l'existence des hommes. Les religions ont structuré le monde, certes, mais ont-elles vraiment offert aux individus le sens de leur existence? Cela est fort discutable. Ne l'a-t-elle pas plutôt empêché?

Même s'il avoue devoir beaucoup à Marcel Gauchet dans son analyse de la sécularisation, Taylor ne l'envisage pas tout à fait de la même manière. Gauchet a élargi la notion de *désenchantement du monde*, que l'on trouve chez Weber, à ce qu'il appelle « l'épuisement du règne de l'invisible » et estime que le christianisme constituerait « la religion de la sortie de la religion » (Gauchet, 1985, II). Il n'en resterait pas moins,

aujourd'hui, quelques résidus religieux : une pensée dualiste aux schèmes binaires au fondement de toute science, les expériences esthétiques révélant le monde tout autre qu'il ne se donne spontanément, et enfin le problème que nous sommes pour nous-mêmes, pour soi. La société est selon lui « psychiquement épuisante » : sans la religion qui relie les hommes, nous serions désormais esseulés, en proie à l'angoisse devant les questions sans réponses telles que « pourquoi moi? » Nous désirerions un baume, un sens qui transcende le moi, sans y avoir accès. C'est ce qui serait au soubassement d'une tendance moderne à « la fuite dans la psychose » et aux soins psychanalytiques (Gauchet, 1985, 292-303). Conclusion sombre s'il en est et, qui plus est, discutable. Aux yeux de Taylor, la posture de Gauchet (et aussi celle de Weber) hérite en quelque manière de l'idée nietzschéenne selon laquelle les hommes ont finalement besoin de croire en n'importe quoi et que s'ils ont cru en un Dieu ce fut bien pour se dire qu'ils ne souffraient pas pour rien⁶⁶ (Taylor, 2011, 558). C'est là selon Taylor ne pas prendre pleinement au sérieux cette dimension humaine qui est celle du besoin fondamental de croire⁶⁷, mais surtout, de s'investir dans le sens. Ce que veut dire plus précisément Taylor, c'est qu'on n'a pas besoin de la religion (ou d'une institution, *ou d'un monde structuré par la religion*) pour donner un sens à sa vie *et que ce sens s'inscrive sur un horizon commun* : c'est toujours le cas.

D'aucun pourrait prétendre que cette thèse de Taylor reste tributaire du fait qu'il est lui-même croyant, mais ce serait là très mal comprendre les propos et la thèse de ce philosophe, voire ignorer ses arguments, pourtant rationnellement valables. En effet, ce que dit Taylor, c'est que « l'horizon du sens » repose et a toujours reposé sur des *valeurs* que les sujets ont le choix (plus ou moins libre, selon les époques) de placer au cœur de leur vie ou de rejeter. Bien sûr, dans un monde structuré par la religion, les valeurs étaient imposées par l'institution religieuse. Depuis Nietzsche et sa critique de la culture comme nihilisme décadent, pense Taylor, toute une école de pensée moderne s'est mise à croire que l'homme pouvait (ou devait) créer sa vie et ses valeurs lui-même, seul, dès lors que le monde n'était plus structuré par la religion. Cette *croyance* en la possibilité

⁶⁶ Taylor renvoie à Nietzsche, *Généalogie de la morale*.

⁶⁷ Le simple fait de vivre exige de chacun qu'il commette des actes de foi quotidiens, et c'est aussi vrai pour les athées.

de créer soi-même (seul) des valeurs – et par le fait même, cette *croyance* à l'idée que l'homme est coupé d'un horizon de sens et condamné à la table rase du passé ainsi qu'au non sens – est selon Taylor *une lubie*. Force est ici de lui accorder raison : que le monde soit structuré ou non par la religion, personne n'inventera les valeurs de l'amour, de l'amitié, de la justice, de l'égalité, de la liberté, de la charité, etc. Ces valeurs, bien que l'on puisse aujourd'hui choisir parmi elles à notre guise, *sont toutes inscrites dans la longue tradition occidentale*. Que l'on choisisse aujourd'hui de protéger la nature ou de se battre pour l'égalité des sexes; que l'on choisisse de valoriser les relations amoureuses et amicales, ou au contraire de se retirer dans l'individuel ou dans le culte du moi : toutes les attitudes morales des contemporains furent tracées, voire mises en pratique bien avant qu'ils le fassent.

C'est d'ailleurs ce que démontre Taylor avec beaucoup de force, de rigueur et de profondeur dans *Les sources du moi*, où il analyse longuement ce phénomène occidental d'une advenue du sujet à lui-même, c'est-à-dire la « formation de l'identité moderne » qui s'enracine très loin dans les diverses représentations qu'eurent les hommes d'eux-mêmes, des présocratiques à aujourd'hui. Le travail que s'est proposé Taylor, et qu'il a réussi, du reste, fut de rappeler l'horizon de sens dans lequel s'inscrit, *aujourd'hui même*, l'individualisme et ce que certains nomment le narcissisme. Il montre que l'individualisme et le narcissisme contemporains sont des versions édulcorées de l'idéal d'authenticité que toute la tradition a construit avant nous : non seulement grâce au rousseauisme, mais aussi à travers l'augustinisme et le souci de l'âme platonicien, par exemple. Aussi, l'horizon du sens n'a-t-il pas disparu : *nous le réactualisons bien plutôt sans cesse*. Ce n'est pas parce que certains ont proclamé qu'il avait disparu ou qu'on l'avait effacé, comme Nietzsche, et ce n'est pas non plus parce qu'on proclame avoir fait table rase du passé que le passé s'efface ou cesse d'influencer ce que nous sommes devenus et continuons de devenir. *Croire*, aujourd'hui, qu'« il n'y a plus de sens », dans cette convaincante perspective, n'est pas mieux fondé en raison que de croire en dieu.

D'ailleurs, ajouterai-je, tous les penseurs de la modernité s'emploient à la mise en lumière du sens – qui n'a pas disparu – et pour l'homme moderne, et pour eux-

mêmes. En effet, lorsque Marcel Gauchet, dans *Le désenchantement du monde*, retrace l'histoire de la « sortie de la religion » occidentale, que fait-il d'autre que de tenter de redéployer le grand récit de notre condition, puisqu'il s'attaque à un récit qui couvre 3 000 ans? Lorsque Hannah Arendt rédige *La condition de l'homme moderne*, que fait-elle d'autre que de partir à la recherche des traces historiques de l'humaine condition? Lorsque Fernand Dumont signe *Le lieu de l'homme*, que fait-il d'autre que de proposer à son tour ce genre de rappel? Parce qu'ils sont tous des herméneutes, les penseurs de la modernité sont bien les premiers à nous instruire du fait que le sens n'a pas disparu, même s'ils prétendent le contraire.

Pourtant, on peut dire que l'hypothèse de Taylor, voulant que ce ne soit pas un manque de religion (ou d'horizon de sens) qui explique la peur moderne du manque de sens, s'inscrit aussi en faux contre certaines thèses d'Hannah Arendt. La philosophe envisageait en son temps une « crise de la culture » (Arendt, 2006), qui serait essentiellement due à *l'effacement graduel et certain de la tradition*, et au fait que les individus de la culture de masse disposent de plus en plus de temps libre (temps de loisir), qu'ils investissent en consommant outre mesure. Dans la société de consommation où nous sommes, dit-elle, l'émancipation du travail n'aura pas conduit à la liberté, mais à l'aliénation (Arendt, 2007, 181) : il s'agit pour l'*animal laborans* de produire toujours davantage afin de consommer plus (se divertir).

À l'instar de Alfred N. Whitehead, Arendt discerne, dès le cartésianisme, une sorte de perte de sens commun au profit de l'introspection, puisque chez Descartes, « l'homme porte en lui-même sa certitude, la certitude de son existence; à lui seul le fonctionnement de la conscience » (Arendt, 2007, 352). Elle écrit :

Cette théorie [la raison cartésienne] est certainement, comme le dit Whitehead, « le résultat de la retraite du sens commun⁶⁸ ». Car le sens commun, celui qui jadis servait à intégrer dans le monde commun tous les autres sens avec leurs sensations intimement individuelles, tout comme la vue intégrait l'homme dans le monde visible, devint alors une faculté interne sans aucun lien avec le monde. Ce sens fut encore appelé commun, mais uniquement parce qu'il se trouvait commun à tous les hommes. Ce que les

⁶⁸ Arendt cite Whitehead, *The Concept of Nature*, éd. Ann-Arbor, p. 32.

hommes ont en commun, à proprement parler, il peut simplement se trouver que la faculté soit la même chez tous. (Arendt, 2007, 355-356)

C'est là, selon Arendt, le mince « sens commun » qui caractérise l'époque moderne, sens réduit à l'accord que nous pouvons avoir à l'égard, par exemple, de 2 et 2 font 4. L'homme moderne serait solipsiste, et son rapport au temps et aux objets n'arriverait plus à s'inscrire dans la durée. Cette thèse d'une perte du sens commun rejoint ce que la philosophe thématiseait comme l'ère de la « désolation ». À ne pas confondre avec la solitude, ni même avec l'isolement, la désolation n'est possible selon elle que dans un monde où, justement, « les valeurs majeures sont dictées par le travail, autrement dit où toutes les activités humaines ont été transformées en travail. » Lorsque l'homme est « traité comme un *animal laborans* » (qui travaille et voit le fruit des moyens déployés se résorber, disparaître dans la consommation), et non comme un *homo faber* (qui œuvre et voit les moyens déployés persister, durer dans une œuvre dans le monde), alors la désolation s'installe, « expérience d'absolue non-appartenance au monde, qui est l'une des expériences les plus radicales et les plus désespérées de l'homme ». C'est, affirme Arendt, le « fonds commun de la terreur, essence du régime totalitaire » (Arendt, 2000, 304). Ce qu'il faut bien voir chez Arendt, c'est l'idée que l'homme moderne, qui s'inscrit de moins en moins dans l'œuvrer, aurait perdu un rapport au temps de l'ordre de la permanence et de la durée. Produisant industriellement des objets qui ne durent pas, son rapport au monde serait lui aussi privé de durée. C'est donc *un problème temporel* qui caractérise selon Arendt la difficulté d'être moderne⁶⁹.

Même si Taylor ne parle pas de Fernand Dumont, son hypothèse voulant que l'horizon de sens n'ait pas été « effacé » par la modernité contredit aussi les vues de ce philosophe, du moins ce qu'il dit dans son livre maître *Le lieu de l'homme*, où il évoque plusieurs crises : « crise de l'homme. Crise religieuse, crise sociale, crise de civilisation... », et le fait que nous avons même pris l'habitude d'envisager tous nos

⁶⁹ C'est d'ailleurs ce que Ricœur met en relief dans sa préface à *Condition de l'homme moderne* (2007).

rappports à autrui sous cette appellation de la crise⁷⁰ (Dumont, 2006, 33). La crise qu'analyse Dumont est celle du langage, et par extension celle de la culture, qui serait en lien, comme chez Arendt, avec *l'effacement de la tradition*. « Pour nous, écrit-il, il y a bien longtemps que se sont évanouis les fantômes de nos ancêtres. Nous voulons que la parole commence avec nous. Nous payons ainsi le prix de l'indéfinie liberté » (Dumont, 2006, 39). Cela est repérable, pourrait dire Dumont avec Arendt et Whitehead, depuis le cartésianisme. Dumont cite Heidegger, évoque sa crainte de voir le langage s'appauvrir et ne plus dire que la superficialité du monde. La crise du langage s'articule pour lui entre deux extrêmes : il fut un temps où les hommes accordaient une confiance presque aveugle au langage, comme si celui-ci leur révélait le monde avec transparence (j'aime ici penser à la naïveté antique décrite par Schiller). Or les modernes ont adopté l'attitude inverse, celle de la méfiance parce que le langage ne dirait rien que sur lui-même (j'aime ici penser à la posture sentimentale décrite par Schiller). Entre ces deux postures se trouverait l'espace de la crise du langage et de la culture, « sa maladie profonde comme rapport au monde » (Dumont, 2006, 64).

Ce que Dumont pointe du doigt, c'est ni plus ni moins la « crise de la représentation », particulièrement intense dans l'après-guerre⁷¹. Si pour lui la crise du langage est aussi celle de la culture, c'est parce que ce qui est mis en doute avec le langage, c'est à la fois et l'homme et sa conscience. Ne plus croire en l'homme, ni en son langage, ni en sa conscience, voilà qui ébranle. Chez Dumont, la *stylisation* (les arts) et la *connaissance* sont affaire de dédoublement, de *culture seconde*, de distanciation d'avec une *culture première*. La culture seconde est une sorte de reprise – au sens de réflexion, de représentation – de la culture première⁷². Le danger, aux yeux du

⁷⁰ Ricœur a d'ailleurs écrit un article à ce propos : « La crise : un phénomène spécifiquement moderne? », *Revue de théologie et de philosophie*, 120, 1988b (site Fonds Ricœur), où il se demande « si nous vivons aujourd'hui une crise sans précédent, et, pour la première fois dans l'histoire, non pas transitoire, mais permanente, définitive. »

⁷¹ Bien que la crise de la représentation ne s'explique pas que par la Seconde Guerre mondiale... Nietzsche avait déjà porté à son sommet cette crise, critiquant la conscience du sujet.

⁷² On peut d'ailleurs faire des parallèles entre la stylisation chez Dumont et la triple *mimésis* chez Ricœur. Voir Deschênes, « La distance des poèmes : blessures au flanc de la mémoire », dans *Nos vérités sont-elles pertinentes? L'œuvre de Fernand Dumont en perspective*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2009, 367 p.

philosophe et sociologue, c'est qu'« il y a là, et sans cesse répétée, la tentation d'une rupture » (Dumont, 2006, 84) parce que, comme l'ont bien vu d'autres philosophes au sujet de la *représentation* artistique, par exemple – d'Aristote à Ricœur –, celle-ci exige une sorte de mise entre parenthèses du monde contingent; c'est ce qui en fait toute la valeur et l'intérêt. Le danger réside dans la possibilité de ne plus rattacher ces représentations du monde... au monde, aussi bien en arts qu'en sciences humaines. Chez Schiller, dirai-je, ce danger n'existait pas – il était du moins écarté par le philosophe, car selon lui, le poète moderne devait inscrire l'infini de la réflexion dans le fini de la nature par le substrat d'une œuvre, et c'est ce qui garantissait pour lui une synthèse entre l'ancien et le moderne, entre l'art du fini et l'art de l'infini, *entre l'idéal et la vie*.

Mais, nous le savons, ce qu'a porté à l'extrême une certaine modernité, aussi bien en arts qu'en sciences humaines, c'est justement l'idée d'une impossible synthèse entre le « fini » et l'« infini ». En ce qui concerne la littérature, la « disparition élocutoire du poète » chez Mallarmé, la « mort de l'auteur » chez Barthes ou sa « neutralisation », son « effacement » chez Blanchot sont autant d'exemples de la recherche d'un langage pur qui pourrait se passer du fini (de l'« Œuvre », de l'« Auteur »). Cette recherche n'est pas très loin d'un désir de « rupture » entre la représentation et le monde. En ce qui a trait aux sciences humaines, il en est ainsi du structuralisme qui, à une époque, fit loi, éradiquant la subjectivité et la temporalité existentielle des modèles d'analyse et circonscrivant ainsi l'objet au fini de sa structure et de sa forme. Tout cela aura conduit, chez Michel Foucault, à la supposée « mort de l'homme » comme sujet et objet d'études⁷³.

Derrière cette tentation de rupture, se cache en quelque sorte selon Dumont le refus de l'histoire entendue comme *événements*, au profit d'une autre histoire, entendue

⁷³ Georges Gusdorf, qui fut l'enseignant de Michel Foucault et de Louis Althusser, qualifie ceux-ci de « chantres de la mort de l'homme », « chantres du degré zéro de l'humanité », et il considère aussi de la sorte Piaget, Lacan, Barthes et Lévi-Strauss (2005, 92). Pourtant, Foucault lui-même, admet-il, vint à la fin de sa vie à reconnaître l'importance des pratiques de soi, étudiant les écritures de soi chez les penseurs païens et les pères de l'Église. C'est d'ailleurs aussi ce que fit Foucault dans *L'herméneutique du sujet* (1982), cette fois en revisitant les Grecs.

comme *avènement*⁷⁴. Mais ce serait l'incapacité de relier ces deux perspectives de l'histoire (événement et avènement), comme si elles étaient inconciliables, qui nourrirait la crise de la culture. Ainsi, « en refusant carrément que le sens vienne de l'action et de l'événement, il se pourrait que l'œuvre d'art soit, plus directement et plus violemment que l'historiographie, ouverture à cette autre histoire » (Dumont, 2006, 103) très proche du mythe⁷⁵. « Adam est évoqué comme en passant par Barthes; il est tout entier chez Blanchot » qui, commentant un texte de Hegel au sujet d'Adam et de sa maîtrise des animaux par la faculté de les nommer, écrit ceci : « Dieu avait créé des êtres, mais l'homme dut les anéantir... [en les nommant] Il n'y eut plus que de l'être, et l'homme fut condamné à ne pouvoir rien approcher et rien vivre que par le sens qu'il lui fallait faire naître » (Dumont, 2006, 110). Avec le recul, nous pouvons à bon droit trouver excessive et bizarre cette recherche d'un « langage pur », non « entaché » par l'homme. Quoi qu'il en soit, il est « instructif » selon Dumont que ce refus moderne de l'histoire comme événement se solde par un retour patent au mythe chez ses principaux tenants, et pas n'importe quel mythe, celui « qui raconte une sorte de péché originel du langage » (Dumont, 2006, 110)!

Il me paraît singulièrement instructif que l'empêchement de l'œuvre à fonder l'histoire qu'elle appelle, à donner densité à l'espace mythologique où elle se meut, à réconcilier l'avènement à l'événement finisse ainsi par prendre la figure d'un mythe qui raconte une sorte de péché originel du langage. Et qu'élaboré par le critique, ce titulaire désespéré d'une histoire qu'il dit par ailleurs ne pas exister, ce mythe soit aussi le récit de l'échec le plus radical, celui qui représente sans doute tous les autres : l'échec de la lecture. (Dumont, 2006, 110)

Dumont discerne, selon des modalités bien différentes, la même incapacité de relier avènement et événement dans le domaine de la connaissance, et il trouve là aussi l'expression ou le sentiment d'une sorte de faute originelle. D'un côté comme de l'autre, l'impasse est la même : « l'impossibilité de fonder la nouvelle histoire des hommes à laquelle [la stylisation et la connaissance] invitent pourtant » (Dumont, 2006, 140). La

⁷⁴ Dumont (2006, 103; 141). L'événement est datable et fait partie du monde empirique de l'action, alors que l'avènement est « ouverture à une autre histoire ».

⁷⁵ Dumont cite Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, 1953, p. 125-126 : « La littérature "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." » (Dumont, 2006, 109)

crise de la culture (et du langage) procède selon Dumont non d'une distanciation (qui est normale et souhaitable à titre de reprise, de réflexion), mais de la possibilité d'une rupture dangereuse entre la culture seconde et la culture première. On peut aussi le formuler autrement : selon Dumont, « pour parler de lui, l'homme doit parler du monde » (Dumont, 2006, 55). Mais qu'arrive-t-il lorsque cette parole se veut « pure », justement détachée du monde et, par le fait même, de l'action, de la temporalité? Une certaine perte de sens, ou du moins, de référence. Ainsi, aux yeux de Dumont, notre culture a connu l'échec de la lecture et de la connaissance, et plus profondément l'« échec de l'homme tout court à rassembler les éléments épars de sa culture dans une signification cohérente de son histoire » (Dumont, 2006, 229).

Par ailleurs, d'une façon semblable à Arendt, Dumont rattache la « nouvelle culture » au règne du travail et de la consommation (Dumont, 2006, 195) où l'on retrouve essentiellement des valeurs instrumentales. Dans ce contexte, l'homme serait déchiré entre un désir de communauté et la recherche des « sources du moi⁷⁶ » (Dumont, 2006, 203). Il note lui aussi un rêve déchu de liberté et la condamnation au travail, tributaires de la société de consommation et du loisir. Mais par-dessus tout, pour Dumont (qui fait encore une fois ici penser à Arendt), *le problème de la culture moderne est temporel et concerne la durée*, parce que nous aurions peu à peu boudé la tradition et qu'il en résulterait une certaine perte de sens. Cela dit, l'échec (ou les échecs) constaté par le philosophe pourrait aussi être envisagé comme *la possibilité plurielle de dire notre histoire*. Le problème majeur de la modernité reste somme toute temporel pour Dumont et Arendt : l'homme moderne doit se « réaménager une place dans la durée et le sens » (Dumont, 2006, 261).

Assez près de ce que Dumont a reconnu comme la difficulté de l'homme moderne de rassembler sa propre histoire, le philosophe Jean-François Lyotard, dans *La condition postmoderne* (1978), a diagnostiqué la « fin des grands récits » rassembleurs. Paul Ricœur, dans *Temps et récit*, s'est inquiété devant « l'anti-roman » et, peut-être, la

⁷⁶ C'est finalement ce que constate aussi Taylor dans l'ensemble de ses livres. Je me demande s'il ne s'est pas inspiré de Dumont pour titrer son livre *Les sources du moi*, puisque *Le lieu de l'homme* fut publié bien avant, en 1968.

« fin de l'art de raconter⁷⁷ ». C'est finalement contre cette idée selon laquelle les grands récits seraient chose du passé que s'élève Taylor⁷⁸. Sans eux, estime-t-il, nous n'existerions tout simplement plus : « Le récit du progrès humain est si profondément inscrit dans notre monde que le moment où nous aurons définitivement perdu foi en lui sera effrayant » (Taylor, 2011, 1210)⁷⁹. Ce que plusieurs philosophes interprètent comme une « perte de sens » dans la modernité apparaît plutôt à Taylor comme *des sens différents*, un *horizon de sens différent choisi par les hommes*. Selon lui, cette *peur de la perte du sens* est profondément inscrite dans l'esprit de la modernité, mais n'est pas le fin mot de l'histoire. Si les récits de la modernité sont « fragiles », reconnaît-il, ce n'est pas parce que la religion n'est plus là pour offrir le sens qu'elle offrait censément avant, c'est plutôt parce que l'idéal des Lumières « s'est scindé en variantes toujours plus différentes » (Taylor, 2011, 1212) et que, depuis ce tournant, les conceptions de l'ordre n'ont cessé de changer, notamment et surtout celle du temps. Mais selon Taylor, c'est précisément la Réforme de la Chrétienté latine qui « a fourni le cadre pour la rupture du XVIII^e siècle » (Taylor, 2011, 1306) et a inauguré ce qu'il appelle le « Grand Désencastrement », c'est-à-dire le passage d'un monde où les individus, « moi poreux » (inscrits dans un monde qu'ils se représentaient comme « enchanté »), sont devenus « moi isolés » (inscrits dans un monde qu'ils se sont mis à se représenter comme « désenchanté ». Le « moi isolé » n'est pas encore individualiste, à cette époque). Aux yeux de Taylor, c'est le jumelage du désenchantement (qu'il ne confond pas avec la sécularisation, qui elle, recouvre plusieurs acceptions) et d'un *profond changement de*

⁷⁷ Comme je le mentionnais au chapitre précédent, il évoque Benjamin qui fait part de la même inquiétude dans le texte « Le narrateur ».

⁷⁸ Ici, il faut bien accorder à Taylor que les grands récits religieux sont peut-être plus préoccupants que jamais dans le monde : les fondamentalismes s'y abreuvent, y compris aux États-Unis. À cela, j'ajouterai que l'astronomie actuelle en appelle elle-même au genre du « grand récit ». Il suffit d'écouter Hubert Reeves nous raconter, à la télévision, que « l'univers a son histoire » et que les scientifiques l'ont découverte (!) pour comprendre que le scientifique, comme tous les herméneutes de ce monde, en appelle finalement à l'intelligence du récit pour tenter de comprendre l'univers où il s'inscrit. La théorie du big bang est un grand récit cosmologique, désenchanté; du moins, Reeves et David Suzuki le présentent-ils tel.

⁷⁹ Taylor a raison. Prenons seulement le milieu universitaire, si important dans ce qu'il est maintenant convenu d'appeler la « société du savoir » ou l'« économie du savoir » : ce milieu s'écroulerait si l'on abandonnait la logique du progrès une fois pour toutes; il ne peut fonctionner que sur ce postulat du progrès, plus précisément de l'« innovation » pédagogique, académique et scientifique.

sensibilité de l'homme non seulement à l'égard de la religion, mais à l'égard du temps, de la nature et de l'espace qui ont rendu possible les Lumières, la modernité et ce que nous sommes devenus. Les hommes ont changé. Leur sensibilité a changé; ils ont donc fait changé leur monde.

Il discute du fait que nous avons graduellement délaissé le rapport cyclique qu'entretenaient nos ancêtres au temps, et l'importance des conséquences qui en découlent. Les individus des cultures du temps cyclique pouvaient s'inscrire dans une routine (« temps séculier »), et aussi à l'intérieur du sens déployé par le récit global de ces cycles (« temps supérieur »). Le temps quotidien était donc orienté vers un but, pourrait-on dire, et s'inscrivait dans la continuité. Pour des raisons qui sont plurielles et difficiles à nommer toutes, les modernes ne vivent plus ce type de rapport au temps. Pourtant, Taylor nous rappelle l'histoire des diverses conceptions du temps ayant successivement contribué à ce changement de sensibilité. Il invoque diverses conceptions de l'éternité (Platon, Aristote, la Bible, Plotin, Augustin), « l'espace et le temps newtoniens », Hamlet et « le temps sorti de ses gonds », Benjamin et l'idée d'un « temps homogène vide » et « la science mécanique du XVII^e siècle », par exemple. Selon Taylor, pourtant, ce n'est pas le développement des sciences qui aura le plus changé le rapport au temps des hommes, mais « les transformations sociales et idéologiques qui ont travaillé le désenchantement » (à distinguer de la sécularisation) (Taylor, 2011, 104-117).

Taylor repère, vers la moitié du XIX^e siècle (et, à ce stade, seulement chez les intellectuels), ce qu'il appelle « une crise du rapport au temps » (Taylor, 2011, 1214) qu'il résume en trois « pertes ». Premièrement, le « sentiment d'emprisonnement dans la routine », qui se trouve bien dépeint dans la métaphore wébérienne de la « cage d'acier ». Deuxièmement, le « sentiment de désintégration du temps quotidien », que déploie Baudelaire (le spleen, l'ennui). Enfin, la « connexion perdue avec le fil du temps », qui se trouve exploitée chez Proust (Taylor, 2011, 1214). Pourtant, mentionne Taylor, tout n'est pas perdu : Proust, en particulier, et plusieurs autres à sa suite, auront permis de faire voir de nouvelles façons de sentir le temps, de l'envisager et de s'y

rapporter. S'il y a bien ici trois « pertes » dans la crise du rapport au temps, les gains sont multiples :

Ce qui surgit dans ce sentiment de perte à travers ces trois dimensions, c'est le besoin de redécouvrir un temps vivant en deçà ou au-delà de cette ressource objectivée qu'est le temps dans l'ordre discipliné de la civilisation. C'est dans l'expérience vécue que nous trouverons le moyen de rompre la cage d'acier, de transfigurer le monde de l'ennui ou de retrouver le temps perdu. Tandis que les écrivains explorent la perte et tâtonnent vers des transfigurations, la philosophie commence à thématiser le temps vécu, d'abord avec Bergson et plus tard avec Heidegger. (Taylor, 2011, 1215)

Comment ne pas penser à Ricœur en lisant cet extrait? Taylor ne le cite dans aucun livre, mais l'écho est ici frappant, puisque pour Ricœur aussi, il revient au poétique de refigurer le temps du monde, ce que veut dire Taylor lorsqu'il pose que notre époque requiert « des langages plus subtils ». Taylor ne limite pas la nouvelle sensibilité au temps à ces trois « pertes ». Avec raison, me semble-t-il, il affirme qu'il faudrait un immense travail d'analyse pour repérer toutes les manières temporelles de l'époque séculière. Il évoque en passant le rapport à la mort, le deuil et le temps de l'amour (qui procure un sentiment de l'éternité, pas si futile qu'on le prétend parfois). Malgré les différences des points de vue que je viens de résumer, chez Rousseau, Schiller, Weber, Arendt, Dumont et Taylor, au final, *le problème de la modernité – du désenchantement – est relatif au temps* : il s'agit de difficultés temporelles.

Mais revenons aux malaises de la modernité tels qu'entreus par le philosophe. Si l'idéal d'authenticité est encore valable, mais qu'on le comprend et l'applique mal, comment cela s'explique-t-il? Une réponse complète et définitive semble impossible, mais Taylor discerne quelques « dérapages » modernes, dont le premier est social : bien sûr la rationalisation d'une société industrielle, bureaucratique et technologique. L'autre dérapage majeur flirte de très près avec l'idéal même de l'authenticité pour le « déconstruire », ou déconstruire le Moi qui le supporte. Il s'agit d'un :

Mouvement de la « grande » culture vers une sorte de nihilisme, de négation de tous les horizons de sens, qui sévit depuis un siècle et demi. Sa figure principale est Nietzsche (même s'il utilisait le terme « nihilisme » dans un sens différent pour désigner ce qu'il rejetait), quoique les racines de ses formes actuelles remontent au mythe du « poète maudit » et à Baudelaire. Plusieurs traits de ce nihilisme ont trouvé leur expression dans diverses

tendances de la modernité, et elle a ressurgi chez des philosophes qu'on qualifie souvent aujourd'hui de postmodernes, comme Jacques Derrida ou Michel Foucault. (Taylor, 2005, 68)

Ce point de vue est maintenu dans *L'âge séculier*. L'interprétation de Nietzsche que propose Taylor est parfois surprenante – car elle détonne avec ce que l'institution et les spécialistes disent de Nietzsche –, surtout dans *L'âge séculier*, où il estime que la pensée de cet auteur méprise l'accroissement de la vie et valorise plutôt la souffrance et la violence (Taylor, 2011, 602; 646; 647; 1079). Dans ce même livre, Taylor cite souvent en bloc Nietzsche, Foucault, Bataille et Derrida comme les champions de l'antihumanisme (Taylor, 2011, 647; 648; 1018; 1040; 1077; 1136; 1224). Si le désenchantement est un phénomène social distinct de la sécularisation, il semble toutefois que ces deux phénomènes aient nourri, surtout en littérature et en arts (mais pas exclusivement), le nihilisme, le pessimisme et le cynisme. C'est ce que constate Charles Taylor, et aussi Nancy Huston. D'ailleurs, dans *L'âge séculier*, le philosophe consacre trois pages à l'écrivaine qui, dans *Professeurs de désespoir*, « étudie un phénomène extraordinaire propre à la littérature du XX^e siècle », c'est-à-dire « la misanthropie la plus sombre et la plus radicale » (Taylor, 2011, 1182).

Le désenchantement du monde est donc une expression qui renvoie à la fois à des phénomènes sociaux (l'élimination de la magie, le dépouillement du monde de ses dieux, le passage du Judaïsme à la religiosité puritaine, ainsi que la rationalisation des sphères d'activité), à de nouvelles épistémès (cartésianisme, rationalisme, positivisme), à une nouvelle économie (de plus en plus capitaliste). Quant au discours sur le désenchantement, il a son origine dans une sensibilité philosophique, littéraire et artistique (d'abord chez Rousseau, puis les Romantiques allemands et français). Aujourd'hui, il semble que cette sensibilité romantique de la perte ne déteigne pas que sur les littéraires. Elle teinte, comme nous venons de le voir, le discours de nombreux sociologues et philosophes, chez qui on trouve parfois des constats plutôt pessimistes⁸⁰.

⁸⁰ Quant aux scientifiques, ils ne véhiculent pas tous un discours tragique. Tous sont conscients des dangers réels et présents, mais la majorité d'entre eux fait l'effort d'encourager la population à *agir concrètement* pour que le monde se porte mieux aujourd'hui et demain. C'est le cas chez

À preuve, en 2007, les sociologues Gérard Bouchard et Alain Roy ont fait paraître un ouvrage collectif chez Boréal, intitulé *La culture québécoise est-elle en crise?* Si les directeurs du collectif y affichent un « optimisme prudent », parlant de « transition culturelle » plutôt que de « crise » (c'est le cas de Bouchard), les 141 intellectuels qui ont répondu à la question « trahissaient », en gros, « un pessimisme malsain : qu'ils reconnaissent l'état de crise ou non, 64 % des répondants font un constat plutôt négatif⁸¹ », alléguant « la crise de la civilisation », « la crise des référents », « la perte des repères », « la crise des valeurs remplacées par d'autres [...] : hédonisme, narcissisme, conformisme, vulgarité, culte du vécu, de la performance et de l'immédiat »... Cela, dans « la famille, l'éducation, la politique et l'environnement ». Nous assisterions à « des mutations incontrôlables qui ébranlent de vieux équilibres symboliques millénaires », à « la fin des grandes idéologies, [au] recul du transcendant, [au] brouillage des anciennes grandes dichotomies [...] », au triomphe de l'opinion médiatisée et à la perte du pouvoir subversif de l'art. Toutefois, la journaliste Frédérique Doyon rapporte ces propos de Bouchard :

« il semble bien qu'on ait décrété trop hâtivement la fin des grands récits (d'autres ont parlé de fin des utopies, du crépuscule des mythes). En réalité, ils ont été remplacés » par d'autres, [...] « extrêmement puissants et mobilisateurs », [par exemple en ce qui a trait à] l'écologie, l'engagement du citoyen, l'économie sociale, le cyberspace, l'altermondialisme. (Doyon, 2007)

Sur ce point, Charles Taylor estime lui aussi que les grands récits sont loin d'être disparus, puisqu'ils « sont essentiel [sic] à notre pensée. Nous y recourons toujours, y compris ceux qui prétendent les rejeter » (Taylor, 2011, 976; 1210). Ce recours aux grands récits est d'ailleurs patent au cœur même des discours sur le désenchantement, aussi rigoureuses que soient ces interprétations de notre culture. Le vocabulaire utilisé pour nommer certains phénomènes réels n'y est pas étranger. Il est clair à ce titre que le terme « désenchantement » interpelle beaucoup les individus sur le plan émotif. Puisque ce mot, au sens le plus commun, est contraire au chant, à l'enchantement, et donc à

Hubert Reeves, Albert Jacquard et Henri Laborit, par exemple, qui estiment utile, avec raison, d'encourager l'action créative.

⁸¹ Frédérique Doyon, « Les intellos dépriment », *Le Devoir*, 10 mars 2007. « Auteurs, philosophes, théologiens, historiens, sociologues, économistes » faisaient partie des 141 intellectuels participants.

l'harmonie, il suscite systématiquement l'émoi et l'angoisse. Les mots « crise », « perte », « fin », « bouleversements », « mutations incontrôlables » et « triomphe » ont d'ailleurs toujours fait partie du vocabulaire de la tragédie. Nombreux, ce me semble, sont les auteurs qui ont versé dans ce lexique du pathos ou de la perte, à commencer par les Romantiques allemands, puis Weber et Heidegger. Certes, d'autres versent dans un optimisme aveugle, et c'est bien ce que déplore Taylor : les points de vue extrêmes.

Taylor lui-même avoue d'emblée, dans *L'Âge séculier*, qu'au cœur des multiples « récits » sur la sécularisation, il souhaite proposer le sien, quelque peu différent des autres (Taylor, 2011 9; 1303). Se pourrait-il, en fait, que les récits autour du désenchantement forment ce que l'on pourrait appeler le nouveau « grand récit », c'est-à-dire le récit dominant aujourd'hui? Bien plus : ce grand « récit désenchanté » serait-il la suite logique, prévisible et incontournable du grand récit religieux, *inscrit à même ses prémices*? Les interprétations tristes, alarmantes et angoissées de la modernité, s'inquiétant de la « mort du récit », de la « mort de Dieu », de la « mort de l'Histoire », de la « mort de la démocratie » et de la « mort de l'homme », s'inscrivent parfaitement dans la tradition de l'art tragique, comme si l'Histoire et la vie avaient nécessairement des « coups de théâtre », des « revers de fortune » ou des « renversements de situation » à nous révéler. Il s'agit là d'une vision esthétique du monde; je pense que Taylor et Huston seraient d'accord.

B) DÉSENCHANTEMENT, NIHILISME ET « NÉANTISME »

Dans *Professeurs de désespoir*, Huston s'interroge sur le nihilisme dans la littérature et la culture européenne des dernières décennies. Elle aimerait « dégager le message philosophique chez ces auteurs, et comprendre pourquoi ce message exerce sur l'Europe contemporaine une telle fascination... un tel pouvoir » (Huston, 2004, 16). Il y aurait selon elle deux attitudes de pensée très courantes en Europe depuis deux siècles (Huston, 2004, 19), l'une révolutionnaire et utopiste, résumée par l'assertion « il n'y a qu'à faire ceci ou cela » pour résoudre nos problèmes. L'autre attitude de pensée serait

cynique et nihiliste, résumée par : « le monde n'est que ceci ou cela », il n'en vaut donc pas la peine. Ces deux attitudes, souligne-t-elle, sont complémentaires, parce que fondées sur « le tout ou rien ». Il s'agit en effet de visions du monde absolues, sans nuances. Il faut préciser que ceux que Huston considère nihilistes sont en fait ceux qu'elle nomme les « négativistes », des « néantistes », des « mélanomanes » (« passionnés du noir »⁸²). L'auteure nuance : si elle ne souhaite pas que l'on parle uniquement de « chatons soyeux » en littérature, elle s'inquiète toutefois d'une tendance bien présente à insister sur ce qui tue et brime la vie. De même, elle reconnaît que toutes les littératures sombres ne sont pas forcément « néantistes ».

Les œuvres d'auteurs qu'elle choisit d'analyser se répartissent sur trois générations. La première comprend deux auteurs adultes pendant la Seconde Guerre mondiale : Samuel Beckett (1906-1989) et Emil Cioran (1911-1995). La deuxième génération est celle des auteurs qui étaient enfants ou adolescents pendant cette même guerre : Imre Kertész (1929-), Thomas Bernhard (1931-1989) et Milan Kundera (1929-). Enfin, dans la troisième génération, elle choisit des écrivains nés après la guerre : Elfriede Jelinek (1946-), Michel Houellebecq (1958-), Christine Angot (1959-), Linda Lê (1966-) et Sarah Kane (1971-1999). Elle discerne cette constante : la plupart des grands auteurs nihilistes européens s'abreuvent essentiellement à la pensée d'Arthur Schopenhauer (1788-1860); c'est du moins le cas chez la plupart des écrivains qu'elle a mis à l'étude. Mais ce choix esthétique serait aussi, selon elle, le résultat de trois faits de culture colorant la modernité : le « désenchantement du monde », l'émancipation des femmes et la Seconde Guerre mondiale (Huston, 2004, 23).

Ces auteurs, que Huston nomme « professeurs de désespoir », « définissent et incarnent les valeurs littéraires européennes. Apprendre à mourir, et nous apprendre à mourir, tel est leur programme commun » (Huston, 2004, 68). Leurs œuvres mettent l'accent sur un système de valeurs récurrent : dévaluation de la chair et de ses extases; arrachement à toute forme de lien humain, surtout amoureux; déni du féminin pensant,

⁸² Huston emprunte les termes « néantiste » et « mélanomane » à l'écrivain Henri Raynald, voir sa note, p. 20.

du maternel intelligent, du temporel mouvant; dénigrement et mépris des enfants et de l'enfance, de l'imprévisible, du vivant, du sentant, du fragile, de l'éphémère; valorisation des idées fixes, surtout celle du suicide; promotion des bonnes raisons d'en finir, de disparaître; et enfin promotion de l'idée que « le monde est pourri », sans valeur. Finalement, le néantisme qu'elle décrit méprise ou renie tout ce qui pourrait accroître la vie... pour valoriser au contraire le suicide et la violence. Cette littérature serait fondée sur trois postulats : premièrement, une élite se distinguerait de la masse; deuxièmement, la vie ne vaudrait pas la peine d'être vécue et, troisièmement, le féminin pensant n'existerait guère.

Huston rattache le premier postulat à l'élitisme et à la tendance au solipsisme. Les néantistes partagent, selon elle, l'idée que les hommes constituent une « masse homogène, grégaire, vulgaire, conformiste et bête » (Huston, 2004, 21). Elle ne mentionne pas Nietzsche, mais on ne peut que penser à son élitisme, à son aristocratie. Il s'agit ni plus ni moins de l'idée selon laquelle les *hommes du troupeau* font à peu près tous la même chose : « se marier (beurk), faire des enfants (double beurk), se distraire de façon idiote » (Huston, 2004, 21) et occuper un travail ordinaire. Les « professeurs de désespoir » néantistes veulent (ajoutons : comme Nietzsche) se distinguer de cette masse, ils s'en écartent et préservent leur solitude. Selon le deuxième postulat que discerne Huston, les néantistes partageraient l'idée qu'« Il n'y a rien à tirer de notre existence sur terre » (Huston, 2004, 22). Ils rejettent et méprisent toutes les activités, perçues comme inutiles, y compris la politique. « On voudrait soit n'être jamais né, soit être déjà mort ». Les néantistes voudraient mourir, mais puisqu'ils ont peur de la mort, ils aspirent à l'immortalité en érigeant une œuvre littéraire qui promeut le suicide. Enfin, le troisième postulat réside en l'idée que le féminin et le corps sont méprisables. Puisque les néantistes dédaignent la vie terrestre et estiment qu'on ne devrait pas vivre, ils haïssent conséquemment la mère et la femme. La mère est celle qui les a « “jet[és]” dans le temps et dans le monde » et ils lui reprochent leur naissance. On trouve chez ces auteurs une haine de la reproduction, car la procréation ne relève pas « de la volonté de l'individu, mais de celle de l'espèce ». Réduisant la femme à la procréation, ils la confinent au règne du « naturel », comme le fit Baudelaire : « [la

femme] est naturelle, c'est-à-dire abominable⁸³ » (Huston, 2004, 22). À leurs yeux, le règne de l'art et de la volonté serait celui des hommes, pour qui la femme, grosse de sa nature, ferait entrave à la liberté et aux idées.

Afin d'expliquer pourquoi, ou comment une telle littérature a pu devenir si importante en Europe, Huston évoque ce qui fut maintes fois reconnu dans l'histoire de la pensée : le « désenchantement du monde », le passage du géocentrisme à l'héliocentrisme et l'abandon graduel d'une représentation du monde articulée autour de la métaphysique, au profit d'une représentation du monde articulée sur la nature, le physique et l'humain. Elle évoque quelques tournants significatifs : les Lumières et la Révolution française de 1789, à partir d'où l'Homme, avec ses droits et libertés, souhaitera remplacer Dieu ou, du moins, devenir le centre de son propre univers; l'échec de la Révolution française de 1848 et le « néantisme » moderne qui en résulte en littérature, chez Flaubert et Baudelaire (elle évoque aussi la naissance du communisme comme utopie, avec la publication de Marx et Engels, *Le manifeste du parti communiste*); et surtout, le succès triomphant de la philosophie de Schopenhauer autour de 1880, tournant à partir duquel le nihilisme s'installera dans la culture européenne pour y rester.

Comme on le sait, en même temps que la culture occidentale se « désenchant », c'est-à-dire qu'elle évacue la magie, les dieux ou le mythe de son discours théorique et de sa représentation du monde, le sujet prend de l'importance : lui seul construit son savoir (avec Descartes, le sujet cognitif fait table rase de la tradition), lui seul sait ce qui est bon pour lui (avec Rousseau et Kant, le sujet moral devient autonome, « la loi morale est en moi »). Enfin lui seul, l'individu, est l'auteur et le maître de sa destinée, de son bonheur, de son devoir, de son savoir. Cette attitude, comme l'ont noté plusieurs avant Huston, entraîne une espèce de dépolitisation du sujet en le coupant d'une communauté, d'une tradition, du vivre ensemble. Mais, comme le dit Freud, rappelle Huston, cela aussi était un mythe, c'est-à-dire le pouvoir, l'autonomie absolue du sujet. Le fait est que

⁸³ Huston cite Baudelaire, « Mon cœur mis à nu » dans *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 677.

nous avons besoin des autres, dit-elle et que, sans eux, nous n'existerions tout simplement pas⁸⁴.

Huston enchaîne en soumettant l'hypothèse – qui pourrait être mieux soutenue, il est vrai – selon laquelle le « désenchantement du monde » serait surtout une affaire d'hommes : « Dans nos sociétés, en effet, les hommes se trouvent nettement plus “désenchantés” que les femmes » (Huston, 2004, 26). Son argument consiste à rappeler la distribution traditionnelle des rôles. Historiquement, les hommes furent amenés à « devenir quelqu'un » en prouvant leur pouvoir et leur maîtrise, alors qu'être femme a longtemps été de soi. Les hommes ont d'ailleurs traditionnellement maîtrisé à peu près tout : [l]es femmes, [l]es terres, la matière, [l]es concepts » (Huston, 2004, 26), l'art, la religion. Possesseurs de tous ces pouvoirs, ils auraient toujours été plus créateurs – et plus destructeurs, par le fait même – que les femmes. Au fil des siècles, la pensée et l'abstraction – artistique, religieuse, philosophique ou scientifique – furent l'apanage des hommes, *avec le rapport abstrait au temps et aux autres* que rend possible la réflexion. De leur côté, les femmes ont traditionnellement vécu un *rapport au temps et aux autres plus inscrit dans le corps*, soumises au « rythme que leur imposaient grossesses et accouchements, travaux agricoles, domestiques et nourriciers » (Huston, 2004, 26). Historiquement « maîtrisées » par les hommes et naturellement porteuses de l'autre (grâce aux grossesses), les femmes ont longtemps été illettrées, mais ont toujours su, du moins, qu'elles ne maîtrisaient pas tout, voire qu'elles ne maîtrisaient pas grand-chose.

Or, là où la modernité enseigne que l'individu n'est justement pas « maître et possesseur » de la nature et de lui-même (pensons avec Huston à Darwin et à la théorie de l'évolution, à Freud et à la théorie de l'inconscient, puis à diverses thèses en génétique et en sociologie), les femmes ne voient là rien de neuf; tandis que les hommes, qui ont longtemps cru maîtriser la nature ainsi qu'eux-mêmes, si. En ce sens, si le désenchantement du monde équivaut à l'angoisse devant la perte du sens, cela serait surtout vrai chez les hommes, bien davantage que chez les femmes, affirme Huston.

⁸⁴ Plusieurs auteurs ont d'ailleurs critiqué cet idéal philosophique d'un sujet autonome, comme Carroll Gilligan (1986) et Fabienne Brugère (2008). Elles s'inspirent à cet égard de psychologues comme Donald Winnicott.

C'est que la modernité ne renvoie pas qu'à la « mort de Dieu » – pour ne citer que celle-là –, au « désenchantement du monde » ou aux pires guerres, c'est aussi l'époque de l'émancipation des femmes. « L'État de droit, [le développement des] technologie[s], l'éducation démocratisée » auront permis aux femmes de trouver une place qu'elles ne pouvaient pas habiter avant. À partir de ces gains modernes, les hommes non seulement ne seraient plus avantagés par rapport aux femmes, mais seraient au contraire désavantagés. Huston estime en effet que depuis que les femmes ont gagné les sphères philosophique, littéraire, politique, sacerdotale et autres, les hommes éprouveraient une angoisse que ne ressentent pas les femmes (Huston, 2004, 28), celle de perdre un certain « monopole sur la vie de l'esprit ». Cette hypothèse de Huston semble d'autant plus plausible que les femmes, qui ont traditionnellement eu le monopole sur la vie du corps, conservent cet acquis encore aujourd'hui (ce n'est peut-être pas là une très bonne nouvelle, mais c'est un fait biologique et social tenant bien la route). En un mot, là où la modernité a enlevé de sa maîtrise à l'homme, elle en a donné à la femme. On comprend dès lors – l'hypothèse est intéressante – que le désenchantement puisse être plus fort chez les hommes, considérant que chez eux, la fierté a longtemps consisté à devenir quelqu'un en prouvant sa maîtrise (Huston, 2004, 27). Or « le néantisme surgit *aussi* [...] de l'angoisse qu'éprouvent les hommes à se voir privés de leur monopole sur la vie de l'esprit » (Huston, 2004, 28), formule Huston, angoisse tributaire, entre autres, de l'émancipation des femmes⁸⁵.

Enfin, Huston estime que le nihilisme est aussi le résultat des grandes guerres du XX^e siècle. Nous le savons, les massacres de la Seconde Guerre ont interdit de croire en Dieu et au Sens : « la plupart des écrivains européens cessent [alors] de croire que la littérature puisse *aider à comprendre le monde et à y vivre* » (Huston, 2004, 29). À l'époque, la méfiance devient la règle envers tout, y compris envers le récit et le langage, puisque tant de siècles de savoir, d'art et de culture n'auront pas su prévenir le pire. Dès lors, pense l'écrivaine, le nihilisme apparut à plusieurs « comme *la vérité de la condition*

⁸⁵ Cette question ouverte par Huston me paraît très épineuse. À vrai dire, je ne pense pas du tout que les hommes sont plus angoissés (ou dépressifs) que les femmes, puisque c'est bien souvent le contraire que nous montrent les statistiques (*cf.*, entre autres : *Frontières*, UQÀM, 2009). Cela dit, je pense qu'elle a raison de dire que le désenchantement est une idée masculine, comme bien des idées philosophiques occidentales, d'ailleurs.

humaine », avec pour corollaire, ajouterais-je, la crise de la représentation en littérature. En effet, si des philosophes avaient déjà remis en doute le sujet et sa conscience (Nietzsche le fit, par exemple), les littéraires adoptent le même soupçon quant au sujet qui se représente le monde par le biais de la *mimèsis* et du récit. Cette méfiance a engendré des courants littéraires où les catégories traditionnelles de composition furent contestées, par exemple par le refus de l'histoire, du récit, de la chronologie, de l'identité du personnage, du narrateur omniscient. Le Nouveau Roman, le théâtre de l'absurde, la littérature formaliste, la littérature objective ou littérale, le roman blanc, l'alittérature, le roman de la table rase pourraient être envisagés comme autant de séquelles de cette méfiance moderne à l'égard du langage, de l'Homme et de l'Histoire.

Aujourd'hui, plusieurs écrivains adoptent une posture plus tempérée, à savoir que même si le langage ne peut pas tout – et ne nous sauve peut-être de rien – et bien que les catégories traditionnelles de la représentation littéraire aient été « brisées », nous restons des êtres de représentation et, par le fait même, d'interprétation. Chez Huston elle-même, par exemple, on trouve cette idée que la représentation et l'interprétation sont les manières fondamentales de l'être humain de se rapporter au monde, puisque nous sommes dotés de conscience, que nous avons conscience du temps⁸⁶. Cela dit, pour revenir à Huston, il existe aujourd'hui une tradition « néantiste » qui s'abreuve aux idées de Schopenhauer et de la littérature européenne d'après-guerre.

Se fondant sur une analyse entrecroisée des biographies, des textes et des entretiens des auteurs du néant, Huston soutient que cette posture est due à une enfance extrêmement malheureuse, et surtout à une *ambivalence à l'égard de la mère*. Lorsque l'on aime celle qui nous « empêche de vivre », dit-elle à propos de Beckett et des autres écrivains qu'elle interprète, on « ne peut donc que désirer mourir, et travailler dans cet interstice où l'on respire à peine » (Huston, 2004, 77). Parce que la vie a été dure avec les néantistes, ils « crachent dessus » et sur les autres, sur le monde, comme le ferait un enfant déçu. Envisagé de la sorte, l'enseignement de ces professeurs de désespoir

⁸⁶ *L'espèce fabulatrice*, 2004. Huston est cela très nietzschéenne, kantienne et ricœurienne, bien qu'elle ne cite pas ces auteurs, et bien que ces trois philosophes ne s'accordent pas en tout.

n'aurait donc rien de bien rationnel. Plutôt, comme des enfants fixés sur leurs drames personnels, ces écrivains universaliseraient, généraliseraient leur grande déception et leur mépris de la vie⁸⁷.

Ce diagnostic s'appliquerait avant tout à Schopenhauer, celui qu'elle appelle le « Père Néant ». Le pessimisme de ce philosophe est légendaire. Pour lui, la souffrance humaine et le non-sens du monde sont au fondement de la vie, parce que tout relève d'une volonté de la nature et non du libre arbitre. Le progrès est un leurre, puisque tout n'est que répétition et ressassement de cette volonté naturelle et diffuse. On connaît la grande misogynie⁸⁸ de Schopenhauer, sa misanthropie, sa haine de la reproduction et son goût pour l'ascétisme. On sait toute l'influence qu'il a eue sur les arts et la pensée en Europe, à commencer par Nietzsche, qui eut lui aussi une influence très considérable. Malheureusement, il arrive que Huston réduise à outrance la pensée de Schopenhauer. Parfois, elle juge des citations du philosophe qu'elle place dans son livre en omettant de situer ces propos dans le contexte plus large d'une pensée réellement philosophique. J'en veux pour exemple la question du suicide : Huston affirme que Schopenhauer le valorise, parce qu'il écrit que « Loin d'être une négation de la vie, le suicide est au contraire une très forte affirmation du vouloir-vivre » (Huston, 2004, 59). Or Huston fait fausse route, car Schopenhauer dévalorise au contraire le suicide⁸⁹. S'il estime que se suicider « affirme le vouloir-vivre », c'est qu'à ses yeux, les suicidaires *veulent avant tout vivre* en souffrant moins, ou plus du tout. En ce sens, se suicider, c'est se faire victime du désir et « affirmer le vouloir-vivre ». Il faudrait plutôt selon Schopenhauer continuer de vivre selon un ascétisme qui nous éloigne d'une volonté « absurde », parce que naturelle et au principe de tout – des actions de l'homme comme de la pousse du gazon.

⁸⁷ Très souvent, Huston succombe au psychologisme dans ses analyses littéraires, mais il faut avouer que ces interprétations sont délicieuses... et donnent à penser. De plus, l'auteure propose toujours des lectures très documentées.

⁸⁸ Mais à ce compte, il faudrait aussi psychanalyser de nombreux philosophes dans l'histoire de la pensée occidentale... Sur la misogynie de la philosophie occidentale, voir Geneviève Fraisse (1996) et Françoise Héritier (1996), entre autres.

⁸⁹ Voir Christophe Salaün (2010, 192-206).

Je ne veux pas ici défendre les positions de Schopenhauer, mais plutôt mettre en lumière le fait que Huston est parfois elle-même victime du manque de nuance qu'elle reproche aux néantistes (du moins, dans cet essai-là, où le ton cinglant est frappant et où les arguments *ad hominem* abondent). Ainsi, elle passe totalement sous silence la complexité de cette philosophie qui s'inscrit en faux contre les thèses majeures de Kant au sujet de la représentation et de la liberté humaine. Pour comprendre la pensée de Schopenhauer, il vaut mieux d'abord comprendre celle de Kant. Cela n'est certainement pas d'emblée à la portée de tous, et c'est fort probablement ce qui a suscité une réception archi-nihiliste de Schopenhauer, peut-être plus nihiliste que Schopenhauer lui-même. À cet égard, Richard Roos, dans son introduction au *Monde comme volonté et comme représentation* (2008), souligne la mécompréhension de cette philosophie qui, dès 1860, a suscité un engouement populaire, voire religieux, mystique.

Au sujet de la pensée néantiste qui dénigre la temporalité, Huston estime – avec malaise et gêne – qu'il existe une différence entre les hommes et les femmes, et qu'elle réside dans le rapport au temps de chacun des sexes : « les hommes et les femmes entretiennent un rapport différent au passage du temps et donc à la mortalité, voire à la mort » (Huston, 2004, 36), parce que les femmes portent l'enfant dans leur corps et passent, en général, plus de temps avec les enfants que ne le font les hommes. Grâce aux règles, aux grossesses et à l'allaitement – même virtuels –, les femmes seraient sans cesse liées à l'autre par le corps, « et cette connaissance lui fait remarquer le passage du temps et les rythmes du corps » (Huston, 2004, 39). Huston enchaîne :

L'une des raisons pour lesquelles, en général, on ne dit et surtout on n'écrit pas cette chose, c'est [...] que traditionnellement, les gens qui ont écrit ou parlé en public ont été des hommes, ou alors des femmes ayant choisi de leur ressembler de ce point de vue, c'est-à-dire de ne pas mettre d'enfants au monde ou de ne passer que très peu de temps avec des enfants en bas âge, tandis que les femmes qui avaient des enfants et passaient beaucoup de temps avec eux n'avaient pas la disponibilité – ni, peut-être, l'inclination – de parler dans ce sens du mot, c'est-à-dire de tenir des discours, d'échafauder des systèmes philosophiques, religieux et métaphysiques... d'où le fait que tous ces systèmes, sans le savoir et donc forcément sans le dire aussi, sont fondés sur l'oubli de l'enfance, l'oubli de l'enfant, de l'enfantement, l'ignorance de ce que tous les autres, obscurément, savaient sans le dire. (Huston, 2004, 39)

Cette thèse selon laquelle les hommes et les femmes ne vivent pas la même temporalité se trouve aussi chez la sociologue Eliane Perrin :

*Dans leur rapport au temps et à la vie, hommes et femmes sont sur des orbites différentes : le temps est inscrit **dans** le corps féminin [...] alors que le temps semble ne laisser que des traces **sur** le corps masculin. Tout se passe comme si les femmes avaient avalé une pendule : leurs premières règles leur signifient qu'elles sont passées de l'enfance à l'âge adulte, qu'elles le veulent ou non; puis les règles (ou leur absence), les grossesses, les fausses-couches et les avortements ponctuent leur temps pendant toute la période de la procréation; enfin la disparition des règles leur indique qu'elles entrent dans la dernière partie de leur vie. (Perrin, 2009, 5-6)⁹⁰*

Chez les hommes, le temps du corps serait plus flou. Le passage à l'âge adulte est en effet moins clair physiquement pour eux, puisque l'érection est déjà possible en bas âge et que tous les garçons ne voient pas leur voix muer ou leur visage s'embourber de poils à l'adolescence. « Ce passage doit donc leur être signifié socialement, plus ou moins arbitrairement et abstraitement » (Perrin, 2009, 8), au moment où les filles ont généralement leurs premières règles, et selon les rites ou les coutumes en vogue dans chaque culture. C'est dire, remarque Perrin, que « le temps des femmes sert de **référence** au temps des hommes » (Perrin, 2009, 9), particulièrement dans les sociétés traditionnelles, où des rites physiques peuvent rappeler le sang des règles⁹¹. Dans la culture occidentale, la « construction sociale du temps » est plus subtile, et présente pour les deux sexes, par exemple la « majorité sexuelle » ou médicale (le droit de se faire avorter ou de consulter un médecin confidentiellement), la majorité économique (le droit de travailler), l'autonomie (permis de conduire). Toutefois, insiste Perrin :

*Le corps des femmes instaure un rapport au temps différent de celui des hommes : marqué par des points forts, des certitudes intérieures, le temps féminin apparaît comme **irréversible**. Il a un sens, une direction. [Il est] inscrit dans un **continuum** parsemé de sensations (de fatigue, de diminution d'énergie...) le plus souvent considérées comme subjectives et passagères. Le temps masculin apparaît comme **réversible**. Il permet aux hommes d'entretenir une illusion formidable, celle d'avoir tout le temps, d'être*

⁹⁰ Dans sa description des différences temporelles genrées, Perrin se réfère, par exemple, à Françoise Héritier, *Masculin/Féminin* (1996) et *Une pensée en mouvement* (2009), ainsi qu'à Bruno Bettelheim, *Les blessures symboliques* (1971).

⁹¹ À ce sujet, lire Bruno Bettelheim (1991, 19-20), qui travaille à la jonction de la psychanalyse et de l'anthropologie fonctionnaliste. Il s'inspire de Margaret Mead, Ashley Montagu, Gregory Bateson, Catherine H. Berndt et Ronald M. Berndt, entre autres.

éternel, immortel. Le temps des femmes leur est signifié de l'intérieur, par leur corps physique, biologique. Le temps des hommes leur est signifié de l'extérieur, par les montres et les anniversaires, par leur femme qui arrive à la ménopause, par un ami du même âge qui a un grave problème de santé, qui meurt d'un infarctus... [Si] les enfants, leurs anniversaires [...] sont des marqueurs de temps des hommes comme des femmes [c'est de l'extérieur]. Ces temporalités différentes ont des conséquences multiples sur les rapports entre les hommes et les femmes. (Perrin, 2009, 12-13-14)

Or c'est bien de ce rapport au temps différent d'un sexe à l'autre que parle Huston, et cette différence tient à ce que les femmes peuvent, contrairement aux hommes, enfanter. La majorité des néantistes sont des hommes, dit-elle, et elle souligne que presque tous les auteurs néantistes sur lesquels son essai s'attarde n'ont pas d'enfants et, plus encore, érigent ce choix en principe fort, ce qui correspond tout à fait à leur idée que la vie ne mérite pas d'être vécue, et à leur mépris de la vie terrestre – *temporelle*. Huston qualifie donc ces néantistes d'« apares » (du latin *parere*, engendrer), c'est-à-dire de personnes sans enfants et « génophobes », (« Génophobie : peur ou haine de l'engendrement ») (Huston, 2004, 37). Ce que montre d'ailleurs son essai, c'est que les écrivaines dont la posture est néantiste expriment, en plus de la génophobie de leurs pairs masculins, une profonde *haine de soi*, aussi leurs textes sont-ils extrêmement violents (Elfriede Jelinek) ou explorent-ils la folie (Sarah Kane, Christine Angot)⁹².

Dans d'autres perspectives, certaines théories du *care* postulent, elles aussi, des temporalités différentes selon le genre. Dans le n° 9 de la revue *Temporalités* consacré au temps sexué des activités, Bessin et Gaudart étayaient l'hypothèse d'une « imbrication du genre et des temporalités ». S'ils abordent ainsi une question encore plus vaste que complexe, ils assoient néanmoins cette hypothèse sur des postures théoriques convaincantes. La première est sociographique et concerne la division sexuelle du travail, où « il s'agit de mettre en lumière des usages et des pratiques différenciés du temps, selon le sexe en l'occurrence » (Bessin et Gaudart, 2009, 4), afin de dénoncer

⁹² Dans son introduction au livre *Burqa de chair* de Nelly Arcan, Huston parfait cette hypothèse selon laquelle une posture nihiliste est létale chez les femmes, parce qu'il s'agit d'un « discours hors temps et hors récit ». Arcan était à ses yeux une « philosophe nihiliste » et partageait plusieurs idées avec Schopenhauer, comme celle d'une volonté naturelle qui rend le monde humain absurde (Huston, dans Arcan, 2011, 16-17).

certaines inégalités dans la répartition des activités. Parmi ce genre de théories, les auteurs se réfèrent à celles de Anne-Marie Devreux (2002) ou de Didier Demazière et Claude Dubar (2006). La seconde posture est celle de « la construction temporelle du système de genre » et pose que ces inégalités dans la division sexuelle du travail génèrent des temporalités particulières qu'il faut interroger. Ici, « le temps résulte ainsi de la pratique est n'est pas un contenant qui lui est préalable » (Bessin et Gaudart, 2009, 5), il faut plutôt l'envisager dans ses dimensions qualitatives. Chez les femmes au foyer, par exemple, les soins exigent une « disponibilité temporelle permanente⁹³ ». Les femmes mères et professionnellement actives développent une « gestion mentale de la vie en deux⁹⁴ » et sont le plus souvent responsables de « la synchronisation et de la gestion quotidienne (matérielle et idéale) des rythmes temporels de l'ensemble des proches » (Bessin et Gaudart, 2009, 6). C'est sans compter qu'elles sont particulièrement exposées à vivre des carrières discontinues – ce que l'on nomme le « temps partiel », appelées par la double exigence des soins domestiques et nourriciers, puis du travail. Selon Bessin et Gaudart :

On n'a certainement pas suffisamment rappelé que le vocable de la « conciliation » apparaît en fait dans la rhétorique technocratique (mais aussi scientifique) comme une métaphore des discriminations. Le système de genre repose sur cette construction du rapport au temps : la naturalisation des compétences féminines s'appuie sur une temporalité basée sur le rapport à l'autre et l'engagement dans la durée. Cette temporalité induit des dispositions pratiques et morales, telles que la responsabilité, l'attention, l'anticipation, le souci, en bref ce qu'englobe ce qu'il est maintenant convenu d'appeler le care. (Bessin et Gaudart, 2009, 6)

Ce sont d'ailleurs les différentes perspectives du *care* qui permettraient de penser la temporalité féminine sous l'angle du genre, temporalité qui est marquée, principalement, par « le sens de l'anticipation qu'implique un ajustement complet à l'autre, d'autre part un ancrage dans la durée et une disposition à la temporalisation ». Pour analyser ces attitudes temporelles, les auteurs affirment qu'il faut délaisser « le temps spatialisé et computable du *Chronos* », à la faveur d'un « temps plus qualitatif et pragmatique lié au temps opportun ou propice, le *Kairos* » (Bessin, 1998) (Bessin et

⁹³ Les auteurs renvoient à Anne-Marie Daune-Richard et Anne-Marie Devreux (1986).

⁹⁴ Les auteurs renvoient à Monique Haicault (1984; 1986).

Gaudart, 2009, 7). Il ne s'agirait surtout pas ainsi de réduire la temporalité du *care* à un certain présentisme, mais au contraire de lui reconnaître sa temporalité propre et profonde. « Cette manière d'agir, s'écartant du temps linéaire pour servir la qualité du temps produit, renvoie à une éthique de la sollicitude qui a souvent été appréhendée comme une disposition morale propre aux femmes. » (Bessin et Gaudart, 2009, 8) En résumé, la position de Bessin et Gaudart (ainsi que des autres auteurs ayant participé à ce numéro) n'est pas normative – elle ne consiste pas à dire que les femmes et les hommes devraient investir leur temporalité d'une manière plutôt qu'une autre. Leur propos est plutôt descriptif : de leurs enquêtes empiriques, il ressort effectivement que dans les sphères domestique et professionnelle, hommes et femmes ne composent pas selon la même temporalité.

C) *PROBLÈMES DU TEMPS*

Le désenchantement et le nihilisme, comme je viens de le montrer, sont toujours relatifs à l'un ou l'autre des points névralgiques que sont le *sentiment d'une perte de durée* (ou de permanence), le *sentiment ou la peur de la fin*, la *nostalgie du passé*, la haine ou le *malaise du présent*, enfin le refus ou la *difficulté d'appréhender l'avenir*. On se rappelle en effet que chez Max Weber, la rationalisation aménage le règne de l'anticipation technique à la défaveur de l'espérance religieuse. On a vu chez Rousseau, qui dessine les prémices du sentiment de perte moderne, une ambivalence profonde entre la nostalgie du passé et le désir de l'avenir, tous deux résultats d'une vive insatisfaction à l'égard du présent. Avec Schiller, on a vu un remarquable effort de synthèse visant à dépasser la nostalgie du passé, à valoriser le présent et à envisager l'avenir de façon à ce qu'il s'améliore. J'ai brièvement évoqué le fait que chez Heidegger et Hölderlin, il était question du rôle du poète en « temps de détresse », rôle consistant à fonder par le langage *ce qui demeure* dans l'Être⁹⁵. Selon Gauchet, l'homme moderne est dans un tel malaise du présent qu'il verse selon lui plus que jamais dans la psychose (la maladie mentale est par définition cette difficulté, voire cette impossibilité pour un sujet de se

⁹⁵ J'y reviendrai plus loin (*infra* p. 105-116).

temporaliser, de jouer avec fluidité de son passé, de son présent et de son avenir (P. Fraisse, 1957, 182-196)). Selon Arendt et Dumont, l'homme moderne s'est coupé de la tradition, d'un horizon de sens et s'est ainsi privé de durée, de permanence.

Selon Taylor, le temps que vit l'homme de l'âge séculier est uniforme, alors que l'homme antique se projetait dans un « temps fait de plusieurs strates » (Taylor, 2011, 1203). En invoquant Benedict Anderson, il rappelle comment l'imaginaire séculier conçoit un temps simultané plutôt que cyclique (Taylor, 2011, 1205). C'est que nous aurions aussi instrumentalisé le temps, le confinant à sa fonction de calcul, à la défaveur de ses variantes qualitatives. C'est ce qui explique, selon Taylor, le goût et le besoin moderne de la narration : écritures du moi chez l'individu, histoire chez les collectivités, histoire nationale en politique. Nombreuses sont les nouvelles attitudes temporelles dans la culture contemporaine, y compris et surtout face à la mort et au désir humain, très humain d'éternité. Enfin, chez Nancy Huston, j'ai montré l'importance de la temporalité et du rapport au temps dans ce qu'elle appelle le « néantisme » littéraire. De fait, dénigrer la vie à la faveur du néant, c'est renier la temporalité même (particulièrement la temporalité féminine); et promouvoir le suicide, c'est exécrer cette temporalité, ce nécessaire rapport au temps terrestre et corporel. J'ignore si Huston s'en aperçoit – je présume que oui –, mais dans cette analyse, elle reconduit (et féminise) le constat de Nietzsche selon lequel le « nihilisme passif » (ou décadent) dans l'histoire occidentale consistait en un déni de la temporalité terrestre. En effet, en dénonçant l'oubli de l'enfant, de la maternité et de la temporalité mouvante dans l'histoire de la pensée occidentale, elle prône, comme Nietzsche, *le devenir*. Lorsqu'elle méprise les postulats qui voilent ou violent la vie mouvante, elle critique, comme Nietzsche le fit, la tendance occidentale platonicienne à l'immuable et à la permanence. Le philosophe écrivait, plus ou moins cent ans avant elle :

À l'égard de notre expérience tout entière, il nous faut rester sceptiques et dire : nous ne pouvons affirmer d'aucune « loi naturelle » qu'elle ait une valeur éternelle, nous ne pouvons affirmer d'aucune qualité chimique qu'elle subsiste éternellement, nous ne sommes pas assez subtils pour apercevoir l'écoulement probablement absolu du devenir; le permanent n'existe que grâce à nos organes grossiers qui résument et ramènent les choses à des plans communs, alors que rien n'existe sous cette forme. (Nietzsche, 2001, 74)

Mieux : « “Corps suis et âme⁹⁶” – ainsi parle l’enfant. Et pourquoi ne parlerait-on pas comme parlent les enfants? », ou encore : « Innocence est l’enfant, et un oubli et un recommencement, un jeu, une roue qui d’elle-même tourne, un mouvement premier, un saint dire Oui. Oui pour le jeu de la création » (Nietzsche, 1971, 45; 37). Or c’est ce Oui pour le jeu de la création, pour l’enfant, et donc aussi pour la procréation qui traverse tous les essais de Huston. Voilà où elle dépasse – et transforme, applique réellement – le Oui du grand nihiliste « actif ». Tout se présente chez Huston comme si le véritable renversement du nihilisme décadent (thématisé par Nietzsche) ne pouvait se faire qu’au féminin; non par un « Surhomme », mais par quelqu’un d’autre que l’homme, créateur de la culture du Même (la philosophie). Quoi qu’il en soit, nous avons vu avec elle qu’historiquement, la pensée et l’abstraction, tout comme *le rapport abstrait au temps et aux autres* qu’elles induisent, furent le lot des hommes, alors que la vie du corps et le *rapport concret au temps et aux autres* fut celui des femmes. D’après l’écrivaine, c’est entre autres la dominance de ce rapport abstrait au temps et à l’autre, dans la culture occidentale, qui fut la condition de possibilité du nihilisme (néantisme).

En somme, chacun a vu dans le désenchantement un problème temporel : usure de l’espérance, vitesse et anticipation technologique, pathologies du temps, perte de durée, haine ou malaise du présent (et paradoxalement, un certain « présentisme », un temps uniforme et simultané, décoloré), oubli de l’enfance et du temporel tout court. Or il semble que la littérature française ait été mue par le désir, au tournant des années 1980, de refigurer le temps humain. Pas nécessairement de le réenchanter, mais de le refigurer. Certains poètes ont misé sur l’amour du présent, de l’instant et de l’espoir. D’autres ont renoué avec des lieux et thèmes poétiques plus traditionnels. Plusieurs sont « revenus au monde », pourrait-on dire; « revenus au sujet » qui l’habite, cherchant une voix pour dire (chanter?) la présence humaine sur la terre, aussi désenchantée la pensions-nous.

⁹⁶ Huston a d’ailleurs intitulé un de ses recueils d’essais *Âmes et corps* en 2004.

2. LITTÉRATURE FRANÇAISE APRÈS 1980 : NOUVEAU LYRISME

Ce qu'on appelle le nouveau lyrisme n'a pu apparaître que sur l'arrière-fond du désenchantement, puisque le lyrisme renvoie au chant et que, dans un monde désenchanté, ça ne chante plus. C'est ce que je m'appête à montrer grâce à Jean Orizet, Jean-Michel Maulpoix, mais surtout Jean-Claude Pinson.

A) LA FIN DES « ISMES »

Chez les écrivains que l'on associe au « nouveau lyrisme », il s'agit souvent d'atteindre, grâce à l'énonciation poétique, un *éthos* authentique, une manière éthique d'habiter le monde. Selon Jean Orizet, l'influence du structuralisme et de la linguistique sur la création littéraire, très forte entre 1958 et 1968, s'est nettement :

estompé[e] dans les années soixante-dix pour faire place à un retour du lyrisme libéré des conquêtes textuelles. Ce « nouveau lyrisme » représenté par ce que l'on a appelé une « génération de synthèse », a pris son essor dans les années quatre-vingt. (Orizet, 2004, 6-7)

Si on ne peut toujours clairement catégoriser le travail des poètes, poursuit Orizet, il s'agit pourtant, en général, de se réapproprier un chant, de refaire une place aux émotions et au quotidien, de privilégier le réel et le vécu. À la fois héritières du romantisme et du structuralisme, les écritures du nouveau lyrisme se déclinent en de multiples poétiques : philosophique, cosmique, mystique, élégiaque, minimaliste, par exemple, que ce soit en vers ou en prose. Plus précisément, Orizet estime qu'après l'échec des « ismes » – en politique, en philosophie, en littérature et en poétique – c'est-à-dire l'échec des idéologies, « les générations de poètes nés après 1950 cherchent moins une métaphysique générale, opposable à la société, qu'une explication de soi, une ontologie égotiste » (Orizet, 2004, 13).

Christian Bobin, né en 1951, fait partie de cette génération d'écrivains du nouveau lyrisme décrite par Orizet et, nous le verrons, par Jean-Michel Maulpoix et Jean-Claude Pinson. D'ailleurs, comme le montre Bouden-Antoine dans sa thèse

consacrée à la question du genre littéraire chez Bobin, cette œuvre s’articule sous la dominante du lyrisme. Ce lyrisme, chez Bobin, est éthique : l’auteur privilégie une « parole aimante », une attitude de bonté qui serait censée actualiser le dernier communisme possible : le « communisme d’enfance ». L’auteur le formule en plusieurs occurrences : il a « toujours considéré qu’un écrivain avait plutôt des devoirs que des droits, et [qu’]un de ces devoirs est d’aider à vivre » (Bobin, 2001).

B) NOUVEAU LYRISME ET MIMÈSIS

Le mot « lyrisme » est un néologisme qui voit le jour, selon Jean-Michel Maulpoix, au début du XIX^e siècle. Les premières occurrences du terme seraient apparues chez de Vigny (1829) et de Musset (1833), au moment où l’avant-garde romantique française remettait en question la poétique des genres (Maulpoix, 2000, 25); mais ce sont des poètes comme Apollinaire, Claudel et Saint-John Perse (par exemple) qui auraient, selon lui, le mieux illustré le « lyrisme ». Si l’art lyrique n’est certes pas nouveau à ces époques, Maulpoix situe là le passage de la « lyrique » au « lyrisme ». La nouveauté résiderait donc dans l’invention de ce mot en « isme » qui, comme tous les autres, est implicitement politique (Maulpoix, 2000, 22-23). En fait, le lyrisme désignerait moins une école ou un système de pensée qu’un mouvement où le sujet et sa manière d’être, d’écrire, sont mis en exergue (Maulpoix, 2000, 22-23). Maulpoix relève par ailleurs l’ambiguïté du mot lyrisme, c’est-à-dire le fait qu’il semble toujours y en avoir eu un « bon » et un « mauvais ». Selon plusieurs dictionnaires, dit-il, le terme aurait un sens positif, celui d’une élévation vers le sublime, et un sens négatif, celui de tomber dans le *pathos* (Maulpoix, 2000, 21-30). Le bon lyrisme serait une poésie élevée, un chant de noble langue permettant d’atteindre le sommet des idées. Quant au mauvais lyrisme, il serait à l’inverse une maladresse de parole qui est celle d’en dire trop, de verser dans l’enflure affective et les clichés, sans grand souci de distanciation (ou de critique). Or, selon Maulpoix, la particularité du lyrisme contemporain réside justement

en qu'il se veut critique et lucide⁹⁷ par opposition à ce *pathos* dont Christian Prigent disait qu'il est la « béance baveuse du moi », et que Francis Ponge qualifiait de « cancer romantico-lyrique » (Maulpoix, 2000, 33; 41).

Cette interprétation du lyrisme contemporain chez Maulpoix puise dans l'histoire de la *mimèsis*. Du XIX^e siècle à aujourd'hui, le lyrisme aurait retenu deux acceptions historiques de la *mimèsis*, celle des humanistes du XVI^e siècle et celle du romantisme du XVIII^e siècle. La première, on le sait, se distancie du modèle chrétien et « célèbre » les modèles de la Nature et des Anciens (Maulpoix, 2000, 60). Quant à la *mimèsis* de l'expression romantique, on le sait aussi, elle rompt avec les modèles externes pour situer son modèle à l'intérieur du sujet, dans ses sentiments (Maulpoix, 2000, 69). Plus tard encore, au milieu du XIX^e siècle, l'art d'expression a laissé place à l'art de création. Dès lors, le lyrisme fut envisagé comme style, où les questions de forme devinrent plus préoccupantes. Il ne s'agissait plus alors d'imiter l'objet, ni d'exprimer le sujet, mais de *créer*, de donner à voir de nouvelles visions ou réalités pour transcender la dichotomie sujet/objet. C'est ce qui, selon Maulpoix, rendrait « critique » le lyrisme contemporain : « la littérature [réfléchit] sur elle-même tout en continuant de chanter », dit Maulpoix (2000, 76). Ces deux types de *mimèsis* sont selon l'écrivain au fondement du lyrisme contemporain. D'une part, la « célébration » et l'« élévation » de la *mimèsis* humaniste, et d'autre part l'« expression » – « sentimentale » ou « naïve » – romantique⁹⁸.

Dans cette logique, le « lyrisme critique » serait, depuis « Baudelaire et [...] l'allégorisation dépersonnalisante de soi qu'il effectue dans le deuxième *Spleen* » (Maulpoix dans Rabaté (dir.), 1996, 147), un lyrisme précaire, certes chantant, mais dont le chant n'est jamais assuré, d'où cette figure récurrente du funambule ou de l'équilibriste lorsque l'on tente de dire ce qu'est le rôle du poète (Maulpoix, 2009, 32-33), figures qui renvoient à l'idée d'un équilibre requérant une attention de tous les

⁹⁷ Comme me l'a fait remarquer Pierre Nepveu, cette idée de Maulpoix est plutôt problématique; qui dirait qu'Alfred de Musset ou Saint-John Perse n'étaient pas critiques?

⁹⁸ Je reviendrai plus loin sur cette distinction entre poésie sentimentale et naïve chez Schiller et Pinson.

instants, sous la menace perpétuelle d'une éventuelle chute⁹⁹. Car, c'est un sujet lyrique fragile que donne à voir le nouveau lyrisme, un sujet « multiple, aléatoire », inconstant (Maulpoix, 2000, 375), un sujet non cartésien, non immédiat à lui-même, un sujet au *cogito* brisé, en des termes ricœurriens. Un sujet non pas « un », mais « constellation ». La voix lyrique est devenue transitive, dit encore Maulpoix, au sens où elle se fait médiation, parlant « d'un homme aux autres hommes », liant « le propre à l'universel » (Maulpoix, 2000, 388). Il tire cette idée de Schlegel, selon qui « poésie, poète et voix [...] assurent le passage, la communication entre les êtres et les choses » (Maulpoix, 2000, 390)¹⁰⁰. Vu ainsi, le poète serait un herméneute, un porte-parole d'hommes à hommes.

Dans « La poésie française depuis 1950 », Maulpoix situe le retour au lyrisme autour de la fin des années 1970 et du début des années 1980 et le définit ainsi :

Le « sujet » fait alors retour sur le devant de la scène littéraire et philosophique. [...]

Ceux que l'on appelle « nouveaux lyriques » sont pour la plupart des poètes nés dans les années 50. Cette génération était adolescente à l'époque des avant-gardes. Elle n'a pas participé à la grande fête subversive de mai 68; elle l'a considérée plutôt comme un déroutant spectacle. Elle a par contre commencé d'écrire et de publier dans un contexte de crise et de reflux des idéologies. Elle s'est nourrie d'histoire littéraire aussi bien que de marxisme, de psychanalyse et de structuralisme. Elle a le plus souvent trouvé sa voix contre les bousculades théoriques des décennies antérieures. Elle apparaît plus sage, plus conventionnelle, moins soucieuse d'afficher des signes extérieurs de modernité.

Jean-Pierre Lemaire, Guy Goffette, André Velter, James Sacré, Benoît Conort, Alain Duault, Philippe Delaveau, Jean-Yves Masson, Jean-Claude Pinson, Jean-Pierre Siméon, Yves Leclair, (et l'auteur même de ces lignes) sont quelques-uns de ces poètes très divers qui renouent avec un lyrisme (critique) où le sujet et le quotidien ont leur place. Ils trouvent un encouragement et un appui auprès d'aînés comme Jacques Réda, Pierre Oster, Lionel Ray, Marie-Claire Bancquart, Robert Marteau, Vénus Khoury-Ghata, Jacques Darras ou Jean-Claude Renard. À travers eux, la poésie

⁹⁹ Maulpoix lui-même, dans « Poétique du funambule » (Maulpoix, 2009, 32-33), se figure le rôle du poète en ces termes exacts. Si un poème de Jean Genet porte le titre « Le funambule » et qu'un livre de Bobin s'intitule *L'équilibriste*, Maulpoix ne les évoque pourtant pas, ni ne les cite.

¹⁰⁰ Maulpoix renvoie à Schlegel dans Lacoue-Labarthe et Nancy, *L'absolu littéraire*, 1978, p. 210.

*française semble se réinscrire dans une tradition plus vaste, peut-être plus naïve.*¹⁰¹

Maulpoix résume ces poétiques par le verbe « articuler », puisqu'on y reconnaît « un désir de synthèse entre la tradition et la modernité ». Après des années de littérature axée sur la forme à la défaveur du sujet lyrique, on veut refaire une place à ce dernier, trouver une « relation singulière entre un sujet, un langage et un monde », mais dans une sorte d'écriture du soupçon¹⁰², dirais-je, c'est-à-dire une écriture prudente face aux prétentions du sujet et aux possibles du langage. D'ailleurs, Maulpoix mentionne que le sujet lyrique de cette écriture est beaucoup moins axé sur lui-même que sur l'autre, ce qui lui confère souvent une dimension éthique. Il s'agirait d'articuler la présence du poète à celle du monde, non avec force *pathos*, mais sous le signe de l'interrogation et de la fragilité. Incertain, ce projet d'arrimage du sujet lyrique au monde tente de prendre forme avec « une voix qui cherche son chant ». Peu d'avant-gardisme dans cette littérature : les poètes semblent vouloir se reposer de la théorie, peut-être se contenter du présent, et se ressourcer chez des poètes plus naïfs tout en explorant des lieux quotidiens et ordinaires, comme la gare ou les banlieues chez Jacques Réda¹⁰³.

C) HABITER POÉTHIQUEMENT UN MONDE DÉSENCHANTÉ

Jean-Claude Pinson reconnaît, dans la poésie française contemporaine, les dimensions romantiques « sentimentale » et « naïve », qu'il reprend à Friedrich Schiller. Dans *De la poésie naïve et sentimentale*, Schiller compare l'*éthos* grec à l'*éthos* moderne et, partant des distinctions qu'il établit, il suggère qu'il existe deux grands types de poésie : l'une « naïve » et l'autre « sentimentale ». D'une part, les Grecs étaient selon lui dotés d'une « humanité naturelle » (Schiller, 2002, 26) et entretenaient une relation intuitive à la nature. Ils avaient confiance en elle, en l'humanité, et cette

¹⁰¹ Sur le site de Jean-Michel Maulpoix : www.maulpoix.net/articuler.html.

¹⁰² Ce que Ricœur appelle « les herméneutiques du soupçon » remet en question l'autorité du sujet. Par exemple, les pensées de Nietzsche, de Freud et de Marx.

¹⁰³ Bobin a beaucoup d'estime pour la poésie de Réda (ÉP, 26). C'est d'ailleurs Réda qui a invité Bobin à publier chez Gallimard, où il dirigeait la collection « Nrf ». Ainsi a paru *La part manquante* en 1989. Voir Berne et Blandin à ce sujet (2002, 3).

confiance était partout inscrite dans leur sensibilité, leurs idées et leurs mœurs. D'accord avec eux-mêmes et en harmonie avec le Cosmos, ils avaient « le plein sentiment du naturel » (Schiller, 2002, 29). Aussi, les poètes grecs calquaient cet *éthos* : on sent dans leur poésie qu'ils sont en harmonie avec leurs sentiments, leurs pensées et la nature. C'est ce que Schiller appelle la « poésie naïve » : dans la mesure où elle n'a qu'à dépeindre (imiter) l'harmonie qui se trouve déjà là, elle est *art du fini et de la concordance*. D'autre part, Schiller constate que les Modernes de l'« état de civilisation » ont une « humanité artificielle » (Schiller, 2002, 27) puisqu'avec le développement des sciences, « la nature a déserté l'humanité », un peu comme si le monde était devenu « sans âme, sans essences ». En mettant la nature à distance pour développer les sciences, les Modernes ont perdu le véritable et plein « sentiment de la nature ». Comme le pensait Rousseau, d'ailleurs, Schiller estime que, si nous voulons retrouver ce sentiment du naturel, il faut retrouver l'enfance en soi. Mais c'est chose difficile, car le monde moderne est devenu artifice, dysharmonie, absence de simplicité (Schiller, 2002, 36) devant lesquelles le poète a envie de fuir... dans *ses idéaux d'harmonie naturelle*. Aussi, à cet *éthos* moderne déchiré entre l'idéal du naturel et le monde dissonant, enchaîne-t-il, correspond la « poésie sentimentale » : le poète, « en quête de naturel », ne peut atteindre celui-ci que par le détour de ses idéaux. La poésie sentimentale est donc tension, discordance : il ne s'agit pas de calquer le fini harmonieux de la nature qui se donne ainsi; mais d'inventer l'harmonie par le détour des idéaux et de la réflexion. Ainsi, grâce à sa représentation de l'harmonie, le Moderne « élève la réalité jusqu'à l'idéal » (jusqu'à l'infini) (Schiller, 2002, 36), pour ensuite lui donner forme dans une œuvre concrète (dans le fini). Si la poésie naïve est celle du fini et de l'harmonie, la poésie sentimentale est plutôt celle de l'infini et de la tension. Selon Schiller, on retrouve les deux types de poésie à chaque époque; pourtant, le naïf caractérise le plus souvent la poésie grecque, et le sentimental décrit mieux, en général, la poésie moderne. Le poète moderne devrait, selon lui, s'arracher à la réalité par ses idées, y revenir pour faire œuvre et ainsi, donner à voir l'idéal aux autres.

Il y avait selon Schiller deux postures « sentimentales » possibles, rappelle Pinson : l'une analytique, réflexive et ironique, « qu'illustre le genre de la satire »;

l'autre était « spéculative, [...] mystique, qu'illustre le genre élégiaque » (Pinson, 2002, 20). Mais aujourd'hui, remarque Pinson à juste titre, le sens ordinaire du terme « sentimental » ne renvoie plus à ce qu'en disait Schiller. Plutôt, dans le contexte où « l'effusion subjective » a fortement été critiquée par des poètes comme Francis Ponge, ce mot a une connotation très péjorative, renvoyant d'emblée au « mauvais lyrisme ». Ce glissement aurait produit, dans une certaine poésie contemporaine, rien de moins qu'une censure des émotions et des sentiments, à la faveur d'une littéralité « ascétique », d'une sensibilité tenue dans la négativité, ce qui fait que plusieurs poètes se seraient trouvés dans une posture « sentimentale analytique, réflexive et ironique », laissant la posture « spéculative et mystique » inhabitée. Pinson s'interroge sur la pertinence de ce « refoulement » qui est au cœur, selon lui, de la poésie française contemporaine. Il évoque la possibilité d'une nouvelle forme de naïveté poétique, pour enfin « faire le positif » de la sensation et du sentiment¹⁰⁴, car, affirme-t-il, le désir d'une « habitation de la terre » et du monde qui soit « séjour plus authentique » est encore un idéal valable (Pinson, 2002, 25-48).

C'est à Hölderlin que Pinson emprunte l'expression « habitation poétique », expression que le dernier Heidegger a interprétée dans *Chemins qui ne mènent nulle part* (1950) et dans *Qu'est-ce que la métaphysique?* (1929), où il thématise l'essence de la poésie et l'habiter authentique « en temps de détresse ». Il faut ici résumer Heidegger à ce propos, puisque Pinson puise dans cette interprétation de la poésie pour justifier le projet éthique du nouveau lyrisme, mais aussi parce que, comme je souhaite le montrer, Bobin reconduit lui aussi ce projet éthique et poétique misant sur l'authenticité.

À partir des années 1930, Heidegger médite sur l'histoire de la métaphysique occidentale et se tourne vers le commencement de cette histoire chez les présocratiques. Ce tournant (*Kehre*) dans la pensée de Heidegger le conduit à diagnostiquer « la fin de la métaphysique occidentale », son achèvement dans le nihilisme avec Nietzsche¹⁰⁵. Consacrant six séminaires à l'étude de Nietzsche entre 1940 et 1950, Heidegger estime

¹⁰⁴ Et cesser d'en « faire le négatif », selon le mot de Kafka (Pinson, 2002, 21).

¹⁰⁵ Voir « Le mot de Nietzsche “Dieu est mort” » dans *Chemins qui ne mènent nulle part* (2001).

que le nihilisme occidental est venu de pair avec la technique, la techno-science. Dès lors, la poésie (au sens large, entendue non comme genre, mais comme discours relevant à la fois du *muthos*, de la métaphore et du *logos*) devient pour Heidegger la condition nécessaire pour un séjour humain authentique. Jusqu'à la fin de sa vie, le philosophe a fourni de nombreuses études sur la poésie. C'est en 1946 qu'il a prononcé la conférence « Pourquoi des poètes? », où il interprétait des poèmes de Hölderlin et de Rilke¹⁰⁶. En 1951, il a présenté une conférence interprétant le fragment de vers de Hölderlin « L'homme habite en poète » (repris dans *Essais et conférence*, 1958). En 1958, Heidegger publie *Acheminement vers la parole*, où l'on trouve des études de textes de Stefan Georg, Hölderlin et Novalis; ouvrage dédié au poète français René Char où Heidegger s'efforce de montrer l'intime corrélation du *muthos* et du *logos* dans l'« acheminement vers la parole » de la parole elle-même.

Dans « Pourquoi des poètes? », Heidegger rappelle que Hölderlin posait lui-même cette question dans l'élégie « Le pain et le vin » : « ... et pourquoi des poètes en temps de détresse? », écrivait-il. Pour Hölderlin, en cette « nuit du monde », en ce « temps de détresse » où « les dieux sont enfuis », où il n'y a plus de « fondement du monde », plus d'ordre divin *rassemblant* l'histoire du monde et le séjour humain dans cette histoire, le rôle du poète consisterait à atteindre « l'abîme », c'est-à-dire l'*absence* (des dieux), car le poète, plus que les autres, se sent concerné par la présence (sur terre). On se rappelle en effet que pour Hölderlin, le poète est « pareil aux saints prêtres du dieu des vignes » et « voué au service du Très-Haut » (Hölderlin, 2003, 103; 51). Partant, le poète est selon Heidegger celui qui ressent mieux que les autres « la trace des dieux enfuis », et qui essaie de tracer un « revirement » pour les autres hommes. Ce « revirement » ne serait possible que si les hommes pouvaient se replacer dans leur être propre et authentique – entendre : leur « être-pour-la-mort », leur finitude. Le poète est selon Heidegger « attentif à la trace des dieux enfuis », aux « signes des dieux enfuis », et essaie de transmettre ces signes au peuple, aux autres hommes, tout en leur expliquant ce qu'il fait. Il s'agit de continuer de dire le sacré tout en justifiant ce geste :

¹⁰⁶ Voir *Chemins* (Heidegger, 2001).

À partir de l'essentielle misère de l'âge, état de poète et vocation poétique lui deviennent d'abord questions. C'est pourquoi « les poètes en temps de détresse » doivent expressément, en leur dict poétique, dire l'essence de la Poésie (Dichtung). (Heidegger, 2001, 327)

Dans « Hölderlin et l'essence de la poésie » (Heidegger, 1951, 233-252), Heidegger commente cinq assertions de Hölderlin : 1) Poématiser est la plus innocente des occupations; 2) Le langage, qui permet à l'homme de témoigner de ce qu'il est, est le plus dangereux de tous les biens humains; 3) L'homme est un dialogue : son fondement est dans le langage, et le langage n'est essentiel que dans sa dimension dialogique (être-ensemble); 4) Ce qui demeure dans l'être fugitif, c'est le poète qui le fonde, lui donne une assise et 5) « C'est poétiquement pourtant, que l'homme habite sur cette terre ».

Selon Heidegger, Hölderlin est le « poète du poète », car il dit, dans ses poèmes, l'essence de la poésie, c'est-à-dire ce que doit faire la poésie « en temps de détresse ». Hölderlin donnerait à voir, de façon poétique, l'ontologie du poème en tant que langage. Ainsi « poématiser » reviendrait à interroger l'Être. Dire l'essence de la poésie, ce serait dire le langage lui-même en tant que révélation ontologique. Ce poématiser serait d'abord la plus innocente des occupations en ce que le poème peut être vu comme un jeu, un pur discours (inefficace), un rêve. Mais le langage, duquel la poésie a besoin, est le plus dangereux des biens humains, parce que s'il émerge en même temps que l'Être qu'il nomme et dévoile, le plus souvent, le langage commun recouvre l'Être et n'en laisse voir que l'apparence, l'inauthentique (ce que l'on peut rapprocher du discours du « On » chez Heidegger). Le langage est aussi dangereux, interprète Heidegger, car il n'est pas qu'instrumental : il fonde l'homme et son histoire, qu'elle soit sanglante ou pas. Le langage est le propre de l'homme, il permet d'exprimer son être au monde et ses tonalités affectives, il est ce qui lui permet de comprendre; et à l'inverse, son monde dépend du langage; il est dessiné par lui, tout autant que par la façon du *Dasein* de le dire. Aussi, toujours dans le langage, les hommes créent, découvrent et perçoivent leur monde. Pour Heidegger, si l'homme va trop loin dans la « découverte » du langage, cela peut mener à un « excès de lumière » : par exemple, la folie chez Hölderlin. Le langage serait donc dangereux : il contient à la fois les possibles et la perte imminente de

l'homme, puisque nommer, c'est faire être ou disparaître certains aspects du monde, engendrer de nouveaux rapports au monde et en laisser tomber d'autres.

Poursuivant son interprétation de Hölderlin, Heidegger estime que l'homme est un dialogue puisqu'il a son fondement dans le langage et que ce dernier n'est essentiel que dans sa dimension dialogique (être-ensemble). Le langage est ce qui rend l'homme historique et capable de compréhension; capables de dialogue, les hommes se distinguent par le « pouvoir entendre » et le « pouvoir parler » qui exprime non leurs subjectivités, mais leur familiarité avec le monde : « pouvoir-parler » exprime l'Un sur le fond duquel les hommes s'inscrivent et s'unissent, il les fait advenir les uns aux autres. L'homme serait ainsi dialogue depuis que le temps *existe*, interprète Heidegger, c'est-à-dire depuis que l'homme a conscience du temps comme déchirure entre passé, présent et avenir; depuis que l'homme, finalement, est conscient de sa finitude et se raconte à lui-même et aux autres cette finitude, faisant apparaître du même coup son monde et les dieux par le biais du *logos* et du *muthos* mêlés. Depuis le début de l'histoire occidentale, pense Heidegger, ce sont d'abord les poètes qui nomment le monde et ses dieux. La poésie assure ainsi depuis toujours aux hommes une présence au monde entendue comme constance, persistance, « demeure » à ce qui fuit (l'être pour la mort, la temporalité ek-statique, déchirée, la finitude). Ainsi, la poésie serait cette parole qui fonde ce qui demeure dans l'Être, ce qui échappe au flux du temps qui emporte tout. La poésie découvrirait l'Être fugitif, et le ferait perdurer, demeurer dans les cœurs. L'être de l'homme serait ainsi créé librement, poétiquement; la poésie donnerait une assise à la réalité humaine, qui est différente de celle des étants.

C'est ce qui fait écrire à Hölderlin, estime Heidegger, que « c'est poétiquement pourtant que l'homme habite sur cette terre » : la poésie serait toujours ce qui permet d'habiter la terre malgré le désintérêt qu'un monde axé sur les technos-sciences éprouve pour la poésie. Alors que les hommes produisent quantité d'objets pour les besoins (inauthentiques) du quotidien, dit le philosophe, la poésie, elle, permet encore de se tenir près du sacré et de se laisser atteindre par la proximité des choses. La poésie est, selon lui, un don : elle est le langage premier de l'Histoire, bien davantage que l'expression

personnelle du poète. Cette « poésie originaire » serait ce qui rend possible tout autre langage et ce qui fonderait l'origine primitive d'un peuple. Ainsi, être poète « en temps de détresse », ce serait interpréter la voix du peuple, supporter sa mémoire du Très-Haut, du divin. Le rôle du poète consisterait alors à maintenir chez les hommes la mémoire du sacré en lui chantant « la trace des dieux enfuis ».

Dans son livre *Habiter en poète* (1995), Jean-Claude Pinson explique plus précisément ce qu'est l'« habitation poétique » chez Heidegger. Dès *Être et temps* (1927), Heidegger développait déjà l'idée selon laquelle l'homme n'est pas *dans* le monde, mais *au* monde, soulignant par là un *éthos* envisagé comme habitation. À partir du « tournant », Heidegger dira que l'homme habite « la clairière du langage et de l'Être » (Pinson, 1995, 67), et :

La configuration de cette clairière sera ensuite déterminée comme Geviert, « Quadriparti », « Cadre du monde » [...]. Ce terme de « Quadriparti » dit de façon ramassée le quadruple rapport de l'humain à la terre, au ciel, au divin et à sa propre mort. Habiter « authentiquement », c'est à la fois : « sauver » la terre (et non s'en faire le maître absolu); « accueillir » le ciel, c'est-à-dire laisser être librement le cours des saisons et l'alternance des jours et des nuits qui rythment l'existence (et non s'en éloigner toujours davantage dans l'artificialité croissante d'un univers technique); c'est demeurer attentif aux signes du divin (et non s'enfermer dans l'orgueil d'une raison positiviste évinçant toute possibilité du sacré); c'est enfin s'assumer comme mortel (et non fuir le souci de la mort). (Pinson, 1995, 67)¹⁰⁷

Bien sûr, pour Heidegger, cet habiter authentique est possible grâce à la parole poétique, puisque la poésie permet de voir la terre comme une nature vivante plutôt que comme une étendue géométrique; elle permet au lecteur de prendre son temps, car le sens n'y est pas immédiatement donné; elle permet ainsi de s'ouvrir au mystère, au sacré, au merveilleux, à l'inconnu et permet de dire les « vraies » choses : la vie, l'amour, la mort et l'angoisse. Ainsi, seule la poésie serait libre de l'asservissement instrumental et de l'objectivation, permettant d'entendre l'Être et de l'éclairer. Cela, à condition que la poésie ne relève pas d'une métaphysique de la subjectivité, mais possède plutôt la puissance inaugurale du mythe. Cette poésie véritable ne se manifeste

¹⁰⁷ Pinson se réfère à Heidegger, « Bâtir habiter penser » dans *Essais et conférences*, trad. A. Préau, Gallimard, 1958, p. 177.

pas à toute époque selon Heidegger, Hölderlin étant peut-être pour lui le dernier de ses chantres.

Selon Pinson, avec cette conception de la poésie, Heidegger a d'une certaine façon réactualisé le Romantisme allemand, c'est-à-dire l'idée qu'il revient au poète et à la poésie d'accéder à la vérité; et l'idée, aussi, qu'une réactualisation de « l'identité originaire (présocratique) du *Logos* et du *Muthos* » est nécessaire si l'on veut vivre de façon authentique. Pinson écrit à juste titre qu'il s'agit d'un « geste de "remythologisation" de la poésie qu'il est difficile de ne pas inscrire dans le prolongement du *Plus ancien système systématique de l'idéalisme allemand* » (Pinson, 1995, 22). En effet, ce bref texte plaide pour une éthique où la poésie :

redevient à la fin ce qu'elle était au commencement – l'éducatrice de l'humanité [...]. La mythologie doit devenir philosophie pour rendre le peuple raisonnable, et la philosophie doit devenir mythologie afin de rendre les philosophes sensibles. Alors régnera parmi nous l'unité éternelle. (Lacoue-Labarthe et Nancy, 2008, 53)¹⁰⁸

Toujours selon Pinson, plusieurs poètes français se sont beaucoup inspirés de cette conception heideggérienne (et romantique) de la poésie afin de définir ce que serait leur « poésie ontologique » ou leur « poésie pensante » : il nomme entre autres René Char, Saint-John Perse, Yves Bonnefoy, Michel Deguy et Dominique Fourcade (Pinson, 1995, 24). En fait, Pinson montre avec force jusqu'à quel point la poésie moderne française se fait dans l'ensemble l'héritière du Romantisme allemand, où il distingue deux esthétiques complémentaires : l'une du sens (spéculative) et l'autre de la lettre (sémiotique) (Pinson, 1995, 26-39). Chez les Romantiques allemands, dit-il, se trouve déjà une certaine ambivalence entre ces deux esthétiques, entre *mimèsis* et *sémiosis*, particulièrement chez Novalis, où on trouve une « alliance [...] du littéral et du spéculatif, un régime de la poésie qu'on pourrait définir comme "sémiotique sublime", régime mixte » (Pinson, 1995, 30). Aussi, selon Pinson :

¹⁰⁸ Selon les auteurs de ce livre, ce texte inachevé fut trouvé en 1917 dans les notes de Hegel, écrit de sa main, mais ce serait peut-être la transcription d'un texte rédigé par Schelling en 1796 (on y reconnaît son style), sous l'influence de Hölderlin, qu'il rencontra au cours de 1795, en l'absence de Hegel. Il s'agit peut-être d'un fragment collectif (Lacoue-Labarthe et Nancy, 2008, 39-40).

Tandis que l'avant-garde incarnée par Tel Quel, occupant le devant de la scène littéraire, déployait jusqu'à ses ultimes conséquences la logique du régime « sémiotique » et procédait simultanément à une critique radicale du « théologico-poétique », des œuvres alors plus discrètes (celles d'André Frénaud, d'Yves Bonnefoy ou de Philippe Jaccottet, par exemple) continuaient de s'inscrire, chacune à sa façon, dans le sillage de la modernité romantique, non sans que soit en elles sensible le tournant vers la sobriété déjà amorcé par le dernier Hölderlin. (Pinson, 1995, 30-31)

Ce qu'il faut bien voir avec Pinson, c'est que dans sa critique du romantisme, l'avant-garde a finalement reconduit certaines thèses cruciales du Romantisme allemand :

dans le moment même où elle vise à en détruire la métaphysique [...], elle procède à l'assomption de tous les thèmes par lesquels les Romantiques de l'éna fondent [...] l'idée moderne de littérature [et] il n'est pas jusqu'au passage au roman, par lequel Denis Roche pense pouvoir dire adieu définitivement à la poésie à son « romantisme » invétéré, qui ne soit en fait un geste romantique. (Pinson, 1995, 37-38)

À titre d'écrivain que l'on peut inclure dans le nouveau lyrisme, Pinson affirme que l'homme d'aujourd'hui peut habiter en poète, mais avec certaines réserves, puisque la « génération lyrique » des années soixante s'est frottée à la désillusion politique du « Grand Récit de la Poésie¹⁰⁹ ». Il ne s'agit donc pas pour lui de faire sienne une illusion politique pouvant mener à l'idéologie, mais d'une tâche à laquelle chaque homme peut se sentir appelé dans la *praxis*. Après les grands récits, dit-il, sachant qu'on ne peut sauver une époque, ni changer le destin du monde, il reste néanmoins possible de « changer sa vie » (Pinson, 2002, 27). Il ne s'agit pas là, non plus, d'un déni du politique selon Pinson, puisque chaque homme, dit-il en citant Emerson, « “participe à une imagination de la constitution de la cité juste”¹¹⁰ ». Pinson ne nie pas non plus son temps : il reconnaît la légitimité de se demander « comment le monde désenchanté qui

¹⁰⁹ Lire Pinson : « Ainsi, pour nombre de ceux de la “génération lyrique” dont je suis, le Grand Récit de la Poésie a pu prendre, dans les années soixante, la forme d'une “illusion politico-poétique” : celle qui a conduit nombre d'étudiants à un engagement où l'enthousiasme militant procédait d'une esthétisation de la politique. Aussi étrange que cela puisse aujourd'hui paraître, Hölderlin a pu ainsi rimer avec Ho Chi-minh et Rimbaud avec Mao, via des figures comme celle, par exemple, de Maïakovsky. » (Pinson, 2002, 26)

¹¹⁰ Emerson cité par Pinson, où lui-même reprend « la formule de Stanley Cavell dans le commentaire qu'il donne du texte d'Emerson » (Pinson, 1995, 28 : Stanley Cavell, *Statuts d'Emerson*, Éditions de l'Éclat, 1992, p. 35).

est le nôtre pourrait bien encore être habité poétiquement? » (Pinson, 1995, 65), et c'est dans l'« habiter authentique » selon Heidegger qu'il trouve un début de réponse.

Cela dit, c'est un habiter authentique démocratisé qui intéresse Pinson, où l'homme habiterait en romancier aussi bien qu'en poète. Il invoque à cet égard Paul Ricœur qui, « à contre-courant de la “philopoésie” dominante, [a] privilégi[é] le roman, remettant ainsi en cause le partage hiérarchisant que Heidegger établit entre poésie (*Dichtung*) et littérature (*Literatur*) » (Pinson, 1995, 78), dans le but d'élargir la possibilité de l'habiter poétique au quotidien, que Heidegger considérait inauthentique. Selon Ricœur, donc, c'est par la fréquentation des œuvres littéraires en général¹¹¹ que le lecteur peut « changer sa vie », la rendre plus habitable et la refigurer par le biais de la triple *mimèsis*. En fait, Ricœur voulait fournir une poétique qui tiendrait compte du « pâtir humain », ce qui justifie ses nombreuses références à Aristote : s'il pense la poésie et le récit, c'est pour l'homme agissant et souffrant qui se pose la question du bien vivre ensemble.

C'est au final ce que Pinson qualifie de « poétique » : une écriture – en prose ou en vers – qui s'intéresse à l'être au monde (toujours humain), sans pour autant verser dans un « lyrisme de la subjectivité » ou dans une « stylistique de la singularité » (Pinson, 1995, 85). Après les herméneutiques du soupçon en effet, et ce que Ricœur appelle « la tradition du *cogito* brisé » (Ricœur, 1990b), c'est à l'interprétation d'un *soi* et non d'un *je* qu'invite Ricœur. Cela est partout maintenu dans les œuvres du philosophe : il n'est pas de sujet immédiat à lui-même, chaque homme ne se découvre et ne se comprend que par le long détour des textes, des récits et des symboles. Il n'est de « sujet » selon Ricœur que dans la distance qu'il prend avec lui-même en s'interprétant, ce qui en fait un sujet toujours autre, toujours *ipse*, altéré, mais non pour autant désintéressé de son identité, au contraire. C'est donc grâce à Heidegger, mais surtout grâce à Ricœur que Jean-Claude Pinson définit le projet éthique du nouveau lyrisme; ce qu'il appelle si bien « poétique ».

¹¹¹ Et nous pourrions ajouter, plus généralement encore : par la fréquentation des textes en général.

Les trois définitions du nouveau lyrisme que je viens de résumer convergent : selon Orizet, Maulpoix et Pinson, cette sensibilité littéraire voit le jour après une certaine déception en regard des idéologies, mais aussi en regard d'un monde vidé de ses dieux, caractérisé par un *éthos* où l'aplanissement de la temporalité dérange l'homme. *Le nouveau lyrisme français est en soi « désenchanté »*, il ne prend forme que sur l'horizon du désenchantement : des écrivains choisissent cette esthétique malgré le structuralisme et les théories littéraires de l'autoréférentialité, ils le font avec prudence parce que la philosophie et la théorie modernes ont proclamé la mort de Dieu, la mort de l'Auteur, la mort de l'Œuvre, la mort du Roman, la fin de la Stylistique, du Genre, de la Démocratie et de l'Histoire, la fin des Grands Récits, la mort de la poésie et même la mort de l'Homme. Après ces discours apocalyptiques et tragiques que l'on trouve parfaitement cristallisés dans le livre de Richard Millet intitulé *Désenchantement de la littérature* (2007) – où l'auteur prend pour avérés tous ces constats de « mort » et de « fin » sans jamais les remettre en doute, et y ajoute la mort de la langue et de la littérature – les écrivains du nouveau lyrisme recommencent à se soucier de l'homme et du monde en sachant pertinemment que l'homme, le monde et les choses sont fragiles. D'ailleurs, plusieurs théoriciens français se réclament de Paul Ricœur pour expliquer cette place refaite au sujet dans la littérature, sujet altéré et entendu en tant que soi, en tant qu'ipséité plutôt que je immanent, à la fois plus fort et affaibli par les herméneutiques du soupçon¹¹².

Dominique Combe, par exemple, rappelle la genèse du concept de sujet lyrique. Dans le Romantisme allemand, dit-il, le sujet du poème renvoyait à l'expression authentique et subjective du poète (Combe dans Rabaté, 1996, 40). Mais déjà, avec Nietzsche et le constat d'un « Moi lyrique » dissolu (dans le dionysiaque, la subjectivité se dissout et échappe au principe d'individuation apollinien (Nietzsche, 1949, 40-46)), est venue l'idée d'un « lyrisme transpersonnel ». La notion de « Moi lyrique », souligne Combe à juste titre, est « liée à la crise philosophique que traverse le sujet après le Romantisme, que Nietzsche, critiquant Descartes, poussera à son comble en dénonçant

¹¹² Bien sûr, Jean-Claude Pinson (1995; 2002), mais aussi Michel Collot (1989; dans Rabaté, 1996; 1997); Dominique Combe (dans Rabaté, 1996) et Antonio Rodriguez (2003).

l'illusion grammaticale du "Je" et de la conscience de soi dans le *Cogito* » (Combe dans Rabaté, 1996, 44). Provenant d'abord d'une « réflexion [...] large sur les rapports entre la littérature et la vie » (Combe dans Rabaté, 1996, 46), le concept de sujet lyrique se distinguerait surtout de la biographie de l'auteur, mais pas nécessairement du sujet empirique qu'il est (Combe dans Rabaté, 1996, 50). En fait, Combe invite à nuancer les dichotomies que l'on a coutume de considérer comme allant de soi : sujet empirique/sujet lyrique; autobiographie/fiction; vérité/poésie, car : « la fiction et la vérité, loin de s'exclure, s'épaulent mutuellement (Combe dans Rabaté, 1996, 55) ». On aura reconnu Ricœur dans cette assertion : Combe affirme ainsi que la référence métaphorique permet de penser le rapport entre sujet empirique et sujet lyrique, le second étant comme une « re-description rhétorique, figurale » du premier (Combe dans Rabaté, 1996, 56). Dès lors, si « "le sujet lyrique" n'existe pas, [mais] se crée » (Combe dans Rabaté, 1996, 63), il n'en exprime pas moins une réalité effective, que Ricœur qualifierait de « vérité métaphorique » (Ricœur, 1975, 310-321). Aussi en appelle-t-il à Ricœur : « sans doute vaudrait-il mieux parler d'une *ipséité* du sujet lyrique » (Combe dans Rabaté, 1996, 63).

De son côté, Michel Collot relève que le sujet lyrique a toujours été un sujet « hors de soi », faisant « l'épreuve de son appartenance à l'autre, au temps, au monde, au langage » (Collot dans Rabaté, 1996 114). Il ne s'agirait pas là d'une aliénation du sujet à l'altérité, mais plutôt de la preuve de son ipséité, thème encore une fois central chez Ricœur, que Collot cite d'ailleurs. Affirmant que le sujet lyrique se tient constamment dans la modalité *ek-statique* d'un sortir de soi et d'un aller vers l'autre, et qu'il ne « coïncide avec lui-même » que sous le mode de l'ipséité, il ajoute que ce sujet : « s'accompli[t ainsi] *soi-même comme un autre* » (Collot dans Rabaté, 1996, 116).

Enfin, Antonio Rodriguez s'inspire aussi de Ricœur pour dire le nouveau statut du sujet lyrique : « Si, comme le dit Ricœur, on ne peut comprendre le récit sans une phénoménologie de l'action, on ne peut saisir le lyrique sans une phénoménologie de l'affectif » (Rodriguez, 2003, 99). D'un point de vue phénoménologique merleau-pontien, l'affectivité est selon lui ce qui fonde l'être-au-monde. Sentir est une

compréhension immédiate et antéprédicative du monde, non pas comme fusion, mais comme empathie. Heidegger nommait cette affectivité « tonalité affective » (*Stimmung*). Il ne s'agit pas là de sentiments subjectifs, mais d'une prédisposition du *Dasein* avant toute action, selon une tonalité qui est accord et qui ne distingue pas sujet/objet. La tonalité affective est comme le fondement ontologique d'affectivité où se jouent les rapports constituant l'ipséité. Il y a deux pôles de tonalités selon Rodriguez : celui de l'union (ordre, régularité, proximité, confiance) et celui de l'étrangeté (méfiance, angoisse, souci existentiel, poids du temps). Chaque ton comporte sa structure temporelle et sa rythmique propre, capable de déteindre sur le lecteur lors de la lecture. Ainsi, le pacte lyrique, qui consiste en un consentement à sentir des rapports affectifs au monde, fait se rencontrer l'auteur et le lecteur dans un dénouement mimétique, que Ricœur qualifierait de triple. Ce pacte lyrique, où les tonalités affectives (et non l'action) sont ce qui configure le texte « engage des potentiels d'actes configurants lyriques, que chaque sujet écrivant et lisant actualisera selon des styles particuliers » (Rodriguez, 2003, 122). L'approche de Rodriguez redonne au lyrisme son primat affectif, et propose de resituer le sujet lyrique, transpersonnel, dans la chair, comme le fait Ricœur dans la dixième étude de *Soi-même comme un autre*. Ainsi, pour revenir à Pinson :

en dépit de la volonté moderne de parvenir à la fameuse « disparition élocutoire du poète », [...] la tonalité qui gouverne le poème, loin d'être anonyme, s'enracine dans l'« ipséité » ou la « mienneté » d'un corps [...] singulier, [portant] l'empreinte d'un soi singulier (Pinson, 1995, 85).

Enfin, bien que Bobin n'ait pas participé au débat français autour du nouveau lyrisme¹¹³, nous verrons que son parti pris pour le lyrisme – tantôt sentimental, tantôt naïf – est très clair. Nous venons de voir comment le nouveau lyrisme n'apparaît que sur l'horizon du désenchantement. Le terme est présent chez Jean-Claude Pinson, qui en appelle au poète et philosophe Friedrich Schiller, mais aussi à Heidegger et Hölderlin, entre autres, pour justifier le projet éthique du nouveau lyrisme. Ricœur, comme je viens

¹¹³ Par exemple dans le n° 54 de la revue *Le débat* en 1989, intitulée « Absence de la poésie ? », puis dans l'article « La poésie morte ou vive » de Jean-Marie-Gleize, paru dans *Études françaises* en 1991; ou encore dans le n° 133-134 de la revue *Action poétique* en 1993-94 : « La forme poésie va-t-elle, peut-elle doit-elle disparaître? » Voir aussi Delaveau et Hackett, *La poésie française au tournant des années 1980*, Colloque de Londres, décembre 1986 (1988), tout comme les livres de Martine Broda (1997), de Maulpoix (2000) et de Pinson (1995; 2002).

de le montrer, est lui aussi un penseur important dans la théorisation du nouveau lyrisme. Bien que plusieurs nouveaux lyriques aient voulu « se reposer de la théorie », d'autres s'y sont adonnés en puisant dans les travaux de ce philosophe.

D) ROMAN : ÉCRITURES DU SOI

En ce qui a trait au roman français, le début des années 1980 marque aussi fortement une sorte de « retour au sujet ». L'autofiction, néologisme utilisé par Serge Doubrovski en 1977¹¹⁴, désigne aujourd'hui ce que plusieurs n'osent pas encore nommer un nouveau « genre littéraire »; type d'écriture qui, pour mettre le récit d'un sujet biographique (auto) en avant-scène, n'en reste pas moins fictif (fiction). Si plusieurs critiques français considèrent ce type de romans comme peu littéraire, voire « bas »¹¹⁵, d'autres y voient, après le refus français du récit, de *nouvelles manières de raconter*. À cet égard, des critiques comme Bruno Blanckeman, Marc Dambre, Jean-Christophe Millois et Dominique Viart s'efforcent de montrer combien le roman français contemporain est riche. Comme le mentionne Blanckeman : « Les fictions s'adaptent aux données du monde d'aujourd'hui, captent l'actuel, mesurent le quotidien, interrogent l'intime, convertissant ainsi des impressions d'époque en une conscience du temps. » (Blanckeman, 2002, 7-8) Dans un article paru en 2001, Blanckeman rappelle ce que Ricœur avait entrevu dans *Temps et récit*. Il le cite, car le philosophe se demandait si :

de nouvelles formes narratives, que nous ne savons pas encore nommer, [ne] sont [pas] déjà en train de naître, qui attesteront que la fonction narrative peut se métamorphoser, mais non pas mourir. (Blanckeman, 2001, 73)¹¹⁶

Blanckeman répond : « La renarrativisation de l'écriture, communément observable dans la littérature française depuis le début des années quatre-vingt avec la défection des avant-gardes, s'affirme comme un phénomène esthétique général, aux occurrences

¹¹⁴ Selon Laurent Jenny, « L'autofiction », site :

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>. Voir aussi Blanckeman (2001, 74). C'est sur la quatrième de couverture du roman *Fils* que Doubrovsky aurait utilisé le terme.

¹¹⁵ C'est ce que constate Laurent Jenny (*id.*).

¹¹⁶ Blanckeman renvoie à Ricœur (1984, 58).

multiples. » (Blankeman, 2001, 73-74) Ainsi s'intéresse-t-il aux « récits autofictionnels » (par exemple chez Hervé Guibert) et aux « récits transpersonnels » (par exemple chez Pierre Bergounioux, Jean Rouaud, Pierre Michon). Il pose que dans les récits transpersonnels, il ne s'agit pas tant de raconter l'histoire d'une vie que de refléter le métissage de l'identité qui s'énonce au contact du monde et des autres. À cette transpersonnalité de l'identité énonciatrice correspond la transgénéricité : le roman frôle souvent l'essai.

Dans son livre *Les fictions singulières*, Blankeman distingue quatre « principes romanesques particulièrement actifs » dans le roman contemporain : l'*ontos*, le *pathos*, la *mimèsis* et le signifiant. L'*ontos* : « souci de l'être, à la croisée de l'Histoire et de l'intime ». Le *pathos* : « l'affect, l'émotion, le sensible – du psychologique ». La *mimesis* : « la tentation du reflet, l'illusion référentielle de nouveau en piste ». Enfin, le signifiant : « l'attention romanesque portée aux mots, la part sensible du langage, l'encre lustrale du récit » (Blankeman, 2002, 15-16). Bien sûr, ces principes ne sont pas mis en forme de la même manière chez tous les auteurs qui l'intéressent, mais caractérisent assez bien l'ensemble (Michel Houellebecq, Éric Holder, François Bon, Didier Daeninckx, Antoine Volodine, Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Christian Gailly, Éric Chevillard, Régine Detambel, Patrick Bouvet, Gérard Macé, Alain Nadaud, Annie Ernaux, Hervé Guibert, Pierre Bergounioux, par exemple). Les écritures de soi mettent beaucoup plus en scène que l'intériorité intime d'un sujet. L'exemple d'Annie Ernaux est peut-être le plus éloquent : il s'agit d'une auteure qui, en s'adonnant à l'écriture de soi, dépeint avec acuité des fresques sociales où plusieurs se reconnaissent. Ce que l'on envisage trop souvent comme les écritures du moi relève souvent davantage des *écritures du soi*.

Enfin, selon Dominique Viart, « la production présente n'est plus pensée comme *invention*, mais comme *variation*. [...] il ne s'agit plus aujourd'hui d'*inventer* du *neuf*, mais de travailler *avec* ce dont la culture et la pensée héritent. » (Viart dans Blankeman et Millois, 2004, 23; 25) Aussi, le roman français contemporain lui semble-t-il « critique », parce qu'il s'investit d'une fonction « transitive » et « dialogique » (Viart

dans Blanckeman et Millois, 2004, 30-31). On retrouve sensiblement là ce que Jean-Michel Maulpoix et d'autres poètes pensent du nouveau lyrisme. Au final, il semble que dans la poésie et le roman français contemporains, le sujet soit « revenu au monde » pour, peut-être, mieux l'habiter... *avec les autres*.

•••

Nous venons de voir en quoi consiste le désenchantement du monde (et les problèmes temporels qu'il soulève) et que le nouveau lyrisme français n'apparaît que sur cet horizon (voulant refigurer le temps). À présent, je veux étayer mon hypothèse voulant que l'œuvre de Bobin, éminemment lyrique, réplique particulièrement à ces problèmes du temps. J'analyserai, dans la seconde partie, l'identité poétique de l'auteur, suivant la théorie et la méthode mises en place dans le premier chapitre. La réplique bobinienne au désenchantement promet d'un côté le temps de l'authenticité, et de l'autre, le temps de l'autre. Or l'arrimage de ces postures éthiques et temporelles ne va pas de soi.

SECONDE PARTIE

L'IDENTITÉ POÉTHIQUE DE L'AUTEUR

1. Le temps de l'authenticité : *Me voici donc seul sur la terre*
2. Le temps de l'autre : métaphores infinies du féminin

Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher

Pascal

*La vraie vulgarité de ce monde est dans le temps,
dans l'incapacité de dépenser le temps
autrement que comme des sous*

Christian Bobin

INTRODUCTION

Comme je le disais dans l'introduction générale, le discours qui traverse l'œuvre de Christian Bobin offre un exemple saisissant de la vieille querelle entre philosophie et littérature. Si l'on peut se surprendre de ce que Platon, lui-même poète, ait voulu bannir la poésie de la cité, on peut aussi s'étonner de ce que Bobin, d'abord formé à la philosophie, vise à peu près le contraire. Dans l'entretien *La parole vive* accordé à la revue *Esprit* en 1994, l'auteur confie d'ailleurs avoir pleuré en lisant Platon. Était-ce parce que Platon malmenait les poètes? Nul ne sait. Mais il est clair que Bobin travaille, en écrivant ses textes, à un but qui s'oppose à celui qui animait Platon, rationaliste. Dans le chapitre précédent, nous avons justement vu que le désenchantement est relié, à certains égards, à la *rationalisation* du monde. Or il serait faux de croire que cette rationalisation est l'affaire exclusive des Lumières. La lutte du discours rationnel contre le discours mythologique s'amorce déjà chez les présocratiques; peut-être est-ce là l'origine véritable du « désenchantement du monde »... C'est une hypothèse que je ne pourrai ni explorer ni étayer ici.

Les théories de Gadamer et de Ricœur s'inscrivent elles aussi sur l'arrière-fond de cette querelle, de cette lutte des discours et de leur prétention à la vérité. Gadamer, comme Heidegger et les Romantiques, faisait triompher le discours poétique. Quant à Ricœur, dans *La métaphore vive*, il suit son habitude : il tente de réconcilier les deux parties et reconnaît à chaque discours, philosophique et littéraire, sa nécessité pour la condition humaine. En ce qui concerne Bobin, il se situe nettement du côté romantique : la philosophie est selon lui un « discours bétonné » qu'il critique, sauf lorsqu'il s'agit de philosophes qui font le pari du cœur et de la voix au détriment de la raison, et il revient selon lui à la parole poétique de dire « la lumière du monde ». En ce sens, le discours bobinien se rapproche très souvent de celui des philosophes-écrivains du singulier et de l'authenticité. De plus, comme plusieurs philosophes de l'histoire occidentale, Bobin fait du *logos* une faculté spécifiquement masculine, ce qui est assez surprenant à notre époque. Il fait même un pas de plus que les philosophes de la tradition : il associe le

muthos au féminin (alors que traditionnellement, tout ce qui concerne la vie de l'esprit et du langage fut associé aux hommes).

À cette répartition des facultés selon les sexes, s'ajoute chez Bobin un discours sur le féminin en tant que mystère évanescent et incompréhensible, en tant que genre qui mélange tout et qui, irrationnel, frôle la folie. Ce discours sur le féminin et les femmes n'est pas neuf : il a été tenu par plusieurs poètes et philosophes avant Bobin, comme nous le verrons.

CHAPITRE PREMIER

LE TEMPS DE L'AUTHENTICITÉ : *ME VOICI DONC SEUL SUR LA TERRE*

I. SENTIMENTALE ET NAÏVE : CHANTER DANS UN MONDE DESENCHANTE

Bobin prend clairement position à l'égard des discours sur le désenchantement : il connaît ce discours et il y réplique poétiquement. Son lyrisme est d'ailleurs symptomatique de ce désenchantement, de trois manières. Premièrement, cette œuvre témoigne d'un désir actuel de désinstrumentalisation et de réenchantement en proposant un rapport au temps et à l'autre qui soit riche, esthétique. En ce sens et deuxièmement, Bobin va loin dans la réactualisation d'une naïveté poétique et aussi dans le mysticisme, en voyant par exemple des anges et des saints là où il n'y a que des hommes. Comme si, en écrivant aussi ouvertement sur Dieu, les textes de Bobin enfreignaient l'acceptabilité du discours social de son époque¹¹⁷ (pensons à Ezine qui méprise le discours d'un Bobin « gourou »). Cela mérite considération, car, troisièmement, l'attitude apolitique et « a-rationnelle » que promeut Bobin peut être mal interprétée par les lecteurs s'ils n'ont pas les mêmes référents culturels que lui (formé en philosophie). Dans sa réplique au désenchantement et au nihilisme, Bobin cherche et propose des antidotes. Aussi mise-t-il sur la lenteur, la contemplation de la nature, l'amour du présent et de l'éternité, sur la qualité du temps plutôt que sa quantité, sa profondeur plutôt que sa longueur, un rappel (et un appel) de l'enfance et de ce qu'il tient pour le plus grand : le féminin, les mères.

A) QUADRIPARTI HEIDEGGÉRIEN ET POSTURES SCHILLERIENNES

Le projet littéraire de Bobin est à la fois lyrique, éthique et ontologique : l'auteur veut ouvrir un habiter authentique, qui préserve à la fois d'une logique marchande, du

¹¹⁷ J'utilise les mots « textes » et « discours social » dans l'acception que leur confère Micheline Cambron, où le « texte » désigne une « manifestation particulière [...] participant d'un discours social englobant ». Voir Cambron (1989, 37).

désenchantement et du nihilisme. En effet, se trouve réactualisé, chez Bobin, le « Quadriparti » (Pinson, 1995, 67) heideggérien de l'habiter authentique, qui consiste à favoriser quatre conduites éthiques : prendre soin de la terre; adopter un rapport au temps qui soit régi par la nature et non par la technique; se garder d'un esprit positiviste qui priverait de toute sacralité et enfin, se tenir dans la résolution en regard de sa propre mort. Bien sûr, Bobin ne formule pas ce projet en termes explicitement heideggériens (habiter authentique; Quadriparti)¹¹⁸, mais parce qu'il affectionne particulièrement certains poètes et philosophes qui ont beaucoup inspiré Heidegger (Hölderlin, Pascal, Kierkegaard), on peut voir se constituer un réseau d'affinités où des philosophèmes semblables se recourent (comme le constat d'un monde dépouillé de ses dieux, le désir de chanter la trace des dieux enfuis, la haute valorisation de la parole poétique, la question de l'authenticité, ou encore le souhait d'éviter le divertissement et la mondanité). Dès lors, l'habiter authentique devient un opérateur formel qui traverse toute l'œuvre, de même qu'un puissant message spéculatif.

L'auteur ne cesse en effet d'affirmer qu'écrire est pour lui synonyme de « prendre soin » des mots, des choses et du monde, posant que « notre unique travail est de prendre soin de la vie » (AUT, 58). Partout dans ses livres, on assiste à un rapport au temps qui relève de l'oisiveté, de l'attente et de la contemplation de la nature, car « le temps d'attendre est un temps de délivrance » (ÉLO, 18). Cette valorisation de l'attente va de pair avec une critique des « gens pressés », atteints de la « maladie du temps [...] héritée du monde des affaires » (INES, 20). Est très prégnante aussi l'ouverture au sacré car, selon l'auteur, « sans invisible, nous ne verrions rien » (AUT, 33). Par ailleurs, le sacré se trouve dans les innombrables occurrences où Bobin écrit sur l'amour, la bonté, la joie, l'esprit d'enfance, où il évoque des saints, des anges, des artistes et plusieurs œuvres consacrées par l'histoire littéraire et par l'histoire de l'art¹¹⁹.

¹¹⁸ Bien que, parfois, ce qu'il dit de la parole poétique fasse fortement écho à Hölderlin et Heidegger, comme je le montrerai.

¹¹⁹ Pour ne citer que quelques noms : Homère, Chrétien de Troyes, Botticelli, Dürer, Cervantes, Rembrandt, Molière, Racine, Goya, Balzac, Manet, Bizet, Rodin, Van Gogh, Matisse, Valéry, Rilke, Artaud, Roud, Bach et Ponge.

De plus, à dessein de critiquer l'esprit positiviste et rationaliste, Bobin dénigre souvent les universitaires et les philosophes, alléguant que les colloques sont bien loin de la vraie vie et que, somme toute, les intellectuels sont des « morts » prononçant une « parole générale [et] fade » (MER, 21). De fait, en ce qui a trait à la mort, Bobin la prend pour motif dans plusieurs de ses livres, de sorte que l'ensemble de son œuvre propose une sorte de résolution en regard de ce que Heidegger considérerait comme la possibilité la plus propre du *Dasein*, puisque l'auteur, l'épistolier ou les personnages sont souvent en deuil et ainsi menés à sentir pleinement leur condition mortelle¹²⁰. « Ce n'est pas la mort qui est à craindre, écrit Bobin, seulement [...] nous-mêmes » (BIB, 53), car nous versons rapidement dans l'inauthenticité. Cela est particulièrement clair dans cet extrait : « le jour de notre mort traverse chaque jour de notre vie [...], mais nous sommes trop agités pour le voir et saluer comme il convient notre prochaine disparition » (ÉM, 28).

Si l'on envisage l'œuvre de Bobin selon les distinctions schillériennes (reprises par Pinson), on constate qu'elle relève d'une posture « sentimentale », « spéculative » et « mystique », dont le genre élégiaque est exemplaire, en même temps qu'une posture « naïve » favorisant une relation intuitive au monde, un peu comme chez les Anciens. Il s'agit d'un lyrisme « sentimental », car Bobin est tout à fait conscient du désenchantement moderne, de la « perte d'harmonie », de la discordance et il en prend acte. Il critique ouvertement l'intellectualisme et le positivisme, à la faveur d'une pensée charnelle, car « l'intelligence, c'est de veiller à l'autre comme si c'était sa propre chair » (Coq, 1994, 67). Son lyrisme est aussi spéculatif, car dans une culture dite prosaïque et désenchantée, le poète qu'est Bobin se réfugie dans le monde des idéaux et des idées que sont, par exemple, l'esprit d'enfance et le communisme d'enfance (j'aurai l'occasion d'y revenir plus loin). Ce lyrisme verse aussi dans la mystique, car les « artistes génies » (Rimbaud, Mozart), les saints (Avila, Lisieux, Assise), et même la figure du Christ sont présentés comme les incarnations idéales de l'amour et de l'esprit d'enfance. Quant à la posture élégiaque de Bobin, on la reconnaît dans sa propension à décrire les arbres, le ciel et le brin d'herbe, et dans l'idéalisation d'un rapport au temps et aux autres

¹²⁰ Comme je le montrerai dans la troisième partie, c'est la mort qui ouvre l'écriture chez Bobin.

qu'auraient eu les hommes avant, hors d'un régime social (état de civilisation) capitaliste. Enfin, la naïveté de sa posture tient en ce que son écriture calque parfois une sorte de relation fusionnelle avec la nature.

B) DÉSASTRE DU MONDE. CHANT DU CYGNE DE LA CULTURE

Selon Christian Bobin, « Le néant, c'est l'oubli de l'enfance, de la joie et de l'amour » (AUT, 151). Quant au désenchantement, il serait « plus à craindre que le désespoir » (AUT, 163). Juste après cette considération, l'auteur confie lire Hölderlin (ou plutôt : le « boire »), parce que ses vers sont chargés d'or et de lumière (AUT, 164). Que le nom de Hölderlin soit convoqué lorsque l'auteur se prononce sur le désenchantement n'est pas surprenant : c'est bien Hölderlin qui, autour de 1800, chantait « les dieux enfuis en temps de détresse », mais qui restait, selon Heidegger, à l'affût du sacré. À vrai dire, toute l'œuvre de Bobin s'articule autour du désenchantement et du nihilisme. L'enjeu consiste à les reconnaître et à les dépasser, à les transformer en « lumière »¹²¹, ou comme le fit Hölderlin, à rester attentif aux « signes des dieux enfuis ». Il n'est pas certain que l'entreprise ait réussi, car la lumière et la bonté sur lesquels mise l'auteur ont pour égal, dans le même discours, le pessimisme qu'on voudrait leur faire surmonter. Dans *La lumière du monde*, où Bobin s'entretient avec Lydie Dattas, l'auteur critique la littérature du néant. Il s'agit selon lui d'une littérature facile qui s'acharne à montrer ce que l'on voit chaque jour dans le monde : violence et désolation. Aussi préfère-t-il ne pas fréquenter certains auteurs :

Je ne connais pas d'apôtres du néant sinon par imposture. Ce qu'on veut nous faire croire aujourd'hui, ce que clame cette littérature de la nuit, c'est que la vérité est toujours plus du côté du mal que du bien. Une croyance comme celle-là signale la disparition d'une personne. C'est une disparition bien plus profonde que celle de la mort. [...] C'est pire qu'un lieu commun. [...] Car je crois que l'intelligence cherche toujours quelque chose à aimer.
(LUM, 43)

¹²¹ La démarche fait penser à Simone Weil. Selon elle, « Deux forces règnent sur l'univers : lumière et pesanteur » (Weil, 1962, 11).

Comme c'est le cas chez Taylor et Huston, Baudelaire est pointé du doigt comme la figure emblématique de cette littérature de la nuit :

Je n'aime pas Baudelaire [...] surtout parce qu'il est le chef de file de ceux qui ruminent le malheur et qui sont devenus si nombreux aujourd'hui. Il est à mes yeux l'exemple même de ces écrivains qui égarent parce que leurs erreurs sont mêlées à une beauté et à un don incontestables. (LUM, 44)

Fait surprenant, l'écrivain dit apprécier Cioran, car :

il ne laisse aucun faux enchantement. C'est quelqu'un qui nettoie le désert. [...] Il y a un signe qui ne trompe pas et qui montre qu'il n'était pas un nihiliste, c'est le fait qu'il adorait se promener dans la campagne. [...] Il faut parler de désenchantement salubre. (LUM, 45)

Au sujet de Beckett, s'il affirme que : « Lui, c'est le néant planté en plein milieu de la pièce » (LUM, 44-45), on sait néanmoins le plaisir qu'a déjà éprouvé Bobin à lire cet auteur, grâce au commentaire qu'il en a fait dans *Un livre inutile* paru quelques années plus tôt (1992). Ce qu'il reproche à Beckett neuf ans plus tard (en 2001), c'est son insistance sur le désespoir et la décomposition, particulièrement dans la description d'une jacinthe pourrie (LUM, 68-70). Cette haine de la beauté et de la vie ressemblerait un peu à la haine de Sartre pour les arbres et à celle de Proust pour le soleil (LUM, 40). Au sujet de Proust, Bobin dit regretter de l'avoir lu et aimé¹²². Parce qu'il s'agit d'un esthète qui place la littérature au-dessus de la vie, il lui préfère le vivant Dostoïevsky (LUM, 62). Bobin s'énerve non seulement contre Proust, mais aussi contre Balzac¹²³ et Flaubert (LUM, 142; 146), leur esthétisme et « la sainte culture » : « Le mal, c'est la place des ténors, il est la chose la plus banale¹²⁴, ce à quoi je m'attends toujours. Tandis que la bonté, c'est un oiseau égaré parmi les cuivres et les cordes de ce mauvais concert » (LUM, 66-67). Sur cette lancée, il critique aussi Céline et Louis-René Des Forêts. À ces écrivains qui attristent, il en préfère d'autres chez qui une place est faite à l'espoir et où se trouve de la « lumière écrite » : Thérèse d'Avila, André Dhôtel, Emily Dickinson, Jean Follain, Jean Genet, Jean Grosjean, Kierkegaard, Thérèse de Lisieux,

¹²² Dans *SOU*, l'auteur partage avec ferveur une lecture de Proust. Mais partout ailleurs, s'il en parle, c'est pour critiquer son esthétisme.

¹²³ Pourtant, Bobin mentionne souvent que *Le lys dans la vallée* de Balzac fut l'un de ses livres préférés, très important dans la décision d'écrire.

¹²⁴ On reconnaît Arendt dans ce propos, sa thèse sur la banalité du mal.

Gerard Manley Hopkins, Dominique Pagnier, Blaise Pascal, Jacques Réda, Rimbaud, Arman Robin, Francis Thompson et Simone Weil, par exemple (LUM, 40-129).

Au cœur de ce tableau manichéen de la littérature, Bobin veut se placer du côté de la lumière. Ses lectures sont orientées par un besoin de consolation et de concordance, tout comme sa démarche d'écriture. Aussi, dit-il :

Étrangement aujourd'hui, on voudrait nous faire croire qu'il n'y a de lucidité que celle de la mort : il s'agit de gratter l'azur jusqu'à découvrir un ciel noir. Si on cherche autre chose on vous accuse de chercher une consolation, et comme ce désabusement épouse parfaitement l'effondrement maladif de l'époque, tout est verrouillé. (LUM, 70)

Cette accusation, Bobin l'a essuyée souvent (Tralongo, 2001). Nul ne le sait mieux que lui et il saisit l'occasion de cet entretien avec Lydie Dattas pour y répondre :

On me reproche parfois de peindre la vie en rose. [...] Je ne peux m'empêcher de voir dans ce genre de reproche un symptôme de notre époque nihiliste et du misérable credo du progrès. D'ailleurs, les scientifiques me font rire : ils vont déréaliser le fauteuil sur lequel je suis assis, jusqu'à le réduire à un assemblage d'atomes, mais si on se risque à leur parler de l'invisible, ils vous perçoivent comme un barbare. Ils veulent bien qu'il y ait un mystère par en dessous, mais pas par-dessus. [...] Le courage n'est pas de peindre cette vie comme un enfer puisqu'elle en est si souvent un : c'est de la voir telle et de maintenir malgré tout l'espoir du paradis. [...] La haine de Proust pour le soleil, ou celle de Sartre pour les arbres, me paraît très révélatrice de cette société malade. [...] Personnellement, je ne suis pas loin de croire que la mélancolie est le péché majeur. (LUM, 37; 40-41)

La fin de cet extrait tombe comme une masse : *la vie est souvent un enfer*. Le courage, ce serait de *voir* (et donc de savoir) cela – l'enfer de la vie est ici érigé comme un fait –, mais de continuer l'effort d'y voir autre chose. Si pour Bobin la mélancolie est le pire des péchés – ce qui fut aussi le cas pour la religion catholique –, on peut se demander s'il ne commet pas cette « faute » lui-même. Dans *Le Très-Bas*, on trouve cette assertion plutôt cynique au sujet de la culture occidentale :

Nous sommes sortis des églises. Nous avons fait un grand chemin. De l'enfance à l'âge adulte, de l'erreur à la vérité. [...] Nous croyons au sexe, à l'économie, à la culture et à la mort. [...] Maintenant nous avons grandi. Maintenant nous ne croyons qu'à ce qui est puissant, raisonnable, adulte. (TB, 108)

Sous cette fierté feinte devant ce que Kant appelait le passage à la majorité de l'humanité¹²⁵, ce qu'on entend, c'est le jugement et la critique, le mépris de cette culture devenue grande, « majeure », émancipée et censément raisonnable. Un peu comme si la rationalisation n'avait mené qu'aux pires aberrations, et comme si tout le monde n'avait d'intérêt que pour l'argent, la pornographie et la télévision. C'est vite oublier qu'il y a encore beaucoup de gens qui aiment vraiment, qui s'adonnent au bénévolat et se réalisent dans des projets de vie qui, peut-être, n'ont rien à voir avec la lecture ou l'écriture, mais n'en sont pas moins valables pour autant. À plusieurs reprises, le discours que tient l'auteur évoque ce qui serait la déchéance profonde de notre monde depuis la Seconde Guerre mondiale. Par exemple, dans *L'épuisement*, il écrit :

Aujourd'hui nous avons tout perdu, tout. Nous avons perdu le goût et les tournures de vivre ensemble. L'intelligence nous manque. Le temps nous manque. Le cœur nous lâche. Il ne nous reste plus [...] que la terre vierge des continents d'enfance, que cet eldorado d'enfance rebelle. [...] C'est fini, le communisme. C'est fini, la croyance au monde meilleur, et c'est bien que ce soit fini. Le monde va toujours vers le pire. Dès qu'on le laisse aller seul, le monde va vers la destruction du faible et du précieux en nous. On ne peut pas laisser la société une seconde sans surveillance, c'est plus fort qu'elle, il faut qu'elle aille vers la bêtise et vers le meurtre, vers la Kolyma, vers Sarajevo, vers Treblinka et autres noms sacrés de l'Histoire des hommes. C'est fini, le communisme, mais il nous en reste un, et un seul, et celui-là on ne nous l'enlèvera pas. Nous avons presque tout détruit. Nous ne pouvons tout détruire. Il nous reste l'essentiel, le communisme de l'enfance, l'épreuve commune à tous d'avoir un jour été enfants sur la terre et de le demeurer encore, car c'est inépuisable et plus puissant que la mort, intouchable même par la mort ou par l'économie. (ÉP, 74-75)

C'est là un tableau peu reluisant du monde, qui généralise la violence (les guerres), le désespoir (la perte de croyance en un monde meilleur) et la destruction. L'homme aurait presque tout détruit, tué ou enfoui sous les affres de l'économie. S'il lui reste quelque chose de bien, c'est seulement un *état passé* – cela rappelle l'état de nature perdu que pleurerait Rousseau – c'est-à-dire un souvenir qui, bien qu'inépuisable, n'en est pas pour autant un bien positif permettant d'aller de l'avant. Car enfin, c'est bien d'un « eldorado » que l'on nous parle ici, d'un pays imaginaire n'existant que dans la tête de ceux qui l'évoquent.

¹²⁵ « Réponse à la question : qu'est-ce que “les Lumières?” » dans *La philosophie de l'histoire*.

Par ailleurs, Bobin revient régulièrement sur le thème des camps de concentration. Toujours dans *L'épuisement*, on peut lire :

Ce que les nazis ont fait aux juifs n'est rien que l'on puisse dater ou inscrire dans la longue chaîne de l'Histoire, ce n'est rien de passer ni de localiser en un seul pays, c'est un fait absolu, une blessure éternelle dans la chair terrestre du temps, c'est ce que l'humanité a fait à toute l'humanité [...]. Le mal perpétré par un seul homme souille tous les autres hommes, tout de même que les larmes versées par un seul lavent tous les autres. Le meurtre comme la bonté engagent à chaque fois l'humanité entière, la sauvent ou la perdent à chaque fois. (ÉP, 99-100)

On peut ici songer au constat sartrien d'une responsabilité obligée, d'une sorte de condamnation à être libre, à choisir. Si le mal et la bonté engagent à chaque fois toute l'humanité, ce qui sous-entend que l'un pourrait toujours renverser l'autre, il semble pourtant ici que le mal ait d'ores et déjà gagné : on parle d'un « fait absolu », d'une « blessure éternelle », irréparable parce qu'intemporelle (on ne peut ni dater le mal, ni l'inscrire dans l'Histoire). Cela échappe à l'homme. C'est aussi exactement ce que pensait Maurice Blanchot : « L'holocauste, événement absolu de l'histoire, historiquement daté, cette toute-brûlure où toute l'histoire s'est embrasée » (Blanchot, 1993, 80).

Dans *L'homme qui marche*, l'auteur évoque « les nazis [qui] interdisaient aux déportés de les regarder dans les yeux sous peine de mort immédiate », et comment cela bafouait non seulement l'humanité des victimes, mais aussi celle des bourreaux (HM, 12). L'Holocauste, la haine, le mal, la laideur, la violence, les meurtres et les tueries, le capitalisme et l'aliénation... Pour le dire d'un jet, Bobin est loin de passer sous silence la noirceur du monde, sa misère, les « malaises de la modernité ». Bien qu'il souhaite mettre l'accent sur la joie, la lumière et la vie, il n'y arrive qu'après avoir fait l'étalage de tout ce qu'il y a de plus désolant au monde. En voici encore un exemple :

Le monde tel qu'il va, mal, je le connais et le subis comme vous. [...] Ces choses, je ne les ignore pas. Mais ce n'est pas d'elles que je veux parler. [...] Le désastre, je le vois. Comment ne pas le voir? Le désastre a déjà eu lieu lorsque je commence à écrire¹²⁶. Je prends des notes sur ce qui a résisté et c'est forcément du tout petit, [mais] incomparablement grand, puisque

¹²⁶ Il faut ici entendre un écho à la formule de Blanchot : « “Déjà” ou “toujours déjà” est la marque du désastre, le hors de l'histoire historique » (1993, 1968).

cela a résisté, puisque l'éclat du jour, un mot d'enfant ou un brin d'herbe ont triomphé du pire. Je parle au nom de ces choses toutes petites. J'essaie de les entendre. Je ne rêve pas d'un monde pacifié [...]. J'écris dans l'élémentaire pour dire cette chose élémentaire : le monde est perdu et la vie est intacte. Et comme dit le camarade Rimbaud : « Parez-vous, dansez, riez. Je ne pourrai jamais envoyer l'Amour par la fenêtre ». (AUT, 89-90)

Que « le monde va mal » et qu'on le subit, que la vie tourne autour du « désastre » qui a toujours déjà eu lieu, c'est ce que proclame Bobin dans de nombreuses entrevues, sinon toutes. À cet égard, nous ne sommes pas très loin de Schopenhauer et de Nietzsche, qui dans ce monde « tragique » mû par la volonté de la nature ou des instincts, ne voyaient qu'une mince consolation – dans l'art. Dans le même livre de Bobin, il est d'autres occurrences où l'auteur réfère au désastre des grandes guerres. Il commente notamment Bernanos brochant un portrait de Hitler dans *Les enfants humiliés* (1939). D'après Bobin, Bernanos « écrit contre ces sales bêtes gavées d'amertume, repues de leur bon droit, [parce qu'] il n'y a *pas encore* d'humanité. L'humain est ce qui est à venir » (AUT, 152). Dans cette phrase, on croirait entendre Nietzsche, du moins y entend-on un philosophe nietzschéen. Pour lui non plus, l'homme véritable n'était pas encore de ce monde. Celui-là était à venir et il serait Surhomme, Surhumain; il serait doué de force et libre comme un enfant qui joue, tout occupé à créer ses propres valeurs et à déployer ses instincts de vie et de mort encore mieux que ne le font les artistes (Nietzsche, 1971, 35-37; 2001, 24-25). À cet égard, Nietzsche, qui planquait le marteau dans tout ce qui se rapprochait le moins de l'idéalisme, reconduisait lui-même un idéalisme fort. Mais revenons à Bobin : il dénonce encore la légèreté avec laquelle on assiste aux images d'un camp de concentration à la télévision, dans un café. « La vie désenchantée poursuit son cours que rien n'arrête », conclut-il (AUT, 61). Il s'offusque de ce que personne ne réagisse à ce flot d'images obscènes, ou de ce que personne ne songe à éteindre le téléviseur. On comprend tout à fait la critique; il est en effet bizarre de manger au restaurant devant de telles images. Mais que certaines personnes ne songent pas à l'Holocauste chaque jour ou ne pleurent pas chaque fois qu'il en est question à la télévision n'induit pas forcément qu'elles soient désenchantées, ni non plus indifférentes à ces horreurs.

Il se trouve une autre évocation de la Seconde Guerre mondiale dans *L'Inespérée*. L'auteur relate qu'un de ses amis, philosophe, fut invité à une émission de télévision afin de parler de l'amour. Or il se trouva que vingt autres spécialistes étaient aussi sur le panel, ce qui, forcément, ne permit que des paroles brèves, échelonnées sur trois minutes. Déçu de « cette haine de la pensée », l'ami philosophe aurait fait part de sa consternation à la réalisatrice qui, bien d'accord avec lui, répondit pourtant qu'avec un autre réalisateur, cela aurait été bien pire. Ne craignant pas la démesure, l'auteur juge cette femme :

Cette parole [de la réalisatrice] vous fait penser aux dignitaires de l'État français durant la Seconde Guerre mondiale, à cette légitimité que se donnaient les vertueux fonctionnaires du mal : il fallait bien prendre en charge la déportation des juifs en France [...]. Même abjection, même collaboration aux forces du monde qui ruinent le monde, même défaut absolu de bon sens. (INES, 21-22)

Ces paroles surprennent par la façon dont elles tiennent ensemble deux contextes éthiques, deux problèmes moraux qui sont sans aucune commune mesure quant aux conséquences de leur dénouement. Un regard rationnel et objectif sur le rapprochement de ces deux situations montre d'emblée que dans le premier cas, l'enjeu est la vie de plusieurs êtres humains qui ne veulent pas mourir et que l'on force pourtant à prendre un train vers la mort, alors que l'enjeu du second cas est le désir d'expression d'une personne *qui a accepté de plein gré une invitation* à la télévision. Devant ces deux problèmes moraux, n'importe quel éthicien, toutes obédiences confondues, ferait la part des choses. Sans doute, l'auteur fait-il ici allusion à la « désolation » et à la « banalité du mal » dont parlait déjà Hannah Arendt, celle qui constituerait le fonds de la terreur. Dans la perspective d'Arendt, le mal derrière les pires gestes des nazis tiendrait au simple manque de réflexion et de profondeur, et à l'absence d'enracinement de l'*homo laborans* dans le monde. Les thèses d'Arendt sur la « banalité du mal », le « déracinement » et la « désolation », ajoutées à de profondes explications sociopolitiques du contexte entourant la Seconde Guerre mondiale, aident à mieux comprendre comment un monde est parvenu à ce que Bobin a raison d'appeler un « désastre ». Pourtant, Bobin me semble faire ici fausse route, et faire preuve d'une grande violence en plaquant la pensée d'Arendt sur un individu qui n'a rien à voir avec la Seconde Guerre, et n'a pas pour

charge de décider de la vie ou de la mort de ses invités de plateau. C'est, semble-t-il, cette absence, ce manque de profondeur que veut critiquer Bobin chez la réalisatrice. Mais le « mal » que cette femme commet chaque jour en ne laissant parler ses *invités* que trois minutes n'a absolument rien à voir avec celui qu'ont pu commettre les nazis sur des personnes non consentantes. Ce qui est problématique avec cette pensée que l'auteur semble emprunter à Arendt (sans la citer) en la plaquant sur une situation hors contexte, c'est l'idée induite, le postulat selon lequel tous les hommes modernes, aujourd'hui plus que jamais, seraient susceptibles de commettre les pires atrocités contre l'humain. Il y a là, dans ce texte de Bobin, une idée bien sombre de l'homme érigée en axiome¹²⁷.

Dans *La vie passante*, sorte de longue lettre en vers, l'épistolier s'adresse à Nella, une amie russe. Il partage le souvenir du carnet d'une Juive qu'il a déjà lu : « quelques jours avant sa mort / Elle est dans un camp de transit / [et] / décrit émerveillée » la vue réconfortante des vêtements d'enfants que des mères ont accroché sur les barbelés afin qu'ils sèchent. L'auteur s'avoue ému par la bonté, la force et l'espoir qui émanent de ce texte (VP, 38). Ici encore, Bobin « transite » justement par le pire avant de dire le meilleur¹²⁸. Si ce procédé n'était appliqué qu'à l'occasion, de façon accidentelle ou spontanée, le lecteur pourrait y voir quelque chose comme un regard lucide. Mais il s'agit chez Bobin de plus que cela : le procédé revient avec récurrence; il devient même un thème privilégié par l'auteur, résumé par les mots « aggraver pour résoudre » (ÉP, 65).

La mélancolie, en fait, est extrêmement présente dans cette œuvre. Bien plus : elle est avouée, et tout ensuite on se met en branle pour la combattre, comme s'il s'agissait du « pire péché ». Dans son *Autoportrait au radiateur*, Bobin écrit que « le désenchantement est plus à craindre que le désespoir. [Que c'est] un rétrécissement de l'esprit, une maladie des artères de l'intelligence qui peu à peu s'obstruent » (AUT, 163-

¹²⁷ Ce que décrit Arendt contribue à l'interprétation d'événements inscrits dans un contexte précis, *celui du totalitarisme de 1939-1945*. Mais il est téméraire d'appliquer cette thèse à tous les contextes de vie, sans autre analyse du contexte, justement.

¹²⁸ Il le reconnaît d'ailleurs lui-même : « Avançons en élevant la tension de ces pages. C'est un principe que j'ai toujours adopté : aggraver pour résoudre. » (ÉP, 65)

164). Il est ici question du désenchantement en tant qu'attitude psychologique, sous forme de mélancolie. Dans *Mozart et la pluie*, l'auteur avoue :

La mélancolie se lève chaque matin une minute avant moi. Elle est comme quelqu'un qui me fait de l'ombre, debout entre le jour et moi. Je dois pour m'éveiller la repousser sans ménagement. [...] Cela fait des années que je lutte avec ces profondeurs, que je m'efforce de limiter leur influence, sans y parvenir toujours (MP, 27-28).

Il enchaîne en disant que ce qui l'aide, c'est l'amour, qu'il distingue du sentiment. « Le sentiment est du côté de la mélancolie [...] La mélancolie est la variété sombre du sentimental », un peu, peut-être, comme l'expliquait Schiller. « Par le sentiment je suis englué dans moi-même. Par l'amour j'en suis détaché, arraché. » (MP, 28) Bobin réitère ailleurs cette distinction entre amour et sentiment, notamment dans *Bon à rien, comme sa mère* (1995) : « Le cœur contre les sentiments. Le sentiment c'est de l'imaginaire, du compliqué, bouclé sur soi, vrillé. [...] L'amour c'est enfin de l'autre, de l'autre en nous et là devant nos yeux » (BR, 4).

La mélancolie et la nostalgie se trouvent aussi au cœur du livre *Souveraineté du vide* (titre qui rappelle *L'ère du vide* de Gilles Lipovetsky, mais aussi la notion de « souveraineté » chez Blanchot, si importante dans *L'écriture du désastre*). L'auteur y adresse un préambule très intime aux lecteurs à ce sujet :

Vous seriez loin de votre vie. Comme toujours, n'est-ce pas : un état ordinaire, banal. Le corps irait tout seul vers l'abîme, avec l'élan acquis de l'âge. Et sous la fraîcheur du sang, une faiblesse, une cendre. Une nostalgie : l'âme. Malade, oui. Sans doute : malade. Le vrai nom de la maladie, ce serait l'enfance. Comme telle, inguérissable. Elle aurait aussi un autre nom : la vie. Ce ne serait en rien une vie intérieure, une arrière-vie, une clairière momentanément hors d'atteinte et dans quoi, par un clair matin, l'on pourrait pénétrer. Ce serait une maladie, voilà tout, et la conscience que vous en auriez serait aussi bien la conscience de l'insuffisance profonde de tous les remèdes. Un jour, dans cette absence égale, chronique, vous recevriez des 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. (SOU, préambule)

L'adresse à la deuxième personne du pluriel crée d'emblée un rapprochement. Quant à l'usage du conditionnel présent, il révèle une sorte de prudence : l'auteur a

compris de quoi son lecteur souffre, et il le lui explique avec délicatesse sous la modalité du jeu, du « faisons comme si »... *Admettons que vous soyez malade. Bien sûr, vous ne l'êtes peut-être pas; mais admettons que. Alors je vous écrirais des lettres pour vous consoler, celles qui sont réunies dans ce livre.* Il s'agit d'une mise en scène hypothétique, qui au fond dit ceci : *vous êtes mélancoliques, je le sais car je le suis aussi, nous avons cela en commun, et j'espère vous alléger un peu de ce malaise.* Il est question de maladie, de cette « maladie des artères qui ne laissent plus passer la lumière » et qui semble inguérissable. Ce qui rend nostalgique, c'est l'âme perdue, celle que l'on n'a plus parce que nous avons cessé d'y croire à peu près en même temps qu'en Dieu. Derrière cette maladie, se trouveraient l'enfance et la vie. Que faut-il entendre là? Faut-il comprendre que, comme chez Rousseau, nous avons perdu notre naturel, notre authenticité, notre éden?

Dans les trois lettres qui suivent, l'auteur partage quelques moyens de supporter lui-même cette « maladie » qu'il assume : « Je vous parle à partir de [...] l'horreur du vide, la souveraineté du vide. Que nous la reniions ou non, peu importe. C'est là que nous sommes », dit-il (SOU, 50). Le premier baume est la lecture : « Les livres. Ils sont sur ma table. Je les ai ouverts, au hasard. Je les ai feuilletés. Un apaisement est venu, dont je ne savais pas avoir besoin » (SOU, 15). La simplicité des phrases, très courtes et répétitives, ainsi que la « table » de l'auteur, meuble auprès duquel on se revigore, créent tout de suite un sentiment de sécurité. L'auteur cite Valéry, ce qu'il dit des livres : « une flamme qui se propage [...] un fil qui brûle de bout en bout, avec de petites explosions et des scintillations de temps à autre » (SOU, 16). Comme un enfant, il dit lire « pour oublier, pour se déprendre, pour perdre, pour se perdre », car les écrivains sont « des guérisseurs » (SOU, 17). Il est aussi suggéré au lecteur de ne rien faire, d'attendre, de s'abandonner à « l'ampleur des rêveries » (SOU, 22), d'écouter de la musique parce qu'elle est respiration, spécialement chez Schubert et Mozart. Mais surtout, avec les livres « on n'est plus seuls » (SOU, 25). Autre chemin pour apaiser la « maladie » : ne pas espérer mener sa vie; plutôt « laisser la décision, une décision se faire, se prendre comme d'elle-même, au bout d'un temps indéfini » (SOU, 30). Comme

Rousseau, se permettre l'oisiveté. L'auteur commente sa lecture de Proust¹²⁹, ces mots qui parlent de tout « dans l'enchantement indifférencié de vivre » (SOU, 34). Les livres seraient comme des « chants grégoriens » et ressembleraient à la prière : « dans les deux cas : marmonnement », espoir et intimité (SOU, 36). L'auteur propose aussi l'activité d'écriture, où « la durée se précipite dans l'éclair de l'encre » et s'apparente à une « perte de temps » (SOU, 39). Il est ensuite question de Dieu dans une perspective à la fois déiste et panthéiste¹³⁰ : « quelqu'un qui est partout, sauf dans les églises » et chez qui le métier consisterait à « ne rien faire » (SOU, 40-41). Enfin, les promenades en nature seraient tout indiquées, ces « éternités rompues » (SOU, 42; 50). Tout compte fait, si l'on veut vivre plus heureux aujourd'hui, nous devrions suivre de près les traces de Rousseau : lire et écrire beaucoup, en retrait et en silence. Écouter de la musique classique, être oisif, déiste, panthéiste, et se promener dans les bois¹³¹. Telles sont les baumes auxquels l'auteur recourt et qu'il propose en toute intimité à son lectorat.

2. LA VOIX DU CŒUR CONTRE CELLE DE LA RAISON

Nous venons de le voir : Bobin réplique au discours sur le désenchantement. S'il s'adonne au lyrisme et au chant, ce n'est qu'en prenant acte du pire. Et il semble que le pire pour lui, après l'Holocauste, ce soit la société de consommation, le capitalisme, la logique marchande, l'esprit de gestion, l'aplanissement du temps, l'institution du mariage, les carrières, le travail d'usine... Bref : le social, la mondanité. Pour Bobin, la société court à sa perte; inutile donc de la fréquenter. Le monde est insouciant de l'essentiel, soit la naissance, l'amour et la mort, les trois seuls vrais événements qui comptent selon lui. Partant, le monde est voué à sa perdition, il est perçu comme

¹²⁹ Si Bobin louangeait Proust dans SOU, il le critique pour son esthétisme dans *La lumière du monde* et plusieurs autres entretiens.

¹³⁰ Voir l'article de Robert Misrahi dans le *Dictionnaire de la philosophie*. Le panthéisme peut être entendu comme une « voie philosophique devant conduire à [...] [l']expérience exaltée de l'unité splendide du monde et de la fusion unificatrice avec lui, [expérience que l'on] rencontre aussi en littérature » (2000, 1345-1346), comme chez Rousseau dans les *Rêveries* et *L'Émile*, dit Misrahi.

¹³¹ Il est aisé de repérer des lexèmes philosophiques, des philosophèmes et des topos rousseauistes chez Bobin; j'y reviendrai un peu plus loin.

inauthentique, superficiel, vain, voire vil. C'est là ce que pensaient aussi Pascal et Rousseau : ce philosophème de l'authenticité à protéger d'un monde superficiel en perdition est un topos en philosophie. Et comme Bobin a une formation philosophique, il est certain qu'il les connaît – il les exploite d'ailleurs en profondeur. Pascal est du reste l'un des auteurs préférés de Bobin : il le cite et s'y réfère souvent. Quant à Rousseau, même si Bobin ne le cite que rarement, on peut penser qu'il s'agit d'une référence culturelle importante chez lui comme chez tous les Français. De plus, certains lexèmes ou topos que l'on rattache souvent à Rousseau reviennent avec récurrence dans ses textes : la promenade dans les bois, la contemplation de la nature, le soin des fleurs, la lecture comme effeuillement du temps, la valorisation de l'enfance et le dédain de la société qu'il faut fuir.

Comme plusieurs philosophes de l'authenticité, Bobin critique la raison instrumentale et le désenchantement en valorisant la voie du cœur (la voix), une « pensée errante », incarnée et sensible, l'enfance, et l'instant comme possibilité de retournement existentiel. En ce sens, il fait aussi beaucoup penser à Nietzsche et à Kierkegaard. En ce qui a trait à Nietzsche, Bobin ne le cite nulle part, que je sache. Pourtant, grâce à la forte ressemblance de certains philosophèmes (comme l'esprit d'enfance, libre) ou lexèmes philosophiques (comme le saint dire Oui/le dire Non), il est clair qu'il y fait parfois allusion; je relèverai même un cas de ce que Genette appelait le « plagiat » intertextuel. Enfin, concernant Kierkegaard, il s'agit là encore d'un des auteurs préférés de Bobin : il le cite moins souvent qu'il cite Pascal ou Montaigne¹³², mais chaque fois qu'il se réfère à lui, c'est pour dire qu'il l'aime et qu'il trouve du réconfort à le lire, d'autant plus qu'il a eu le culot – la bonne idée – de contrarier Hegel¹³³.

¹³² J'aurais beaucoup aimé avoir le temps de convoquer Montaigne au banquet, car il est l'un des philosophes que Bobin cite et aime le plus. Je pense qu'il lui doit en partie l'idée d'une « pensée errante », que Montaigne explorait dans ses *Essais*, et aussi l'effronterie de critiquer sans scrupules les philosophes... tout en pratiquant une « philosophie errante ». Cela dit, Bobin ne partage pas le profond scepticisme de Montaigne; il fait plutôt le pari pascalien de Dieu, me semble-t-il, ou s'adonne à un panthéisme près de celui de Spinoza.

¹³³ Lire Bobin : « Kierkegaard, que j'aimais énormément. Il n'y a pas de hasard : c'est l'une des figures les plus ensauvagées de l'histoire de la philosophie. Il est à peu près le seul de l'époque qui ait osé, avec une pensée ferme, cohérente, résister à l'énorme vague hégélienne – résister à

A) L'ESPRIT DE FINESSE PASCALIEN, LA CHAMBRE DU REPOS

Bobin fait souvent référence à Pascal¹³⁴, homme de sciences, de foi et de philosophie. Chacun connaît son proverbe : « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point » (*Pensées*, 397¹³⁵), auquel se rallie certainement Bobin. Moins connu est ce fragment, toutefois : « Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher » (*Pensées*, 467), ce qui, à vrai dire, doit rendre Bobin fou de joie! Dans le livre fragmentaire *Les ruines du ciel* (2009), comme le titre le laisse entendre, l'auteur évoque des ruines religieuses, soit la destruction de Port-Royal par Louis XIV. Il relate des parcelles du vécu de certaines figures de l'époque, notamment Racine et Pascal. Ces fractions d'images sont entrelacées à d'autres du XX^e siècle, comme celles d'André Dhôtel, de Jean Genet, du père de l'auteur et de son amie défunte, Ghislaine. Le résultat : « une tapisserie lumineuse, pleine d'espérance pour notre siècle en ruine », annonce la quatrième de couverture. Au sujet de Pascal, Bobin relate de brèves séquences de sa vie, de la plus tendre enfance à l'âge adulte. Comment, déjà, « Pascal enfant veut toujours connaître la raison des choses » (RUI, 45). Comment après une révélation, en 1654, il rédige une note « sur un parchemin qu'il coud dans la doublure de sa veste » (RUI, 53). Il évoque les *Provinciales*, texte écrit pour « défendre les gens de Port-Royal contre les jésuites » (RUI, 69). Plus intéressant encore, il souligne que :

Pascal a cru toute sa vie voir un abîme à son côté gauche. Cela lui donnait des vertiges et parfois il faisait mettre une chaise de ce côté pour se rassurer. Il savait son trouble imaginaire, mais ne pouvait s'empêcher de le sentir. / La pensée est une chaise mise sur un gouffre. (RUI, 80)

Ce qui est sous-entendu par cette métaphore de la chaise sur le gouffre, c'est l'idée que tout ce qui peut motiver l'exercice de la pensée relève de l'angoisse, et aussi, le postulat selon lequel la pensée serait superficielle, un peu vaine, comme une bande adhésive sur une coupure qui, de toute façon, se referma d'elle-même. La pensée est en quelque sorte

Hegel, qui portait déjà le bébé Marx dans son ventre! Au nom de quoi résistait-il? Au nom du souci de l'individuel, du singulier, contre la pensée globalisante, généralisante et, en germe, totalisante, totalitaire! » (entretien avec Patrice van Eersel, s.d.).

¹³⁴ Voir, par exemple : ESA (28); PM (59); « La parole vive » (Coq, 1994, 67); ÉP (79; 93; 112); MP (22); LUM (111-120); RUI (45-46; 53; 55; 69-72; 80; 102; 106); ASS (41).

¹³⁵ Pour toutes les références aux *Pensées* de Pascal, le nombre renvoie au numéro du fragment, non à celui de la page.

associée à une manie enfantine, à un syndrome¹³⁶. C'est que Bobin aime l'esprit de finesse chez Pascal, non l'esprit de géométrie. Le Pascal qu'aime Bobin est celui-ci : « Nous connaissons la vérité non seulement par la raison, mais encore par le cœur. C'est de cette dernière sorte que nous connaissons les premiers principes et c'est en vain que le raisonnement, qui n'y a point de part, essaie de les combattre » (*Pensées*, 101). Dans *Autoportrait au radiateur*, l'auteur distingue clairement « deux types d'intelligence. La première trouve sa nourriture suffisante dans le raisonnement. [...] Je pose 2+2 et je m'endors dans 4. [...] La seconde intelligence a besoin de l'amour et ne découvre de repos nulle part » (AUT, 154). J'aimerais montrer qu'à certains égards, Bobin partage la vision tragique de Pascal, ainsi que sa quête d'infini, d'absolu et surtout : *d'authenticité*.

Concurrent de Descartes, pour ainsi dire, Pascal souhaite limiter le primat qu'il accorde à la raison, il veut : « Écrire contre ceux qui approfondissent trop les sciences. Descartes. » (*Pensées*, 476). De façon générale, pose-t-il, la pensée s'organise selon deux fonctions (*Pensées*, 466-467). L'« esprit de finesse » est à l'œuvre dans la vie morale et l'expérience concrète, où les principes foisonnent tellement qu'il serait impossible – et superflu, d'ailleurs, de se mettre à raisonner sur chacun. Ce type d'esprit consiste en une intelligence intuitive des principes à même les multiples détails de l'expérience. Quant à l'« esprit de géométrie », il s'actualise dans les sciences, où les principes sont ressaisis distinctement afin de construire plusieurs séries de raisonnements. L'arrimage de ces deux esprits est très rare, selon Pascal : le plus souvent, aux « fins » échappent les objets géométriques, et aux géomètres échappent les choses « délicates », très fines, senties, intuitives. Idéalement, chacun devrait développer les deux types d'esprit, de sorte que le cœur éclaire la raison et la raison, le cœur. Ainsi devrait-il en être pour la foi qui, d'abord intuitive, gagnerait à s'éclairer en conscience, l'ultime geste raisonnable étant peut-être d'admettre qu'une multitude de phénomènes surpassent l'entendement (la raison).

¹³⁶ « Les philosophes sont comme ces enfants en bas âge, exerçant la puissance de leur désir dans l'assemblage de cubes colorés, larges comme leurs mains. Élevant, bâtissant puis effondrant tout d'un revers de la main. Moi d'abord, crie l'enfant de deux ans, dressant la muraille de ses cubes. Moi partout, murmure le penseur, élevant jusqu'au ciel le bonheur d'une formule. » (INES, 99)

Ces réflexions mènent Pascal à constater la double infinité de la nature. Les sciences, selon lui, se caractérisent par leur incomplétude, leur infini. Mais quand on additionne ou multiplie le temps, le mouvement, l'espace, les nombres, jamais notre esprit ne peut atteindre l'infiniment grand – nous ne pouvons nous le représenter. De même, ni la soustraction ni la division ne nous donnent accès à l'infiniment petit. Ces deux infinis échappent à la raison, ainsi qu'un savoir qui serait entier. Chaque homme serait comme un milieu entre ces deux infinis : puisqu'il participe de l'étendue, du mouvement et de la durée, il est comme un point perdu entre deux infinis, deux extrémités. Partant, l'homme serait moralement divisé, déchiré, écartelé entre des aspirations contraires (l'infiniment grand et l'infiniment petit). Le milieu qu'est l'homme ne serait pas un point d'équilibre, mais bien plutôt un point de chute, un point défailant (c'est du moins ce que ressentait Pascal, plaquant sa chaise sur le gouffre, comme le rappelle Bobin).

L'homme est selon Pascal grandeur et misère¹³⁷. Grandeur : il sait qu'il mourra tôt ou tard, alors que l'univers qui l'opprime ignore simplement qu'il l'y conduit. Mais ce serait là aussi son malheur d'être grand, car plus il pense, plus il découvre des objets d'inquiétude. En même temps qu'elle l'ennoblirait, la pensée le confinerait au tourment. Ce serait d'ailleurs pour fuir ce dernier que l'homme succomberait au divertissement¹³⁸. C'est qu'ils seraient rares, les courageux qui s'avoueraient leur propre médiocrité (entendue comme ce qui est au milieu, moyen). Chacun s'inventerait pour soi un personnage habile à épater la galerie, jetant un voile sur sa modeste identité et construisant son amour-propre. Jeu, sport, travail, loisirs : l'homme éviterait par tous ces moyens de penser à lui-même, et donc de verser dans l'angoisse ou l'ennui. Ainsi préfère-t-il se perdre en de banales occupations, quelque chose qui permette de rester dans le tumulte de l'action et dans l'oubli d'une condition misérable. L'homme sent que son bonheur réside dans le calme, mais pour atteindre la quiétude, paradoxalement, il s'agite et se complaît dans ce leurre.

¹³⁷ On reconnaît d'ailleurs Pascal dans ce titre de Taylor : *Grandeur et misère de la modernité* (titre original du livre *Le malaise de la modernité*).

¹³⁸ Jusqu'ici, on ne peut que reconnaître Heidegger, sa vision tragique de l'existence.

Incapable d'accéder au bonheur, l'homme pourrait toutefois s'en faire une idée. Son âme, abysse infini, demande à être remplie par quelque chose d'infini. C'est vers l'absolu que l'homme tend, mais il n'y arrive pas parce qu'il est limité, « fini ». Nous trouvons là selon Pascal motif à nous haïr, inaptés que nous sommes à combler notre plus grande aspiration. Pourtant, nous trouvons au même endroit motif à nous aimer, car cette profonde aspiration au bonheur montre que la nature humaine n'est pas totalement corrompue. Mais Pascal distingue cet amour pour la grandeur de l'homme de l'amour illusionné. Le philosophe estime que lorsque nous croyons aimer autrui, nous aimons plutôt les qualités que nous lui imaginons posséder, ou l'image qu'il s'est construite dans le monde. Dès lors il vaudrait mieux ne pas s'attacher aux autres et tâcher que les autres ne s'attachent pas à soi. Pour Pascal, Dieu seul vaut d'être aimé, et si nous aimons quelqu'un, ce devrait être Dieu que l'on aime par extension, sans quoi il ne s'agirait que de concupiscence.

C'est que le moi, selon Pascal, est haïssable; il n'est que l'image de ce que nous croyons être ou voulons bien présenter aux autres. Nous désirons être perçus selon certaines qualités, et chaque fois que nous entrons en contact avec les autres, c'est pour promouvoir cette image. Notre bêtise résiderait en ce que l'on croit pouvoir trouver ce que l'on est *dans le monde, dans la mascarade du mondain*. Lorsque la raison s'en mêle, l'homme est couvert de honte, constatant l'artifice, l'absurde, le carnavalesque de la situation. Si l'homme peut se forger une idée du bonheur, c'est qu'il lui reste comme un vague souvenir de la période édénique. Le péché originel est la cause de notre chute, de notre impuissance à comprendre nos contradictions et les infinis. Raison et cœur, bien que tendant corrélativement à l'absolu, ne suffisent pas à la tâche d'y atteindre. Pascal invite alors à l'acte de foi, au « pari » (*Pensées*, 397). En dépit du fait que rien ne prouve l'existence de Dieu, nous aurions tout à gagner à y croire. Si nous parions que Dieu existe, et que pour cela nous menons une vie exempte de péchés, deux conséquences peuvent en découler. Soit Dieu est : alors nous accédons au bonheur éternel. Soit Dieu n'est pas : alors nous ne gagnons ni ne perdons rien. Dans ce premier pari, le bénéfice serait grandiose; la perte, quasi nulle. Par contre, si nous parions que Dieu n'existe pas, et qu'en conséquence nous nous permettons tous les plaisirs, deux résultats sont

probables. Soit Dieu est : alors nous sommes condamnés à la damnation éternelle. Soit Dieu n'est pas : alors, après notre mort, nous ne pouvons plus profiter des plaisirs de l'existence. Dans ce deuxième pari, la perte est énorme; le bénéfice, quasi inexistant à l'échelle de l'éternité. L'équation de Pascal se solde ainsi : en pariant sur l'existence de Dieu, une chance sur deux s'offre à l'homme d'accéder à l'absolu. Les vues de Pascal relèvent du paradoxe : il conçoit la réalité comme oppositions de thèses et d'antithèses inséparables et pourtant irréductibles. C'est le tragique de sa pensée : à l'homme, écartelé entre deux pôles, manque la synthèse. Et comme rien au monde n'est absolu, le monde est insuffisant, illusion, fausseté. Il faut s'en affranchir pour demeurer humain... alors que sans le monde, l'humain n'existe plus.

Avec Pascal, Bobin partage ce goût pour l'esprit de finesse (le cœur), cette idée de la mondanité comme carnaval et divertissement, cette conception de l'amour et ce pari sur un Dieu caché. Lorsque Guy Coq l'interroge sur la place de la pensée dans son lyrisme, Bobin répond que la définition occupe une grande place dans son écriture, qu'ici et là, il compose ou improvise une définition (de l'amour, ou de l'écriture, par exemple) pour relancer le texte : « C'est une façon animale de construire de la pensée, mais dont j'ai besoin. Je le sens presque physiquement. » À quoi il ajoute :

Deuxièmement, la pensée me vient de ma vie amoureuse, charnelle, spirituelle. [...] La pensée prend racine dans l'expérience pratique, vraie, vivante, personnelle. La pensée ne peut avoir de validité qu'en s'appuyant sur le plus singulier et peut-être même le plus indicible de soi. C'est ce que j'appelle de la pensée, sinon c'est de la fabrique d'un discours maîtrisé et répétable, somptueux, bétonné. (Coq, 1994, 66-67)

Bobin fait allusion à Kierkegaard, qui préfère la pensée du singulier aux discours « bétonnés » de la philosophie (ceux de Hegel), mais aussi à Pascal, qui estime qu'échappent aux géomètres (Descartes) des subtilités extrêmement fines de l'existence.

Par ailleurs, Bobin rejoint Pascal dans sa critique de la mondanité, dans sa propension à ne voir dans le monde que carnaval et divertissement (ce qui correspond d'une certaine manière à ce que Heidegger appelait l'« impropriété » et la « préoccupation », 1985). Comme chez Rousseau, Pascal et Heidegger, le monde est à fuir si l'on souhaite rester naturel, humain ou authentique. C'est un philosophème et un

motif récurrents chez Bobin – un opérateur formel, qui critique et ridiculise ceux qui croient dur comme fer au rôle social et à l'image qu'ils se sont construits. Par exemple : « L'homme livide c'est l'homme social, c'est l'homme utile, persuadé de son utilité. C'est l'homme de la plus faible identité – celle de maintenir les choses en état, celle du mensonge éternel de vivre en société » (ROB, 52-53). Ou encore : « toute concession faite au monde ne peut l'être qu'au détriment de notre vie profonde. La solitude seule nous délivre » (SOU, 93-94). Il faut clairement, selon Bobin, sortir du monde, du carnaval mondain et des impératifs de la société si nous voulons rester authentiques et vrais. Il méprise plus que tout le « paraître ». C'est à cette idée omniprésente dans son œuvre que renvoie le titre *L'éloignement du monde* :

Si nous considérons notre vie dans son rapport au monde, il nous faut résister à ce qu'on prétend faire de nous, refuser tout ce qui se présente – rôles, identités, fonctions – et surtout ne jamais rien céder quant à notre solitude et à notre silence. Si nous considérons notre vie dans son rapport à l'éternel, il nous faut lâcher prise et accueillir ce qui vient, sans rien garder en propre. D'un côté tout rejeter, et de l'autre consentir à tout : ce double mouvement ne peut être réalisé que dans l'amour où le monde s'éloigne en même temps que l'éternel s'approche, silencieux et solitaire (ÉM, 153)¹³⁹

L'« amour où le monde s'éloigne » : Bobin en parle toujours ainsi, quand ce n'est pas de l'amour où c'est l'autre qui s'éloigne, car amour et solitude ne font qu'un à ses yeux¹⁴⁰. Le véritable amour est pour Bobin non pas éros, où deux êtres ont besoin l'un de l'autre et se réunissent dans la tension et l'appropriation sexuelle ou sociale. Non : le véritable amour exige selon lui la « solitude native », et le respect de cette solitude native chez l'autre et chez soi. En ce qui a trait au rapprochement que l'on peut faire entre Bobin et Pascal au sujet de la relation amoureuse, je me borne à dire que l'un et l'autre la perçoivent comme une illusion : on pense aimer quelqu'un, mais on n'aime le plus souvent, au fond, que soi, l'image que l'on se fait de l'autre et le besoin que nous souhaitons en lui combler.

¹³⁹ Peut-être s'agit-il ici d'un relent de l'attitude puritaine décrite par Weber : « Aimer le monde en le haïssant », en quelque sorte.

¹⁴⁰ Voilà une idée que l'on trouve aussi chez Levinas, comme j'aurai l'occasion de le montrer dans la seconde partie.

Comme Pascal, Bobin parie sur un Dieu caché, mais qui serait partout présent. Dans *La part manquante*, le titre du bref texte « Les preuves en miettes de l'existence de Dieu » évoque d'un seul tenant Kierkegaard (les *Miettes philosophiques*) et Pascal. Il y est question de ces petits riens qui nous sauvent au quotidien, et qui colorent notre manière d'être dans la vie. Bobin oppose deux grandes attitudes existentielles : « ceux qui jettent » et « ceux qui gardent ». Ceux qui ont besoin du vide et de l'ordre pour mieux aller dans la vie, et ceux qui au contraire conservent les choses, juste au cas où. Chez les uns et les autres, écrit-il toutefois, « il y a toujours une chose qu'on ne jette en aucun cas. [...] C'est une chose dont on s'éprend sans raison, sans besoin. [...] et cela vous suit où que vous alliez. » (PM, 57) Il évoque la chambre désordonnée de l'enfant, « cette moisson d'insignifiance dans les tiroirs. Ces bouts de chiffon, ces queues de comète et ces dentelles d'ange » (PM, 58-59). Qu'un adulte vienne y faire le ménage, dit-il, et « les choses élues reviennent très vite dans la chambre rangée » (PM, 59). Or cette attitude de « celui qui garde » est aussi celle des écrivains, estime Bobin, et celle de Pascal :

Les objets du sacre, les preuves en miettes de l'existence de Dieu. Ce fouillis des chambres d'enfant, vous le retrouvez dans la chambre d'écriture. Cette manie de garder près de soi une brindille, une pierre, un silence, vous la retrouvez chez Pascal, dans l'histoire dite du Mémorial : dans la nuit du lundi 23 novembre 1654, Pascal écrit quelques phrases qui n'iront dans aucun livre. [...] Il écrit sur un papier qu'il coud ensuite dans la doublure de son pourpoint. (PM, 59)

Ce papier que Pascal a porté pendant les huit dernières années de sa vie dans la doublure de sa veste est la preuve en miettes de son pari, de sa foi, de sa grandeur et de sa misère. « Elle faisait de son cœur une chambre d'enfant, d'un désordre incroyable » (PM, 60), et c'est de ce désordre que s'accompagne la véritable foi aux yeux de Bobin. La foi, tout comme la pensée, relève selon lui de la manie enfantine. N'est-il pas d'ailleurs enfantin d'ouvrir les paris sur Dieu? C'est cette naïveté pascalienne qu'admire Bobin. Cette naïveté préservée chez Pascal de trembler devant des gouffres imaginaires et de parier sur Dieu malgré un « esprit de géomètre » extrêmement effilé.

Enfin, Bobin partage avec Pascal le constat et le sentiment tragiques selon lesquels le temps s'enfuit, échappe à l'homme. Chez Pascal, en effet : « tout le malheur

des hommes vient d'une seule chose qui est de ne pas savoir demeurer en repos, dans une chambre » (Gonort, 2001, 92). L'homme n'arrive pas selon lui à se contenter du présent, toujours il dérive dans l'occupation et le divertissement. Or demeurer en repos dans une chambre – *la chambre d'écriture et la chambre de lecture*, voilà ce que promeut toute l'œuvre de Bobin :

Ne pas céder à l'imaginaire du plein, à la panique de remplir ses journées par un emploi, des paroles ou du bruit, par n'importe quoi. La maladie sans nom atteint le cœur du temps. [...] Le temps perdu est le temps nourricier. [...] Le temps s'abîme dans tous les emplois qu'on en peut faire. Peut-être écrire, c'est différent. C'est très près de perdre du temps, écrire, et ça prend tout le temps. C'est le temps qui reste, le temps rassis, celui qu'on accommode et chaque seconde est un délice, chaque phrase un soir de fête. (PM, 90-91)

Toujours dans *La part manquante*, le texte intitulé « Celui qui ne dort jamais » critique l'homme moderne, et surtout l'homme de l'industrie : « il va dans le monde comme un géomètre » (PM, 47), c'est-à-dire avec l'esprit de géométrie pascalien (ici réduit à la fonction de calcul) plutôt qu'avec l'esprit de finesse. « Il agit selon une idée très fuyante de lui-même, suivant une idée qui lui impose de ne jamais goûter au repos, sinon dans le mouvement » (PM, 51). La recherche du repos, c'est, on s'en souvient, l'attitude que Schiller reprochait à Rousseau; attitude que Bobin reconduit lui aussi.

B) AVEC ROUSSEAU. LA VOIX CONTRE LA DÉGÉNÉRESCENCE

À plusieurs endroits, la résonance rousseauiste des attitudes, critiques et propos de Bobin est frappante. Un exemple marquant se trouve dans *Lettres d'or* :

C'est vers la fin du jour, une promenade dans les bois, un dimanche. Celui qui marche est seul. Celui qui marche est fou. [...] Il marche dans un dimanche, dans une enfance, dans la poignance d'un sentiment sans force. Il cherche un passage dans la soudaine étroitesse des lumières. (LOR, 103)

La « promenade », l'oisiveté du « dimanche », la « solitude » de celui qui marche et sa « folie¹⁴¹ », le sentiment de l'« enfance » et l'intensité de ce « sentiment » rappellent

¹⁴¹ Rousseau n'était pas fou, mais on sait que dans *Les rêveries du promeneur solitaire*, ses propos sont un peu paranoïaques.

avec force Rousseau, tout comme le désir de trouver « un passage dans la soudaine étroitesse des lumières », puisque c'est bien ce que fit le philosophe à son époque, celle, justement, des Lumières qu'il critiquait. Dans *Souveraineté du vide*, l'auteur critique : « Apparences du travail, apparences des conversations, apparences des mouvements divers. Vie apparente. » (SOU, 47). On entend Rousseau : « On n'ose plus paraître ce qu'on est; et dans cette contrainte perpétuelle, les hommes qui forment ce troupeau qu'on appelle société... » (Rousseau, 1992, 32). Dans *Le huitième jour de la semaine*, Bobin critique encore :

C'est très loin de nous, le dix-huitième commençant, et c'est le monde tel qu'il est. [...] Que manque-t-il dans ce livre, que manque-t-il dans le monde? On ne s'en aperçoit que peu à peu : il manque les enfants, les bêtes, les arbres et les rivières. (HJS, 79)

Où l'on peut entendre qu'il espère, comme Rousseau tenta de le faire en son temps, revaloriser la bonté, l'enfance, les sentiments et la nature. Dans *Une petite robe de fête*, l'auteur réfléchit au rôle de l'écrivain à l'âge où nous sommes, c'est-à-dire : « l'âge malfaisant de vivre en société » (ROB, 78). Or c'est bien sur ce ton sans complaisance que Rousseau critique la société dans le *Discours sur les sciences et les arts*, où la vertu se serait dissipée des mœurs.

Dans le même esprit, Bobin écrit : « La vie en société c'est quand tous obéissent à ce que personne ne veut. L'écriture c'est une façon d'échapper à cette misère, une variation de la solitude [...] – un principe d'insoumission, une vertu d'enfance » (INES, 43), et un peu plus loin : « Il y a chez vous une répulsion enfantine pour toute société » (INES, 81), « vous » renvoyant ici de façon rhétorique à l'auteur lui-même. En sourdine, Rousseau : « Jeté dès mon enfance dans le tourbillon du monde, j'appris de bonne heure par l'expérience que je n'étais pas fait pour y vivre, et que je n'y parviendrais jamais à l'état dont mon cœur sentait le besoin » (Rousseau, 1982, 57-58). En fait, la sensibilité préromantique de Rousseau se retrouve à de très nombreux égards chez Bobin : le plaidoyer pour le cœur au détriment de la raison; le goût prononcé de la solitude et de l'oisiveté, si ce n'est de l'exclusion sociale; le dédain du monde et de la société; un grand désir de simplicité; l'amour de la nature circonscrite (le petit, le chez soi); une critique paradoxale de l'inauthenticité – prôner la nature et le retrait, mais accepter,

comme écrivain, la reconnaissance publique¹⁴²; l'amour (paradoxal... parce qu'abstrait) de l'enfance; l'attitude « végétative¹⁴³ », contemplative des *Rêveries*; l'herborisation : la fréquentation des fleurs et des arbres et le sentiment esthétique produit; le désir abstrait et jamais réalisé d'une communauté; le déisme; le mythe du « bon sauvage », traduit chez Bobin par la valorisation du « fou du village »; la pratique des écritures de soi pour soi-même, mais aussi, subrepticement, dans l'intention d'éveiller les autres. Un peu comme Rousseau qui « aime mieux fuir les hommes que les haïr » (Rousseau, 1982), Bobin fuit le monde pour mieux le supporter.

Émile ou de l'éducation (1762) fut selon Rousseau lui-même son livre central, sorte de « traité sur la bonté originelle des hommes » expliquant comment éduquer l'homme naturel pour qu'il puisse rester libre et authentique tout en s'inscrivant dans une société nécessaire. La thèse majeure du livre consiste à dire que l'homme est naturellement bon et qu'on devrait éviter de le pervertir dès l'enfance par le biais de l'éducation. Il s'agit de reconnaître les droits de l'individu dès l'enfance. Puisque les enfants sont spontanément bons, curieux et innocents, on nous invite à les éduquer en favorisant la libération naturelle de leurs talents plutôt que de les contraindre avec force discipline. Or on retrouve les mêmes idées sans cesse exploitées chez Bobin. Pour lui aussi, les enfants sont spontanément bons, curieux et innocents (ils sont le modèle à suivre), mais très vite pervertis par leurs propres parents qui, on s'en doute, s'inscrivent dans une société inauthentique et dégénérée, parce que capitaliste. Comme Rousseau le fit contre les Lumières, Bobin, contre son époque, en appelle à la voix du cœur et aux sentiments.

Rousseau, dans ses *Confessions* (1782-1789), ouvre les aveux en relatant son enfance et son goût précoce pour la lecture, activité à laquelle son père l'initie très tôt

¹⁴² Brigitte Louichon a fourni une belle étude de cela chez Rousseau : « Le parti que j'ai pris d'écrire et de me cacher » (dans Rabaté (dir.), 2003, 25-36). Pour ma part, je note simplement que Rousseau, en acceptant le prix du concours de Dijon pour son *Discours sur les sciences et les arts*, se plaçait dans une étrange situation, puisqu'il dit dans ce discours que les hommes de sciences et de lettres ne se soucient que d'épater la galerie en gagnant des prix, sans se soucier du génie et de l'originalité.

¹⁴³ C'est ainsi que Jean Grenier parle de Rousseau : « Il tendra vers l'assoupissement végétal » (Rousseau, introduction, 1982, 30).

(Rousseau, 1882, 11-12). Il parle de la sortie de cet âge comme de la sortie du bonheur et d'une innocence rompue, cela à cause d'un terrible sentiment d'injustice survenu autour de l'âge de dix ans. Il fut en effet accusé par Mlle Lambercier et sa servante d'avoir brisé un peigne que, pourtant, il n'avait pas touché. De même, son cousin fut accusé par elles d'une faute qu'il n'avait pas commise. Dès lors, Rousseau s'aperçut que le réel était injuste et décevant : « Là fut le terme de la sérénité de ma vie enfantine. Dès ce moment, je cessai de jouir d'un bonheur pur, et je sens aujourd'hui même que le souvenir des charmes de mon enfance s'arrête là. » (Rousseau, 1882, 45-46) D'autres déceptions suivirent et achevèrent de briser l'éden de l'enfance : Rousseau fut forcé d'apprendre des métiers qu'il méprisait (chez un greffier, puis un graveur) :

Mon maître appelé M. Ducommun était un jeune homme rustre & violent, qui vint à bout en très-peu de tems de ternir tout l'éclat de mon enfance, d'abrutir mon caractère aimant & vif, & de me réduire par l'esprit [...]. J'étais hardi chez mon père, libre chez M. Lambercier, discret chez mon oncle; je devins craintif chez mon maître, & dès-lors je fus un enfant perdu. (Rousseau, 1882, 74-75; 78)

Le philosophe raconte comment les violences et les privations de cette époque l'incitèrent à la convoitise, au vol et au mensonge, bref à la vilénie morale, à « la bassesse d'un vaurien » (Rousseau, 1882, 100). Malheureux de cet état et nostalgique des jeux insoucians de son enfance, Rousseau reprit goût à la lecture et décida d'en faire son moyen d'évasion privilégié devant un monde hostile. Il s'agit pour lui de fuir, grâce à l'imaginaire, les difficultés de son sort et de la vie en société :

Livré tout entier à mon nouveau goût je ne faisais plus que lire, je ne volais plus. [la lecture] Au sort d'une certaine habitude d'être un rien me distrait, me change, m'attache, enfin me passionne, & alors tout est oublié. [...] Cet amour des objets imaginaires & cette facilité achevèrent de me dégoûter de tout ce qui m'entourait, et déterminèrent ce goût pour la solitude, qui m'est toujours resté depuis ce tems-là. (Rousseau, 1882, 102; 105)

Or, cela est remarquable, Bobin fait souvent allusion à son enfance comme à un éden très bref et vite désenchanté, où la seule porte de sortie fut celle qu'ouvraient les livres et l'écriture. Il le fait dès ses deux premiers brefs textes publiés, à l'âge de 26 et 27 ans où il commence aussi bien sa vie d'homme que sa carrière d'écrivain – contrairement à Rousseau qui, lui, s'épanche sur son enfance à la toute fin de sa vie.

Répondant à une femme qui lui demande s'il écrit encore, Bobin répond, au sujet des écrivains (et donc de lui-même) :

Dès l'enfance déjà : penchés sur leur pupitre, amoureuxment appliqués, tirant la langue et récitant à marée haute : Vous avez fait une promenade à la campagne dimanche. Racontez. Votre vie s'enfuit par vos lèvres, un tournesol pourrit au travers de votre gorge et depuis c'est la nuit. Racontez. Oui, j'écris encore. (PPA-LET, 44)

La « promenade » et le « dimanche », encore, reviennent un peu comme les motifs privilégiés pour dire l'oisiveté et l'errance esthétique lorsqu'il est question de lecture ou d'écriture. Dans *Le feu des chambres*, deuxième plaquette parue en 1978, l'auteur dit, au sujet de la lecture et de l'écriture :

Enfant, j'ai vu autour de moi des gens disparaître [dans la lecture et l'écriture], condamnés pour n'avoir pas su retenir à leurs lèvres cette parole vive. [...] Ils marchaient d'abord plus lentement, ajournant tous leurs rendez-vous, prétextant une fièvre soudaine, une douleur blanche. [...] Ils me disaient alors, comme s'excusant / le sommeil, peut-être / gagnant la pièce voisine. [...] Leur chambre était close par l'oubli et la pudeur, je ne passais plus devant qu'en baissant ma voix et en cassant mes rires, jusqu'à ce que des inconnus, curiosité ou simple étourderie, poussent la porte. [...] Et je prenais possession de cet endroit, maladroitement, mes mots se cognant à des voix anciennes. J'ouvrais un livre par désœuvrement, regardant une page sans la lire. [...] De quel embrasement, de quelle extraction provenait l'écriture?

Cet extrait porte à croire que l'auteur s'est initié à la lecture tout seul, non seulement dans la perspective de l'oubli du réel, mais aussi dans une sorte de pudeur. Il épie la façon de lire (cachée, pudique) de certains adultes et la reproduit ensuite, par curiosité. Il en fut autrement chez Rousseau qui, lui, fut d'abord initié à la lecture par son père, avec qui il passait des nuits entières à lire passionnément des romans. Cela dit, Bobin partage avec Rousseau la façon de lire qu'il développa à l'adolescence et conserva ensuite toute sa vie :

L'enfant, le lecteur, pris dans l'apprentissage insomniaque de la vie en société [...]. La joie que c'est pour lui de s'abstraire, d'ouvrir un livre, d'en finir avec toutes sollicitations, avec toutes compagnies, avec tous liens approximatifs. Purification. Entrée en lecture. Entrée en rêverie. [...] Lisant, non pas pour savoir [...], bien plutôt pour oublier, pour se déprendre, pour perdre, pour se perdre. Redevenant seul, infiniment seul (SOU, 17).

Il s'agit donc de lire pour oublier le monde, fuir la société, comme Rousseau commence à lire à l'âge de 16 ans, moment où, selon les confessions du philosophe, il commença de fuir le réel par le biais de l'imaginaire¹⁴⁴. À cette époque, Rousseau non plus ne lisait pas pour apprendre, « pour savoir », mais pour oublier sa condition, fuir le monde. Chez Bobin, d'ailleurs, le chronotope de « la chambre de lecture¹⁴⁵ » est fort instructif à cet égard, présent dès *Le feu des chambres*, titre renvoyant justement à la chambre de lecture et d'écriture. Selon Bakhtine, un chronotope, concept qu'il emprunte à Einstein pour en faire une métaphore, est une figure littéraire temps-espace chargée d'une signification temporelle particulière, où :

a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. (Bakhtine, 1978, 239)

Or le chronotope de la « chambre de lecture » renvoie à un endroit clos, intime, solitaire, sécuritaire, à un lieu de repos, de rêve, de sommeil, de nudité et d'amour. Bobin utilise aussi souvent les expressions « chambre d'écriture » et, moins souvent, « chambre des amoureux » ou « chambre de vivre ». La chambre est nettement un lieu de prédilection chez lui : les occurrences sont extrêmement nombreuses¹⁴⁶, assez pour y interpréter une vision forte des gestes de lire et d'écrire, occupations qui, chez cet auteur, relèvent du choix de se soustraire du monde afin d'accéder à un temps dilaté, authentique, personnel et intime. La lecture est présentée chez Bobin comme une activité

¹⁴⁴ Bien sûr, ni Rousseau ni Bobin ne sont les premiers à lire de cette manière. Cela dit, moins nombreux sont ceux qui font de cette initiation à la lecture un *motif littéraire*. C'est un motif que Rousseau explore avec intensité dans ses *Confessions* et ses *Rêveries*, et qui se trouve fort appuyé, avec autant d'intensité chez Bobin, dans la perspective précise de la fuite de la société, d'un *monde qui serait hostile*.

¹⁴⁵ Je remercie Lucie Bourassa de m'avoir signalé que la « chambre de lecture » est aussi un topos littéraire exploité, par exemple, par Virginia Woolf dans son essai *Une chambre à soi* (1929), qui portait sur les conditions de l'écriture au féminin.

¹⁴⁶ Il est question de la « chambre d'écriture », de la « chambre de lecture » ou de la « chambre de vivre » dans PPA-FEU; SOU (31; 34); HD (48; 59; 139); ESA-COL (123-127; 147); ESA-HJS (97;106); PM (22; 59; 74); FV (86); MER (26), « La parole vive » (Coq, 1994, 72); *Entretien avec Bruno de Cessole* (32); QQ (textes 1 et 5); RUI (127; 145), par exemple. Bobin en donne cette définition : « ce n'est pas un lieu, pas même un espace ouvert par le silence, mais le simple déploiement des forces qui dorment en moi, comme celles qui dorment en chacun » (ESA-HJS, 106).

chronophage, comme si c'était ne rien faire, et comme un dispositif temporisateur de l'entrée dans le monde. Comme chez le jeune Rousseau, la lecture est un *entêtement* et relève d'un attentisme où il s'agit de préserver son rythme personnel (qualitatif et lent) plutôt que d'entrer dans le rythme social (quantitatif, rapide, éphémère). L'horizon temporel de la lecture permet d'oublier celui de la société : lire nourrit le sentiment d'un *effeuillement du temps*, comme tombent naturellement des fleurs les pétales, ou des arbres les feuilles. Bobin lecteur se synchronise au temps de la nature : dans sa chambre de lecture et d'écriture se trouve souvent une fenêtre donnant justement sur un arbre, un encore une table sur laquelle reposent des fleurs. Par exemple, *La présence pure* débute ainsi : « L'arbre est devant la fenêtre du salon. Je l'interroge chaque matin : "Quoi de neuf aujourd'hui?". La réponse vient sans tarder, donnée par des centaines de feuilles : "Tout". » (PP, 9)

Selon Rousseau, la raison a conduit l'homme moderne à sa perte. Cette idée est aussi présente chez Bobin, qui reformule sans cesse ce constat, du début de sa carrière à aujourd'hui. Par exemple, dans *Souveraineté du vide*, l'auteur s'adresse ainsi au lecteur : « 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 » (SOU, 45), où le mot « lumière », dans ce contexte sémantique, fait songer à Rousseau. Dans *Le huitième jour de la semaine*, il écrit : « Ayant renoncé à la plus haute science – qui est science de l'enfance – nous avons perdu la force du clair, la vertu du simple » (HJS, 100), ce qui fait écho à l'idée de Rousseau selon laquelle l'homme de l'état de société aurait perdu les vertus de l'homme naturel. Dans l'entretien « La parole vive », Bobin déclare que « le livret de la pensée intellectuelle est très pauvre et demande à être mis en voix » (Coq, 1994, 65), critique qui ressemble fort à celle que formula Rousseau dans *l'Essai sur l'origine des langues* (posthume, 1781). Dans ce livre, Rousseau s'interroge sur la fonction primitive du langage, soit l'expression du désir et de l'émotion. Les hommes, pense Rousseau, parlèrent d'abord en poètes et non en géomètres (Rousseau, 1970, 41), et cette parole traduisait le mouvement naturel de l'âme. Au fil des siècles, si la langue s'est précisée elle a perdu en couleur : elle a gagné

en exactitude à la défaveur de l'expression¹⁴⁷ (Rousseau, 1970, 55; 67). Voilà pourquoi Rousseau conférait à la musique une haute fonction : elle donne voix aux expressions qui ne sont plus dites, chantées par la poésie, et fait battre à l'unisson le cœur des hommes (Rousseau, 1970, 160). Comme Rousseau, c'est donc une parole musicale, une *voix sensible* – le chant¹⁴⁸ – que valorise Bobin. Ainsi reproche-t-il « aux trois quarts de la philosophie [...] de susciter un arrêt : elle [lui] fait penser à des eaux gelées » (Coq, 1994, 67). Or c'est ce que remarquait aussi Rousseau : « L'étude de la philosophie et le progrès du raisonnement ayant perfectionné la grammaire ôtèrent [sic] à la langue ce ton vif et passionné qui l'avoit [sic] d'abord rendue [sic] si chantante. » (Rousseau, 1970, 187)

S'il est surprenant de constater avec quelle symétrie les critiques et attitudes de Rousseau sont reprises chez Bobin, on reconnaît pourtant chez ce dernier les critiques, attitudes et philosophèmes d'autres écrivains philosophes, comme Nietzsche et Kierkegaard qui, eux aussi, étaient à la recherche du singulier et d'un langage neuf.

C) L'ESPRIT D'ENFANCE, SAINTE ATTITUDE NIETZSCHÉENNE

L'« esprit d'enfance¹⁴⁹ » chez Bobin réactualise une figure spirituelle ancienne, mais prolonge aussi une certaine conception de la poésie et du « génie » proprement moderne. Le poète est, selon Bobin, chargé de mettre au jour le seul communisme

¹⁴⁷ Si Rousseau décrit cela comme un progrès, il faut entendre le mot « progrès » comme on l'entend dans le *Discours sur les sciences et les arts* et le *Discours sur les inégalités*. Chez lui, le progrès du langage n'est pas une bonne nouvelle; il est plutôt processus de dégénérescence des vertus naturelles, comme l'est le progrès des sciences, des arts et des sociétés. Dans l'*Essai sur l'origine des langues*, Rousseau thématise une perte d'harmonie au sens large, la *dégénérescence du langage et de la musique* (Rousseau, 1970, 187-196).

¹⁴⁸ Il est bien connu que la voix (et la voie) du cœur est ce que Rousseau valorise le plus. C'est ce qui ressort avec force de l'*Essai sur l'origine des langues* et de l'*Émile*, son livre maître. C'est aussi présent dans la *Doctrine du contrat social* (la voix de la conscience comme principe de liberté et d'égalité), tout comme dans sa manière générale d'écrire – de la philosophie ou de la littérature.

¹⁴⁹ Il est question de l'esprit d'enfance dans ÉP (25; 27); PM (30-31; 73-74); ESA-HJS (115-116); VP (19); TB (110); DON (28-29^e pages à partir de la première photo) et MP (10), par exemple.

désormais recevable au titre d'universel inconditionnel : le « communisme d'enfance¹⁵⁰ ». Pour lui, la parole poétique doit être une « parole aimante », une parole enracinée dans la bonté de la langue et capable de bienfaisance pour l'autre qui lira. À ce titre, cette parole suggère fortement au lecteur la nécessité de prendre son temps. Elle promeut la valeur des expériences esthétiques et de la temporalité leur étant inhérente. Elle invite à découvrir un être auprès d'autrui qui soit moins réifiant que dans le quotidien. Pour atteindre cette parole, le poète doit selon Bobin savoir se taire afin d'entrer dans le silence où les choses enfin se révèlent elles-mêmes. Afin que vienne la parole aimante, il faut adopter l'esprit d'enfance, consistant selon Bobin en une capacité de jouer : « Quand je parle de l'enfance c'est du jeu dont [sic] je parle – pas d'un âge ni d'un état. Le jeu, la capacité de jouer sans fin. Quand je parle de l'enfance c'est d'aujourd'hui que je parle, de maintenant. » (MER, 47)

Peut-être pouvons-nous ici faire un parallèle entre l'esprit d'enfance chez Bobin et ce que Baudelaire disait du génie dans *Le peintre de la vie moderne*, à savoir que « le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils [...] »¹⁵¹. J'établis ce parallèle avec réserve, Bobin n'aimant pas du tout Baudelaire, on le sait, « parce que sa grandeur esthétique n'a jamais nourri personne, dit-il, et [qu'il n'a] jamais trouvé une seule miette à manger sur sa table » (LUM, 44). Cela dit, l'esprit d'enfance, chez Bobin comme chez Baudelaire, permet de jouer avec les possibles en instaurant une vision métaphorique du réel ou, en termes ricœurriens, une référentialité de second degré. D'ailleurs, lorsque Bobin traite de l'esprit d'enfance dans ses livres, un génie ou un saint n'est jamais très loin sur la même page, que ce soit Rimbaud (génie adolescent), Mozart (génie enfant), Thérèse d'Avila, François d'Assise ou Thérèse de Lisieux qui enseignait « la voie de l'enfance », l'esprit d'enfance aux adultes. Cela n'a rien d'accidentel : pour Bobin, les saints et les artistes sont ceux qui accèdent le mieux à l'esprit d'enfance, à la faculté de jouer, de croire et d'inventer. C'est la question de l'imaginaire qui est ici en jeu, la capacité de voir le

¹⁵⁰ Au sujet du communisme d'enfance, voir SOU (25); LI (62); ÉP (74-75); « La parole vive » (Coq, 1994, 71-72); *Entretien avec Bruno de Cessole* (40-41) et MER (46-47), par exemple.

¹⁵¹ Baudelaire, « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant » dans *Le peintre de la vie moderne*.

monde autrement que tel qu'il se donne à voir dans le quotidien et dans le langage ordinaire.

Aussi, je pense toujours systématiquement à Nietzsche lorsque Bobin écrit ainsi sur l'esprit d'enfance et du jeu¹⁵². Nietzsche pensait l'existence selon trois stades, trois grandes attitudes ou « métamorphoses de l'esprit » : les stades du chameau, du lion et de l'enfant (Nietzsche, 1971, 35-37; 2001, 24-25). Le stade du chameau est celui des « tu dois » et ressemble au « surmoi » chez Freud. C'est l'époque où le sujet entre et va dans la vie avec sur le dos le poids moral toujours plus lourd de son éducation. Cette attitude de l'esprit ne peut que mener à un désert, à la sécheresse existentielle. Mais dans ce désert, peut survenir une seconde métamorphose : le stade du lion est celui du « je veux ». Il s'agit du désir de liberté chez le sujet, et du lent affranchissement du stade précédent. C'est une phase destructrice : les « je veux » de l'esprit de lion détruisent les valeurs et les « tu dois » accumulés par l'esprit de chameau. On pourrait comparer ce stade au « ça » freudien qui se mettrait en branle, qui sortirait de ses gonds. Enfin, le stade de l'enfant est celui du « je suis » – comparable au « moi » chez Freud –, celui non seulement de la destruction des valeurs imposées et du non-soi, mais aussi de la création perpétuelle de soi, de nouvelles formes et valeurs¹⁵³. L'esprit d'enfance est chez Nietzsche celui où la destruction et la création, soit le dionysiaque et l'apollinien¹⁵⁴ se côtoient et se relaient en un jeu sain : « Innocence est l'enfant, et un oubli et un recommencement, un jeu, une roue qui d'elle-même tourne, un mouvement premier, un saint dire Oui. Oui pour le jeu de la création, mes frères, il est besoin d'un saint dire Oui » (Nietzsche, 1971, 37).

¹⁵² C'est seulement grâce au philosopème de l'esprit d'enfance que je rapproche les deux auteurs, puisque contrairement à Nietzsche, Bobin est souvent considéré comme un auteur chrétien. De plus, Nietzsche déplore l'ascétisme (Nietzsche, 2000b), alors que Bobin admire plusieurs personnes dont la vie fut fondée sur une morale de l'ascèse (Simone Weil, Thérèse d'Avila). Alors que Nietzsche s'escrime à dire que « Dieu est mort » (Nietzsche, 2000a), Bobin voit Dieu partout. Enfin, Nietzsche déplore « les nécessités naturelles répugnantes auxquelles toute femme est soumise » (Nietzsche, 2000a, 113), alors que Bobin y voit ce qu'il y a de plus haut encore que l'ascétisme, que l'art et que la sainteté.

¹⁵³ Je remercie le professeur Julien Nault d'avoir souligné ces parallèles entre Nietzsche et Freud dans un semestre sur Nietzsche à l'automne 2003.

¹⁵⁴ Ces catégories de l'apollinien et du dionysiaque font un peu penser à Éros et Thanatos chez Freud.

Or j'estime que c'est là tout à fait l'esprit d'enfance auquel Bobin invite ses lecteurs : c'est du jeu qu'il parle, dit-il, de maintenant et de la capacité de jouer sans fin, aujourd'hui même, à la fois dans l'oubli (un sain oubli) et le recommencement. L'esprit d'enfance, chez Bobin comme chez Nietzsche, est *amour du présent*. Il nous faut selon l'un et l'autre « dire Oui » à la vie, avec tout ce qu'elle comporte de tragique et de gai. Or ce dire Oui est selon Nietzsche « saint » : « En vérité, mes frères, pour jouer le jeu des créateurs, il faut être une affirmation sainte; l'esprit à présent veut son propre vouloir; ayant perdu le monde, il conquiert son monde propre » (Nietzsche, 2001, 25). On trouve le pendant exact de cette idée chez Bobin :

La sainteté a si peu à voir avec la perfection qu'elle en est le contraire absolu. [...] La sainteté est le goût puissant de cette vie comme elle va – une capacité enfantine à se réjouir de ce qui est sans rien demander d'autre. Il nous faut, en même temps qu'au monde, résister au souci que nous avons de nous-mêmes, autre voie par laquelle le monde pourrait revenir en nous comme un rôdeur dans la maison ensommeillée. (ÉM, 174)

Entendre « souci de nous-mêmes », ici, comme le souci que l'on a de soi *dans le monde, dans la mondanité, dans le troupeau*. C'est du souci de l'esprit de chameau qu'il faut ici se préserver : du souci de celui qui souhaite plaire à ses parents, à ses professeurs et à son patron, à la police et à toute autre autorité. Dans *Le huitième jour de la semaine*, Bobin parle encore de l'esprit d'enfance d'une manière bien nietzschéenne :

L'enfant ignore tout des forces qu'il épuise et de celles, bien plus considérables, qu'il donne, à profusion. Il ne sait, à vrai dire, rien de l'enfance puisque celle-ci n'arrivera que bien plus tard, lorsque l'adulte, délaissant par grâce l'inutilité d'un travail, d'un nom propre, entreprendra ce lent retour de l'âme en ses terres : la vie enfin, telle qu'en elle-même. (ESA-HJS, 115-116)

L'esprit d'enfance est une attitude de l'esprit, selon Bobin, qui n'est possible qu'après un certain nombre de *refus*. Tout comme chez Nietzsche, pourrait-on dire, l'esprit d'enfance n'est possible qu'après la métamorphose du chameau en lion, ce destructeur des « tu dois ». Il faut lire Bobin à ce sujet. *L'épuisement*, paru en 1994, est le tout premier livre qu'il écrit à la première personne du singulier, au « je »¹⁵⁵ (du moins, sans

¹⁵⁵ Voir l'entretien de Bobin avec Sampiero, 1994. Il parle d'un revirement dans son écriture, survenue après un important événement d'amour de l'autre : « ça a donné un texte à la première personne qui titube un peu, presque sous l'effet d'une boisson. Un texte où la maîtrise formelle

arrêt pendant les quarante premières pages). Dans ce texte où Bobin écrit « je » pour la première fois (du moins avec autant d'assiduité), il est partout question d'une figure fondatrice, celle d'un enfant de trois ans qui *refuse* d'entrer dans le monde « comme il va », dans la société. L'auteur écrit que c'est cette figure fondamentale qui l'a guidé pendant quarante-trois ans, qui l'a fait écrire¹⁵⁶ et qui, maintenant qu'elle lui a permis de refuser beaucoup de choses, lui permet désormais de s'ouvrir à l'autre, à l'événement de l'amour et au monde. Il dit, en des termes fort nietzschéens :

Il me semble que nous ne disposons dans la vie que d'une quantité limitée de « oui » et qu'il nous faut, avant de les délivrer, les protéger par une quantité illimitée de « non ». [...] L'enfance [...] choisit toujours : la vie [...] Je crois que l'enfance est pour beaucoup dans ces refus dont nous ressentons la nécessité sans savoir les justifier. Je crois qu'il n'y a qu'elle à écouter. (ÉP, 26-27)

Comment ne pas ici penser aux trois stades existentiels de Nietzsche? Il s'agit de « dire oui » à la vie et au présent (tel un enfant) après avoir le plus souvent « dit non » (tel un lion), parce que l'entrée en société est l'« apprentissage du mensonge collectif : faire semblant d'être là où nous ne sommes pas » (ÉP, 16) (tel un chameau qui suit le troupeau et s'en va droit au désert). Mais ce n'est qu'après avoir dit non que le vrai oui (l'amour de la vie, du présent) est possible, *non à l'âge de l'enfant, mais dans l'esprit d'enfance* que l'auteur se découvre (à quarante-trois ans, en l'occurrence), et qui permet de jouer sans fin avec les contraires (le oui et le non). L'esprit d'enfance est celui de *l'homme artiste*, qui peut, entre les contraires, « remplir l'espace entre les deux en y jetant de la peinture, de l'encre, ou même du silence. Dans ce sens, nous le sommes tous, exerçant le même art de vivre avec plus ou moins de talent, je précise : avec plus ou moins d'amour. » (ÉP, 36). Je crois que c'est à cela que renvoie « le communisme de l'enfance » chez Bobin : tous les hommes sont selon lui capables d'être artistes, de dire oui, parce que tous ont déjà été des enfants-lions capables du non¹⁵⁷ (ÉP, 74-75). C'est après plusieurs années de *refus* et de « non », dit l'auteur de *L'épuisement* (Sampiero,

est moins tenue. J'ai eu envie de la lâcher un peu. C'est le texte qui s'appelle précisément *L'épuisement* ».

¹⁵⁶ Bobin redit la même chose dans l'entretien avec Sampiero, *id.*

¹⁵⁷ Dans ÉP, Bobin évoque à maintes reprises l'image de l'enfant de trois ans, qui représente le stade du non.

1994), qu'il parvient donc à écrire « je » pour la première fois; « je suis¹⁵⁸ », parce que « je dis oui ». Bobin écrit, au sujet de cet événement d'amour :

Un jour je parlerai de cet amour dont je n'ai jamais douté, pas une seconde douté, et je montrerai comme il m'a délivré de tout et de lui-même d'abord, comment depuis il m'accompagne, léger, léger, léger. Un jour je raconterai cette métamorphose d'un amour dans l'amour même. (ÉP, 40, je souligne)

On peut ici penser à la *métamorphose* de l'esprit dont parlait Nietzsche (allant de l'esprit de chameau à celui du lion, jusqu'à celui de l'enfance). Bien que Nietzsche ne soit jamais cité par Bobin, la forte ressemblance des lexèmes philosophiques et du philosophème est trop frappante pour qu'aucun rapport ne soit établi entre eux. De plus, il s'agit d'un important opérateur formel chez Bobin, tout comme d'un message spéculatif qui traverse l'œuvre entière.

L'esprit d'enfance est chez l'un et l'autre oubli et recommencement. Selon Bobin : « Le futur n'existe pas dans l'enfance. [...] Il n'y a ni passé ni futur dans la vie. Il n'y a que du présent, qu'une hémorragie éternelle de présent » (PM, 34). Or cette « hémorragie éternelle de présent » fait beaucoup penser au concept (ou à la métaphore) nietzschéen de l'« éternel retour ». La temporalité de l'éternel retour n'évoque pas la répétition successive du même chez Nietzsche (il se distingue en cela de Schopenhauer), mais plutôt la capacité de l'homme créateur de se situer dans l'instant et de l'aimer; d'investir l'instant *comme s'il pouvait éternellement revenir*. C'est en ce sens que résonne l'« hémorragie éternelle de présent » chez Bobin, où la *conscience* du passé et de l'avenir s'efface à la faveur de la vie, qui elle, n'est jamais que présence bariolée. Il y a donc sain oubli¹⁵⁹ dans l'esprit d'enfance, une saine insouciance de l'avenir. Cette temporalité de l'éternel retour, selon Nietzsche, n'est en effet possible qu'au stade de l'esprit d'enfance où se tiennent les véritables créateurs. Cet esprit fait peu de cas du passé et de l'avenir; il assume les contraires du temps, et *tous les contraires*. À ce sujet, on trouve dans *Zarathoustra* ce passage flamboyant :

¹⁵⁸ Bobin : « Je suis écrivain. J'ai mis quarante trois ans pour penser et prononcer cette phrase-là » (ÉP, 72).

¹⁵⁹ Bobin, à propos de lui-même et de son amour du présent : « le terme oubli est peut-être impropre. C'est comme s'il y avait eu une préférence toujours un peu folle pour le présent. » (Sampiero, 1994)

Avez-vous jamais dit oui à une joie? O mes amis, vous avez alors dit oui à toute douleur. Toutes choses sont enchaînées, enchevêtrées, amoureusement liées. Avez-vous jamais souhaité qu'une même chose revînt deux fois? Avez-vous jamais dit : « Tu me plais, bonheur, clin d'œil, instant! » Alors vous avez souhaité le Retour de toutes choses, toutes revenant de nouveau, toutes éternelles, enchaînées, enchevêtrées, amoureusement liées; oh! c'est ainsi que vous avez aimé le monde! (Nietzsche, 2001, 77)

Dans *Le gai savoir*, Nietzsche fait imaginer à son lecteur la situation fictive où un démon viendrait lui apprendre qu'il devrait, chaque jour de sa vie, revivre sans cesse la même chose. Il écrit : « tu te demanderais à propos de tout : “Veux-tu cela? le reveux-tu? une fois? toujours? à l'infini?” [...] ah! comme il faudrait que tu t'aimes toi-même et que tu aimes la vie pour ne *plus désirer autre chose* que cette suprême et éternelle confirmation! » (Nietzsche, 2001, 123) Bobin avance d'ailleurs souvent l'idée que, si l'on a été aimé une fois en cette vie, si *l'on a connu l'amour une fois*, tout est gagné (ÉM, 21). Comme s'il s'agissait là pour lui du « saint dire Oui » nietzschéen : dire oui une fois, c'est dire oui toujours, éternellement. *Amour est éternité*; aimer fait accéder à l'éternité parce qu'*aimer la vie au présent, c'est vouloir son retour*. Il n'y a pas d'autre « éternité » selon Nietzsche que celle-là, concrète, et je crois qu'il en est ainsi pour Bobin.

Mais avant d'être associé à une certaine conception moderne du génie artistique (ou à ce qu'en dit Nietzsche), l'esprit d'enfance fut un thème spirituel, plus précisément chrétien¹⁶⁰. Pensons seulement au *Psaume 131* dans la Bible : « comme un petit enfant, telle est mon âme en moi¹⁶¹ ». Considérant la place importante qu'occupe la figure du Christ dans l'œuvre de Bobin, force est d'admettre que l'esprit d'enfance évoque à la fois chez lui ce motif christique d'une vie humble empreinte d'amour et de naïveté (mais aussi de dureté), et ce motif moderne de la faculté d'invention et de vision

¹⁶⁰ Il se trouve d'ailleurs plusieurs paradoxes de ce genre chez l'antichrétien Nietzsche.

¹⁶¹ Selon Pierre Bougie : « Le titre proposé par la Bible de Jérusalem, “L'esprit d'enfance”, place [c]e Psaume à l'origine d'un grand courant de la spiritualité chrétienne. Il recèle une valorisation de l'enfant telle que Jésus l'a faite dans les Évangiles [...] en disant : “Si vous ne retournez à l'état des enfants, vous n'entrerez pas dans le Royaume des Cieux” (Mt 18,3) ». Cf. le site InterBible, Pierre Bougie, chronique du 9 janvier 2004. En ligne : http://www.interbible.org/interBible/cithare/psaumes/2004/psa_040109.htm. Dernière consultation le 31 juillet 2011.

métaphorique. À la fois spirituel, artistique et philosophique, l'esprit d'enfance est chez Bobin, en somme, ce qui permet de refuser l'inacceptable ou ce qui déshonore la vie, ce qui la détruit, que ce soit les guerres ou les rapports réifiantes qu'entretiennent les hommes sous l'hégémonie du capitalisme.

Quant au « communisme d'enfance », il s'agit d'un communisme littéraire que Bobin promeut non sans goût de provocation :

Il y a une manière de communisme, j'aime le mot pour ce qu'il a de provocant aujourd'hui – ou de communauté, mais invisible, qui passe par les livres, entre autres. Il y a même une résistance qui se fait d'auteur à auteur et de gens qui ne se connaissent pas forcément tous mais dont les livres se connaissent et se parlent. [...] Cette vie des catacombes fait tenir par-dessous ce qui nous reste d'intelligence, prépare l'intelligence à venir et fait tenir aussi peut-être le tissu social qui est, dans sa surface, désagrégé, défait, démoli, mais qui par-dessous reste vivace et qui ne sera pas atteint. [...] C'est de cette façon immédiatement politique, et non pas esthétique, qu'il faut parler de la littérature en ce moment. (Coq, 1994, 71-72)

La fin de cet extrait donne le ton de la démarche bobinienne : le politique ici renvoie à une éthique de l'être ensemble. Écrire pour Bobin consiste à entrer dans ce communisme (d'enfance), celui qui défend et préserve l'esprit d'enfance, entendu comme la faculté de voir et de créer des horizons de sens et de référence au-delà des conditions empiriques dans lesquelles on se trouve. Cela permet d'accéder à un rapport au temps esthétique plus près du jeu et de la fête que du capitalisme, et à une communion avec l'autre sans finalité, dénuée d'attentes¹⁶².

D) TROIS STADES EXISTENTIELS KIERKEGAARDIENS. RÉPÉTITION

En bon critique de la pensée généralisante, Bobin favorise les penseurs du cœur et du singulier, comme Pascal et Montaigne, mais aussi Kierkegaard et Artaud : très nombreuses sont les occurrences où il les évoque. En ce qui a trait à Kierkegaard, il le

¹⁶² Dans la mesure où l'être avec l'autre soulève des tensions à la fois éthiques et temporelles, ce communisme ou cette communauté idéal(e) est cependant très problématique, comme j'aurai l'occasion d'en parler dans le prochain chapitre, avec Levinas et Heidegger.

fait toujours brièvement, mais chaque fois pour dire qu'il trouve chez lui quelque chose d'agréable à lire¹⁶³ :

Moi j'aime la fluidité, celle de la voix, celle du lyrisme, celle de la pensée qui va et qui peut se perdre, qui peut même intégrer sa propre bêtise, qui peut tutoyer l'idiot du village comme les sommets de l'esprit. C'est cette forme de pensée que je retrouve chez Pascal, Simone Weil et Kierkegaard, entre autres. (Coq, 1994, 67)

Pas étonnant que Bobin apprécie Kierkegaard qui était contre tout ce qui nuit à l'existant : contre le nihilisme de Schopenhauer, contre le système de Hegel, contre le romantisme et sa métaphysique idéaliste du sujet. Kierkegaard, ce grand critique du discours philosophique, de la pensée trop abstraite, conceptuelle et systématique de Hegel; cet existentialiste avant l'heure, cet amoureux du style et du singulier, de la pensée incarnée, concrète et vécue : tel est l'un des philosophes les plus importants pour Bobin, qui reprend d'ailleurs certaines de ses critiques. De plus, je pense que les trois attitudes, les trois stades existentiels que thématise le Danois permettent de jeter un nouvel éclairage sur la figuration de l'auteur dans les œuvres de Bobin.

Comme Nietzsche, mais à sa manière, Kierkegaard envisage l'existence selon trois stades : celui de l'esthéticien, de l'éthicien et du religieux. Selon Christine Baron¹⁶⁴, Kierkegaard rejeta les conceptions du temps de son époque pour forger la sienne propre, existentielle. Les trois stades qu'il discerne renvoient à autant d'attitudes et de conduites temporelles. Le premier, celui de l'esthéticien, correspond à « la temporalité évanouissante » (Baron, 2006). Figuré par le séducteur Don Juan, ce stade irréfléchi est celui de l'inconstance, du désir et de l'instantanéité du *bonheur fini* (terrestre). « La spontanéité et l'absence d'épaisseur temporelle de cette expérience feront dire à Kierkegaard que "toute conception esthétique de la vie est désespoir", ce qu'il met en scène dans *Le Journal du séducteur* », affirme Baron. Le deuxième stade existentiel,

¹⁶³ Voir ESA-HJS (227); *Entretien avec Bruno de Cessole* (16); AUT (128); LUM (115); RUI (146).

¹⁶⁴ L'idée des trois stades existentiels est aussi centrale que tentaculaire chez Kierkegaard. Il n'a pas écrit un traité philosophique qui subsumerait ce philosophe en un système. Il a plutôt exploité la thématique sur de nombreuses années, dans plusieurs fictions. Comme j'ai lu quelques livres de Kierkegaard, mais pas tous (la somme est titanesque), force m'est ici, dans un esprit de synthèse, de m'inspirer des spécialistes de Kierkegaard, comme Christine Baron, Patrice Bollon, Vincent Delecroix et Jacques Colette.

celui de l'éthicien, est celui du choix, du projet, de la constance, de la permanence et de la durée terrestre. Puisqu'il implique la réflexion et le libre arbitre, ce stade correspond à la *liberté infinie*. Kierkegaard l'exemplifie par le mariage ou le contrat, soit l'engagement. La figure qu'il invoque est celle du héros tragique, qui « préfère au fini des jouissances, l'infini des principes ». Quant au troisième stade, le religieux, il est suspension de l'esthétique irréfléchie (relative au fini) et de l'éthique réfléchie (relative à l'infini) dans l'épreuve de la foi (saut instantané hors du monde des hommes, éternité cristallisée dans l'instant). Kierkegaard donne l'exemple d'Abraham sacrifiant son fils : dans cette scène, tout est suspendu dans l'instant, à cause de « l'irruption de l'éternel dans le temporel ». Si, au premier stade, l'esthéticien vit sur la modalité de « l'instant-déperdition », au troisième stade, le religieux expérimente plutôt la modalité de l'instant-éternité, ce qui constitue une *synthèse entre le fini et l'infini* :

L'éternité kierkegaardienne est l'équivalent d'un présent absolu, habité et plein, comme suppression des vicissitudes de la succession. [...] L'éternité est donc une éternité existentielle et non une éternité rationnelle, une éternité comme projet et non l'éternité rétrospective des Grecs, enfin une éternité qui n'est pas contradictoire de l'instantanéité et est à examiner du point de vue de toute la pensée de Kierkegaard, c'est-à-dire sous l'angle du paradoxe. [...] L'éternité kierkegaardienne n'est donc pas une éternité abstraite, une éternité suspensive pas plus qu'une éternité spéculative; ni celle du ciel des Idées platonicien, ni celle de la fin de l'histoire hégélienne, ni celle des « chrétiens du dimanche »; en d'autres termes, elle n'est pas détachable d'une expérience du temps avec laquelle elle entretient non seulement un rapport dialectique, mais un rapport de l'ordre de la passion. (Baron, 2006)

Mais alors, l'éternité kierkegaardienne semble très proche de celle que l'on vient de voir chez Nietzsche et Bobin; éternité entendue comme « éternel retour » ou « hémorragie éternelle de présent », et qui est amour, jeu des contraires.

Il me semble possible de repérer ces trois stades existentiels dans la figure de l'auteur que dessine Bobin, puisqu'il reconnaît lui-même trois époques à son écriture. Ces stades, époques ou périodes que je m'appête à analyser sont loin d'être arbitraires : non seulement *elles contribuent à la figuration littéraire de l'auteur* (toujours entendu comme catégorie de l'interprétation); elles *correspondent aussi à des différences majeures dans le style et le genre que l'écrivain exploite*. Dans sa thèse sur Bobin,

Bouden-Antoine a très bien montré que cette œuvre comporte ce qu'elle appelle différentes « périodes ». La première (de 1977 au milieu des années 1990) est selon elle la plus poétique, la plus intime et la plus lyrique. En ce qui a trait à la seconde, note-t-elle avec justesse :

une tendance vers le roman commence à se préciser, diluant, en quelque sorte la charge poétique qui marquait ses premiers textes, ceux qui datent du temps où l'écrivain était encore méconnu. Quelque chose s'est brisé dans cette voix confidentielle et fragile, peut-être d'abord sous l'effet d'une renommée qui a dérangé le silence autour de lui et, sans doute aussi à cause de la perte de la principale inspiratrice de ses textes. (Bouden-Antoine, 2006, 277)

Dans l'entretien *La lumière du monde* (136), Bobin prend du recul en regard de son écriture et y discerne trois époques : une première où l'inconscient primait; une deuxième où il effleurait la surface des choses et enfin, une troisième où le réel s'imposa finalement à lui avec douleur. « J'ai longtemps écrit sans prendre l'écriture au sérieux, confie-t-il, de peur de me prendre moi-même au sérieux. [...] Mon écriture a d'abord eu la profondeur de l'inconscient » (LUM, 136), ce qui me semble, d'une certaine manière, correspondre au stade de l'esthéticien. En effet, il y a dans les premiers textes une insouciance du succès, puisque ce dernier est absent (ou en tout cas, pas encore massif avant *Le Très-Bas* paru en 1992). À cette époque, l'adresse à l'autre (l'épistolaire est très présent) est lancée sans grand souci d'être jugé ou même entendu, sans trop la peur de se commettre. Avant la réception critique, tout est possible pour un écrivain. On peut tout écrire – ce sera peut-être sans conséquence. Comme le séducteur de Kierkegaard donc, le premier Bobin ne prend pas son rapport à l'autre (ici dans l'écriture) au sérieux. Il semble jouer sur la séduction – peut-être inconsciente – d'un petit lectorat féminin. En ce sens, Bobin s'est fait, comme Kierkegaard, mais aussi à sa manière propre, *séducteur mélancolique*. Dans une de ses premières entrevues télévisées¹⁶⁵, Bobin affirme : « Je ne vois pas d'autre intérêt à l'écriture que de ramasser, que de cueillir, recueillir ce qui est le plus invisible et le plus passant de la vie, et c'est pour moi ce qui est le plus féminin ».

¹⁶⁵ Entrevue/reportage de Bernard Pelosse et Sofie Tallois réalisée au sujet de *La femme à venir* en 1990. En ligne, dernière consultation le 27 juillet 2011 : <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/LXD09005984/christian-bobin.fr.html>.

Stade esthétique, donc, éprouvant la matière brute et finie de l'écriture par le toucher : « l'écriture, si vous voulez, c'est juste poser ses lèvres sur la page¹⁶⁶ ».

Toujours dans *La lumière du monde*, Bobin enchaîne :

J'avais compris assez vite comment avec le succès de mes livres je pouvais devenir riche et mort. J'ai voulu échapper en me rendant le plus léger possible : c'était une autre façon de tomber dans le piège. [...] je suis entré dans la catégorie du lisse. [...] Pendant quelques années, l'eau de mon écriture a été coupée par le vin du monde, mais malgré cela il n'y avait pas un atome de mon sang, rouge ou blanc, qui n'acquiesçait pas à ce que j'écrivais, à la lumière que je voyais. (LUM, 136)

L'auteur ne date pas ici cette entrée dans la « catégorie du lisse », mais Tralongo explique une réception critique plus négative à compter de 1994 par l'entrée de l'auteur chez Gallimard, qui passe au « sous-champ de grande production » et trouve un lectorat massif. Cela dit, Bouden-Antoine estime plutôt qu'à cette époque, un essoufflement de la voix est perceptible dans la production du poète :

Les ouvrages de Bobin de cette seconde période, témoignent d'une sorte de perte de la voix et, au niveau des images, d'une perceptible métamorphose de la métaphore, si vive et si puissante à ses débuts, en catachrèse. Tout se passe comme si, à la disparition d'un être cher [Ghislain], une protection s'était mise en place qui a barricadé l'auteur, pour un temps, contre une sensibilité trop poreuse (Bouden-Antoine, 2006, 344).

Protection : désormais, l'auteur se sait lu, il devient difficile d'en faire abstraction, car il doit répondre de ce qu'il écrit. Il s'agit donc d'une phase plus consciente, d'une phase où l'infini du choix s'ouvre pour l'écrivain, phase qui correspond peut-être au deuxième stade existentiel de l'éthicien chez Kierkegaard. L'engagement, le contrat ou l'inscription dans la durée, ici, est celui qui fut probablement signé avec une immense maison d'édition. Comptes à rendre, peut-être. Marchandise à livrer? Il nous est loisible de l'imaginer. Car il est surtout question d'authenticité : l'auteur avoue avoir eu peur de devenir riche et mort, soit inauthentique. C'est pour échapper à cette inauthenticité, pour s'alléger de l'impératif marchand dans lequel il entrait qu'il s'est jeté dans le lisse, s'efforçant de voir la « lumière » par-delà et malgré la transformation de son écriture en objets de consommation, mais peut-être aussi pour répondre à ce que l'on attendait

¹⁶⁶ *Id.*

désormais de lui (car le vin du monde est par définition quelque chose qui grise, qui saoule, qui nous pousse à faire ce que l'on ne fait pas lorsqu'on s'en tient à l'eau). Cela dit, saoul, pas saoul (sang rouge ou blanc), l'auteur affirme être resté dans le « vrai », en accord à la fois avec ce qu'il avait besoin d'écrire et ce qui était attendu de lui, soit « polir le réel jusqu'à ne plus le voir ». Stade éthique, donc, éprouvant l'infini du choix conscient. « “Sphère de passage” ambivalente entre l'esthétique et le religieux, qui ne peut qu'appeler, pour se stabiliser, un saut », selon Patrice Bollon (*Magazine littéraire*, 2007, 46). Stade éthique où l'auteur polit le réel pour le rendre aux autres (et à lui-même) plus habitable : « J'ai toujours considéré que l'écrivain avait plutôt des devoirs que des droits, et un de ces devoirs est d'aider à vivre » (LUM, 39).

Enfin, le stade religieux. Celui-là est le plus difficile à dater chez l'auteur, car il est partout, du premier au dernier livre. Mais d'année en année, cette composante religieuse se fait de plus en plus forte. Dans *La lumière du monde*, l'auteur pointe ce qu'il envisage comme la troisième période de son parcours :

Après la disparition de mon père, je suis pétrifié. Je ne sais plus marcher. Je ne peux plus déformer ce que je vois, parce que ce que j'ai vu m'a atteint. À partir de là, je ne peux plus choisir de voir telle ou telle chose : le réel s'impose à moi, et ça, c'est une libération. [...] Maintenant, je vois tous les ciels, je les prends tous. (LUM, 136-137)

« Je ne peux plus choisir » : l'infini du choix se dérobe à l'auteur par « l'irruption de l'éternel » dans le fini de l'instant. Contrairement à Abraham qui sacrifia son fils pour prouver sa foi en (et à) Dieu, l'auteur *subit* la perte de son père et cette perte ébranle sa foi qui, dans la seconde période, le portait à ne voir que la lumière : « La mort de mon père, de la suite de la maladie d'Alzheimer, m'a réveillé. Je me suis cogné très fortement au réel et mes yeux se sont ouverts. » (LUM, 136) À cette époque correspond le livre *La présence pure* (1999), où l'auteur relate les visites qu'il rend à son père à une maison de retraite. Le titre évoque bien sûr la perte d'horizon temporel chez un être souffrant d'une maladie où la mémoire et la prospection échappent au sujet, le laissant de plus en plus confiné au présent pur. Devant un proche privé de perspectives temporelles, dès lors, l'auteur « voit tous les ciels », il « les prend tous », les bleus comme les gris, les lourds comme les clairs, les lumineux comme les sombres : il s'agit donc d'un stade de

synthèse où le fini et l'infini se résorbent dans une chair arrimant douleur et beauté : « Il ne se reconnaît plus sur les photographies. Il n'y reconnaît pas non plus les siens. Quand on les lui nomme, il a les yeux brillants de joie, émerveillé de se découvrir des enfants comme s'ils venaient de naître » (PP, 27). À ce stade, correspond aussi un autre type de synthèse : le fils qui accompagne son père vers l'oubli et la mort devient un père pour le sien propre. Les rôles sont inversés : alors que les enfants développent leurs perspectives et leurs attitudes temporelles à l'aide de leurs parents et du langage, ici, c'est le père qui doit se laisser conduire dans le temps par son fils. Stade religieux, donc : irruption de l'éternité dans l'instant, éternité entendue comme « présent absolu, habité et plein, comme suppression des vicissitudes de la succession » (Baron, 2006). Dès lors, « écrire c'est par instant se retourner, et voir l'éclair de la hache haut levée, d'un seul coup la fin de l'énigme » (PM, 99).

En somme, lorsqu'il se penche sur son parcours d'écrivain, l'auteur repère trois époques où on retrouve un certain nombre d'attitudes temporelles correspondant aux trois stades kierkegaardien. Pourtant, précisons que ces stades ne doivent pas être envisagés comme des « étapes » qui seraient forcément successives ou que l'on pourrait clairement délimiter dans le temps, car les stades kierkegaardien renvoient plutôt à la *transition ouverte d'attitudes achevées, entrelacées*. D'après Patrice Bollon en effet, il ne s'agit pas :

D'une représentation chronologique ou « génétique » de l'existence (comme si, pour parvenir au religieux, où le moi coïncide avec lui-même, il fallait nécessairement passer par les deux « stades » précédents). Ces stades ne sont pas, en outre, des réalités étanches : il peut y avoir du religieux (un certain religieux) dans l'esthétique ou dans l'éthique, et vice versa. Les trois stades (et non « étapes », comme on l'a parfois traduit) définissent plutôt des espèces de grandes attitudes face à l'existence, des modalités de l'existant, des « schèmes » existentiels (Le magazine littéraire, 2007, 29).

Or il me semble que dans la figuration de l'auteur que dessine Bobin, qui aime lire le Danois, ces trois grandes attitudes existentielles et temporelles s'entrelacent intimement et, en considérant l'évolution de l'œuvre au fil des décennies, on constate que chacune des attitudes a dominé les autres à une certaine époque. L'esthétique (au sens de sentir) dans la première période, l'éthique dans la seconde et le religieux dans la dernière.

Au sujet de la seconde période, où les critiques deviennent très dures à l'égard de Bobin, Tralongo l'interprète sous l'angle sociologique et Bouden-Antoine y trouve une explication littéraire, stylistique. J'irai pour ma part d'une interprétation philosophique de la chose : j'estime que ce qui irrite le plus dans cette affaire, c'est la *répétition*. Christian Bobin se répète sans arrêt. Sur trente-quatre ans, rien ne change ou presque : tout reste à sa place comme dans la bibliothèque virée d'un musée. Va pour le champ élargi, va pour le glissement de la métaphore à la catachrèse : j'approuve entièrement ces deux explications du tournant dans la réception critique négative de Bobin. J'y ajoute la mienne : les maladresses de répétition peuvent assommer certains lecteurs. Certes, des écrivains jouent avec la répétition de telle manière qu'elle est agréable à suivre. En quelque sorte, le principe même de la poésie a longtemps reposé sur la répétition : le retour des assonances et allitérations, des rimes, etc.; bref, tout ce qui fait le rythme d'un poème : on attend le retour de la mesure, de la rime et du sens. Comme l'a montré Lucie Bourassa dans son livre *Entrelacs des temporalités*, si la poésie contemporaine joue avec le rythme en défiant souvent la mesure, un travail sur le rythme y reste pourtant perceptible et appréciable; il donne beaucoup à penser.

Chez Bobin, néanmoins, la répétition ressemble plus souvent à une maladresse qu'à une maîtrise du rythme et du style, parce qu'elle reprend *exactement les mêmes métaphores (ou catachrèses, ou figures de style) et lexèmes*¹⁶⁷, *le même ton*, les mêmes univers, les mêmes atmosphères, les mêmes philosophèmes et messages spéculatifs, qui à la longue finissent par résonner comme des « injonctions » ou des « incantations » (comme l'ont bien remarqué Tralongo (2001) et Bouden-Antoine (2006)), voire comme une idéologie – qui prétend s'inscrire en faux contre l'idéologie dominante, mais qui en reste entièrement tributaire, puisqu'elle revient toujours sous la plume de l'auteur, même si c'est pour la critiquer.

¹⁶⁷ Les chambres (d'or, d'écriture, de lecture, de vivre, des amants, des enfants), le brin d'herbe, les anges, les saints, les mères, les nouveaux-nés, le clair et l'obscur, le couteau ou l'épée dans le cœur, le cœur en sang, le sang sur la page, le rouge sur le blanc, le sang sur la neige, le noir sur la neige, la neige sur le gris, le blanc sur le noir, et tout ce qui est doux et bon réuni sous les métaphores des filles et des fillettes, des sœurs, du pain sur la table, etc.).

Comme le remarquait Bouden-Antoine, d'ailleurs, il manque de polyphonie dans cette œuvre. Elle est lyrique, elle est chant, mais chant monocorde. Elle est musique, mais musique modale, monodique¹⁶⁸. Elle est parole poétique, amoureuse, mais aussi parole hypnotique (Bouden-Antoine, 2006, 272; 277; 278; 296). Je pense que c'est (entre autres) ce qui a pu irriter profondément la critique : la répétition sans fin et exacte des mêmes thèmes, des mêmes assertions, des mêmes métaphores, des mêmes fables et récits pour illustrer le propos, et surtout, peut-être, l'acte de foi (en Dieu) sans cesse remis au métier de l'écriture. Nombreux sont les intellectuels qui n'aiment pas précisément entendre parler de dieu ou des anges à chaque tournant. Mais que l'on soit intellectuel ou non, ce genre d'insistance, voire de fixation reste assez déplaisant, dans la simple mesure où il est toujours agréable de voir qu'un écrivain que l'on aime se renouvelle et prend des risques¹⁶⁹.

Or il s'avère que la *répétition* est un concept important chez Kierkegaard¹⁷⁰, tout comme un riche dispositif littéraire, stylistique, et surtout existentiel, et qui renvoie au contraire du concept platonicien de réminiscence. Dans *La répétition*, il écrit :

Répétition et ressouvenir sont un même mouvement, mais en sens opposé; car, ce dont on se ressouvient, a été; c'est la répétition dirigée en arrière; mais la répétition proprement dite est le ressouvenir porté en avant. Aussi, la répétition, si elle est possible, assure-t-elle le bonheur de l'homme, tandis que le ressouvenir fait son malheur. (Kierkegaard, 1933, 26)

« Un ressouvenir porté en avant », c'est d'une part le désir de revivre un jour ce que l'on vit, et d'autre part le désir de pouvoir se ressouvenir encore et toujours de ce que l'on aura vécu. Cela ressemble beaucoup à l'« hémorragie éternelle du présent » chez Bobin; au désir de « dire oui » encore et toujours à l'instant qui est là; c'est aussi, ce me semble,

¹⁶⁸ Lire Bouden-Antoine : « La musique modale est monodique : elle ne connaît que l'unisson ou l'octave » (2006, 278). Elle se réfère à Norbert Dufourcq et Catherine Michaud, *Petite histoire de la musique*, Larousse, 1988, p. 9.

¹⁶⁹ Comme le remarque Bouden-Antoine, il ressort de ce chant monodique, de cette « musique modale » une forte impression de monotonie; alors que chez d'autres écrivains, comme Thomas Bernhard, « la force incantatoire d'une voix s'allie à la complexité du genre romanesque » (2006, 277, note 3).

¹⁷⁰ Concept important pour toute la modernité, en fait; peut-être à partir de Schopenhauer. Mais la répétition kierkegaardienne n'est pas celle-là, ni celle de Heidegger, ni celle de Derrida, ni celle de Freud. J'estime pourtant qu'elle se rapproche de celle de Nietzsche, puisqu'il ne s'agit pas, chez Kierkegaard non plus, du retour successif du même.

l'anticipation joyeuse, fabulée, d'un « éternel retour » : au présent, imaginer un passé pour le futur qui s'enracine dans l'aujourd'hui. Comme le dit bien Jacques Colette : « le futur antérieur est cette forme verbale intrigante qui désigne soit le passé d'un futur, soit un futur dans le passé » (Colette, 1994, 183). Chez Kierkegaard, dirai-je, la répétition est une préfiguration du passé dans le futur¹⁷¹ où, comme le nuance Colette : « le locuteur au présent se projette dans l'avenir pour y loger du possible, pour y projeter l'ombre d'une réalité comme disait Bergson¹⁷² » (Colette, 1994, 184). Mais, dans les faits, revivre ce que l'on a vécu, comme le remarque Vincent Delecroix, ce ne peut jamais être vivre une nouvelle fois exactement le même : « Ainsi ce qui est le même est en vérité l'autre. Le jeu constant entre cette nouveauté et ce retour au même dans la définition du moi, c'est la répétition elle-même, mouvement de retour, mais en avant, selon la définition paradoxale qu'en fournit Kierkegaard. » (Delecroix, 2006, 237)

Kierkegaard joue formellement de cette répétition et de cette « reprise de soi » dans *La répétition*, où le lecteur s'aperçoit finalement que, malgré le retour du même (par exemple, dans les scènes et le propos et le nom même du narrateur), c'est l'imprévisible et la nouveauté qui l'emportent. Delecroix exploite lui-même ce jeu de la répétition dans son roman *Ce qui est perdu* (2006) où Vincent, le narrateur, écrit une biographie sur Kierkegaard. Dans *Singulière philosophie* (2006), il écrit que Kierkegaard aurait inventé une nouvelle façon de philosopher. Pour penser l'existence, il lui fallait autre chose que des concepts; un autre discours, une autre façon de parler, de dire, d'énoncer les choses; une autre façon de s'adresser au lecteur et de se faire comprendre par lui. Kierkegaard y parvient grâce à des fictions où le narrateur ou le personnage est un philosophe. C'est le cas dans *La répétition*, par exemple, où Constantion Constantius défend l'idée... de la répétition, contre Hegel. Ainsi, dit Delecroix, le philosophe littéraire s'adressait à un lecteur *singulier*, grâce à des jeux complexes de représentation qui échappent généralement aux discours objectifs. Il s'agit alors, pour penser le singulier mouvant, de s'essayer à la variation, à plusieurs discours,

¹⁷¹ C'est exactement ici que Kierkegaard s'inscrit en faux contre la philosophie totalisante de Hegel, selon qui on peut tout subsumer sous le « futur antérieur » entendu comme le « futur dans le passé ».

¹⁷² Colette renvoie à Bergson, *La pensée et le mouvant*. *Œuvres*, p. 1264.

à plus d'un genre littéraire, à plus d'un ton, à plus d'un rythme, à plus d'un style : Kierkegaard donnait à voir, dans ses fictions, des *variations du philosophe qu'il était lui-même*. Devant cette philosophie littéraire, dit Delecroix, il faut moins examiner le contenu philosophique que la forme littéraire où il s'inscrit.

C'est d'ailleurs ce que fait Delecroix lui aussi, qui est non seulement philosophe, mais écrivain. Il reproduit ce qu'il admire chez Kierkegaard : dans ses fictions, il met en scène le philosophique entre des personnages qui connaissent la philosophie – plus particulièrement celle de Kierkegaard. Delecroix s'amuse avec la variation du même et la reprise; cela est particulièrement lumineux et réussi dans *La chaussure sur le toit* (2007) et *Ce qui est perdu* (2006). Toujours philosophiques, ses écrits prennent tantôt la forme d'un essai rigoureux, d'un récit lyrique ultra léger ou d'un roman soliloque mélancolique. Dans le seul roman *La chaussure sur le toit*, dix récits sont déployés et entrelacés autour d'une seule chaussure sur un même toit de Paris avec, chaque fois, un point de vue, un ton, un univers, des personnages et un style fort différents. La répétition littéraire peut donc, c'est ce que j'essaie de dire, être très riche, et ne pas répéter le même.

Bobin joue lui aussi de la répétition littéraire, mais *c'est le même qu'il répète, sans beaucoup varier* (ce qu'il a déjà écrit et mis en forme avant). Pour parler en des termes kierkegaardien, son écriture relève ainsi en quelque sorte du « ressouvenir en arrière »; non du ressouvenir en avant » où, chez Kierkegaard, c'est l'*ipse* du soi qui se trouve pour ainsi dire anticipé, construit, stylisé, refiguré. Chez Kierkegaard, rappelle Ricœur, « toujours la singularité renaît en marge du discours. Il faut donc un autre discours qui en tienne compte et le dise » (Ricœur, 1999a, 43). C'est ce qu'exploitent Kierkegaard, Delecroix, et plusieurs autres écrivains, d'ailleurs. Pas de tel prisme de la refiguration¹⁷³ chez Bobin. La figure de l'auteur qu'il construit et stylise revient toujours au même, ses variations stylistiques sont extrêmement ténues – Bouden-Antoine serait d'accord : « Bobin [...] joue toujours sur des écarts infinitésimaux, d'où cette

¹⁷³ Ce que j'entends par « prisme de la refiguration », c'est la façon, chez un écrivain, d'offrir diverses perspectives sur le monde, un peu comme un prisme arrive à déformer la luminosité et à la faire voir différemment, en plusieurs couleurs et reflets.

ressemblance entre la plupart de ses textes et la dimension incantatoire qui les caractérise » (Bouden-Antoine, 2006, 280). Peut-être cela s'explique-t-il par le mépris de Bobin pour l'ironie, qui préfère la naïveté du premier degré (l'ironie socratique, ou mieux : l'humour, c'est du moins ce qu'il prétend dans *La parole vive*) à la distanciation du second degré (l'ironie kierkegaardienne). Or l'ironie, *entendue comme distance et non comme moquerie*, il faut s'y plonger pour ouvrir l'*ipse* poétique, pour entrer dans *l'altération stylistique*, pour se « ressouvenir en avant » et ainsi créer des variations imaginatives. La répétition kierkegaardienne, que l'on retrouve chez Delecroix, est recherche et variation; elle mène au changement, elle est glissement existentiel. Chez Bobin, elle est plutôt *répétition des mêmes sentiments de l'existence et des mêmes manières de les dire au fil du temps*.

3. RÉENCHANTER LE MONDE : *MUTHOS* CONTRE *LOGOS*

Voulant analyser l'identité poétique de l'auteur et sa manière de répliquer au discours sur le désenchantement et le nihilisme, j'ai montré plus haut qu'on peut rapprocher le projet poétique chez Bobin de ce que Schiller appelait la poésie sentimentale (elle est aussi parfois naïve chez Bobin), et comment ce projet respecte l'habiter « Quadriparti » qu'a décrit Heidegger en s'inspirant de Hölderlin. J'ai montré que les thèmes du désenchantement et du nihilisme étaient centraux chez Bobin : il prend acte de ces discours et y réplique. Comment le fait-il? Grâce aux attitudes existentielles que l'auteur adopte et qu'il décrit en profondeur dans ses textes. Grâce à des références culturelles et aux auteurs favoris présents dans les textes, à des citations, des lexèmes philosophiques, des philosophèmes, des définitions et des allusions, j'ai mis en lumière la tradition philosophique dans laquelle s'inscrit Bobin : il s'agit surtout de philosophes écrivains. Dans sa réplique au désenchantement, Bobin reconduit plusieurs critiques de ces grands philosophes et adopte, promeut même, les attitudes temporelles que ceux-ci privilégient.

Chacune de ces attitudes induit *une manière d'envisager le temps et de se conduire en lui*. Fuir le divertissement et la mondanité pour laisser entrer en soi un repos comme Pascal; rester en retrait et lire pour effeuiller le temps comme Rousseau; miser sur l'esprit d'enfance et sa capacité d'oubli et de retournement comme Nietzsche; promouvoir le temps du singulier comme Kierkegaard : voilà autant d'attitudes philosophiques qui s'inscrivent à même l'esprit du désenchantement et du nihilisme. Les philosophes favoris chez Bobin sont ceux qui voient une dégénérescence dans la société, dans la rationalisation, dans les mœurs et dans les discours. Comme eux, Bobin opte pour la voie (et la voix) du cœur au détriment de la raison, du *logos* ou du système. Comme Rousseau, Nietzsche et Kierkegaard; contre la raison, l'esprit pessimiste du temps et contre le *logos*, Bobin souhaite refaire une place au *muthos* entendu comme voix, chant, harmonie et mélodie. Bien sûr, Bouden-Antoine l'a montré, ce chant est modal chez Bobin. Néanmoins, le parti pris de la mélodie, de l'harmonie et de la résonance y est très fort, dans le discours davantage que dans la forme. Contre le désenchantement et le nihilisme, il faut selon Bobin chanter.

A) MASCULINISATION DU LOGOS; FÉMINISATION DU MUTHOS

J'aimerais maintenant montrer que l'auteur masculinise le *logos* et qu'il féminise le *muthos*. De la sorte, il associe le désenchantement aux hommes, comme le fait Huston, et associe l'enchantement aux femmes. Lorsqu'il parle de l'esprit du temps, Bobin évoque le nihilisme et le cynisme contemporains, le « désenchantement du monde » (en son sens initial, soit la démagification de la culture et la dissolution du sacré, mais aussi en un sens qui confond désenchantement et sécularisation, puis au sens plus populaire, soit le cynisme ou la mélancolie), tout comme les horreurs du nazisme et l'utopie brisée du communisme. Enfin, Bobin n'évoque pas vraiment l'émancipation des femmes, mais toute son œuvre veut contribuer à revaloriser les femmes et les mères, ainsi que les attitudes et aptitudes qui leur sont traditionnellement reconnues : le soin (*care*), la veille, l'attention, l'attente et l'anticipation.

Bobin critique lui aussi le « néantisme » tel que décrit par Huston (et pointé du doigt par Taylor), avec une partie du système de valeurs qu'elle y discerne, et il s'acharne à combattre ce système par des valeurs tout à fait opposées... et aussi extrêmes. Dans ce chapitre, j'ai seulement montré ce qui, dans le discours de Bobin, relève d'une critique plutôt sombre sur le temps. Dans les prochains, nous verrons davantage comment il cherche à réenchanter le monde, et que ce qu'il valorise s'inscrit contre les valeurs des néantistes décrites par Huston. Presque tout le contraire est affirmé et réitéré chez lui : survalorisation de la maternité, de l'intelligence féminine, de la temporalité terrestre, de l'enfance et de tout ce qui accroît la vie. Il ne parle pas du suicide – ou si peu : il l'évoque brièvement dans *La femme à venir*, *L'épuisement* et *Autoportrait au radiateur* –, mais d'un amour sans bornes pour la vie. Si l'auteur adopte une posture solitaire et plaide en faveur d'une solitude profonde, ce n'est pas dans la perspective de l'élitisme, mais plutôt dans l'intuition d'une « solitude native » proche de celle qu'ont thématisée Blanchot et Levinas.

Selon Huston, le désenchantement – et par le fait même le néantisme, qui est l'un de ses aboutissements – est surtout masculin, et cette idée est aussi très présente chez Bobin, dès ses premières publications. Dans son œuvre, c'est presque toujours les hommes qui sont désenchantés, pessimistes, sombres, mélancoliques ou tristes; alors que les femmes et les mères incarnent la légèreté, la joie, le bonheur gratuit, le rire aux éclats, la foi et l'espoir. À relire les œuvres complètes de Bobin d'un seul tenant, on s'aperçoit qu'une idée y est constamment formulée au fil des décennies : le désenchantement, la mélancolie, le désespoir et le nihilisme sont le lot des hommes, puisque ce sont eux qui ont traditionnellement construit les philosophies, les religions et l'Histoire et que ce sont eux qui essuient l'échec de ces systèmes. Quant aux femmes, elles auraient des attitudes et des façons d'être à enseigner aux hommes, et c'est ce qu'elles font dans les livres de Bobin. Plutôt, elles déploient ces conduites et cela *soigne* les hommes qui les fréquentent.

Comme je le mentionnais un peu plus haut dans une note, je ne pense pas, comme Huston, que les hommes sont plus angoissés que les femmes. De toute façon,

j'estime que l'essentiel de son propos tient à dire que le philosophème du désenchantement est une idée proprement masculine, comme plusieurs autres idées philosophiques, d'ailleurs, forgées par des hommes. Ici, l'important n'est pas de savoir si Huston ou Bobin ont raison – d'autres thèses pourraient en débattre longuement –, mais plutôt de voir qu'ils font une lecture semblable du désenchantement, du nihilisme et du néantisme littéraire, dans la mesure où tous les deux associent le désenchantement au masculin et perçoivent le féminin comme une possibilité de renverser ce néantisme.

Dès le premier livre de Bobin paru en 1977, *Lettre pourpre*, l'épistolier explique à une destinataire (qu'il ne nomme pas) que oui, il « écrit encore », essentiellement parce qu'il :

éprouve le désir fascinant de donner, de se donner absolument. [...] Cela seul importe : Ne plus tenir que le langage de ces femmes qui, par tendresse et attention, recueillent le monde au creux de leurs mains bleues, ultime flocon. Ces mères qui parfois se lèvent [...] Ces Dames de Vie qui embrassent leur petit dans la nuit de leurs bras, hurlant en secret : je t'aime trop. Entends-tu la justesse de ce cri, que juste assez est bien trop peu? (PPA-LET, 44-45)

D'une part, cet extrait exemplifie d'emblée l'écriture du *care* – de la sollicitude ou du soin – telle que Bobin ne cessera de la pratiquer au fil des décennies, sujet auquel je reviendrai dans la troisième partie. D'autre part, on voit aussi la place majestueuse accordée aux femmes qu'il idéalise déjà, surtout les mères. L'épistolier ne veut plus tenir qu'un seul langage : celui des femmes – pas celui des hommes –, et plus précisément celui des mères, parce que ce langage serait profondément teinté d'amour, de tendresse et d'attention.

Dans son second livre paru en 1978, *Le feu des chambres*, l'auteur partage ses toutes premières expériences de lecture et d'écriture. On peut trouver curieux ce genre d'exercice en début de carrière; l'auteur est alors âgé de 27 ans et jette déjà ce regard en arrière¹⁷⁴ :

¹⁷⁴ Dans un entretien, Bobin lui-même trouve étrange que ses premières publications débutent par ce retour en arrière, alors même qu'aucune carrière ne le précédait : « ce qui est drôle, c'est que le premier écrit dit ceci : “tu me demandes si j'écris encore...” » (Sampiero, 1994).

Écrire faisait à chaque fois lever un cortège de buée, des doublures de papier et d'écume qui se pressaient anxieusement autour de ma table, se poussant du coude, attendant leur tout d'être nommées, petites marraines d'outre-vie que parfois un livre heureux faisait jaillir de sa boîte, mes compagnes d'exil. [...] Elles sont dentellières claires obscures, diseuses d'une lumière [...], fileuses d'intemporel. Sous le sein gauche, elles ont une plaie, béante [...] Je leur dois de vivre [...] D'elles je tiens mon savoir [...] que l'Amour précède la rencontre des amants [...] Elles me parlent aussi longuement de la sagesse des enfants [...] Femmes aux becs de cuivre, aux ailes de soie [...] Leurs mots s'effritent à leur langue comme l'oubli dans leur vie. Des phrases entières tombent en ruine [...] Ces mouettes qui ont un sachet de tilleul à la place du cœur [...] Ces oiseaux décapités en frontière de jour et de nuit [...] et ces milliers de femmes qui écrivent la même lettre en même temps chaque soir. (PPA-FEU, 51-54)

On voit encore une fois à l'œuvre, dans cet extrait, l'écriture du *care*, à travers la féminisation des expériences de lecture et d'écriture. Il est en effet question, au début, des « doublures du papier » qui rapidement se transforment en femmes : « petites marraines », « dentellières », « diseuses » et « fileuses ». Les marraines sont des femmes *responsables* sur qui l'on peut compter. Les dentellières accomplissent un *travail de beauté et de précision* – ne dit-on pas que notre couturière « a des doigts de fée »? Les diseuses ne parlent pas ici de n'importe quoi, mais de lumière; elles sont donc *éclairantes*. Enfin les fileuses ne filent pas du tissu, mais de l'intemporel, *quelque chose qui serait intouchable par le temps*. Ce qu'il est aussi possible de voir ici, en deçà de la féminisation de la lecture et de l'écriture, c'est la métaphore inversée; non plus la *doublure du papier comme femme*, mais *la femme comme doublure de la culture*, comme ce qui est caché, intérieur, voire aussi ce qui réchauffe, protège, préserve. Mais on peut aussi l'entendre en un sens plus négatif : en général, on ne s'attarde pas sur la doublure d'un manteau ou d'un papier. On l'oublie, tant et aussi longtemps qu'elle remplit bien ses fonctions.

Ensuite, les doublures-femmes sont en quelque sorte assimilées au Christ, figure de l'amour par excellence : comme lui, elles ont une plaie béante sous le sein gauche. La métaphore n'est pas aléatoire ou anodine, car elle revient dans *La part manquante* (1989) : « La figure du Christ est belle. [...] Mais quand même, c'est évident, ce n'est pas la figure la plus centrale. Dans la rosace du temps, tremble un

visage plus beau, plus exténué de transparence, celui de la mère, celui de la petite fille qui enfante Dieu » (PM, 14). Dans *Le Très-Bas*, biographie romancée de saint François d'Assise, c'est à Dieu que la femme est comparée :

Les femmes ne sont pas tout à fait Dieu. Il leur manque très peu pour l'être. Il leur manque beaucoup moins qu'à l'homme. Les femmes sont la vie en tant que la vie est au plus près du rire de Dieu. Les femmes ont la vie en garde pendant l'absence de Dieu, elles ont en charge le sentiment limpide de la vie éphémère, la sensation de base de la vie éternelle. [...] La différence entre les hommes et les femmes n'est pas une différence de sexes, mais des places. [...] L'homme qui ne sait des femmes que la crainte qu'elles lui inspirent et qui donc n'en sait rien, l'homme a cependant un début de lumière, un fragment de ce qu'est Dieu, dans sa mélancolie du rire des femmes, dans sa nostalgie invincible d'un visage éclairé d'insouciance. (TB, 97-98)

Dans *Professeurs de désespoir*, Huston s'offusque d'une « diatribe misogyne » prononcée par Thomas Bernhard dans un entretien avec la journaliste Krista Fleischmann¹⁷⁵. Elle le cite ainsi :

On dit aussi le Seigneur Dieu, Dieu est un monsieur, c'est un être masculin, n'est-ce pas. On ne dit pas (il rit) « Déesse Suzy » à l'église. Elle n'existe pas. Du reste, qui l'adorerait? (il rit). Quand elle serait enceinte tous les ans ce serait pénible [...] N'est possible qu'une figure qui soit plutôt statique et qui reste là en permanence [...] qui ne soit pas sans arrêt en mouvement, une fois grosse et l'autre mince. (PROF, 14)

Ironique, Huston s'adresse alors, de temps à autre, à Déesse Suzy. Chez Bobin, il n'est pas question de Déesse Suzy, mais de la divinisation de la mère et, par là même, d'une survalorisation de la temporalité féminine (l'attention, l'anticipation, la veille, l'attente, par exemple).

Dans l'extrait du *feu des chambres*, la femme est encore comparée aux oiseaux, êtres légers qu'une certaine symbolique associe souvent au langage et à la liberté. Leurs

¹⁷⁵ Huston précise que, d'ordinaire, elle aime les « diatribes misogynes », puisqu'elles sont drôles et qu'elles la font réfléchir. Il semble pourtant que celle-ci ne l'ait pas fait rire, parce qu'elle s'ajoutait à d'autres, très nombreuses, notamment celle selon laquelle les femmes, parce qu'elles « tremblent », seraient incapables de bien discourir. Bien sûr, Huston verse souvent dans le « biographisme » lorsqu'elle analyse des textes littéraires, mais ici, ce sont les propos qu'a échangés Bernhard avec une journaliste qu'elle rapporte (Huston renvoie à Thomas Bernhard, *Entretiens avec Krista Fleischmann*, L'Arche, 1993, p. 63).

mots s'effritent, nous dit l'auteur, des phrases entières tombent en ruine – dans l'oubli. Comme si leur parole – lumineuse – avait toujours été tenue dans l'ombre, dans le silence. Ainsi, ces femmes-oiseaux décapitées – auxquelles on a enlevé la tête, l'intelligence, la réflexion –, se tiennent à la frontière du jour (lumière) et de la nuit (sombre), et elles écrivent toutes la même lettre en même temps chaque soir (PPA-FEU, 54-56).

L'épistolière parle, à l'imparfait, d'un « il » et d'un « elle » qui furent amoureux. Le il « disait qu'il ne voulait [l]'aimer que sur une plage blanche », et « qu'il savait un soleil froid », entre autres choses. Il « vivait alors dans une ville d'eau où tous les habitants mouraient avec modestie ». Dans ce village, il connaissait l'ennui : « il se levait tard, allumant une première cigarette qu'il laissait se dévider en petits rouleaux de cendres, absent jusqu'au point de brûlure ». Elle, « elle venait le voir le soir ». Elle l'emmenait à la campagne et alors, « tout et rien vibrait [...] comme s'il se fut agi d'événements physiques, de leur sang. [...] Un soir il tomba malade » et c'est elle qui le soigna :

lui racontant pour l'apaiser des histoires [...] parce qu'il était si loin. Il s'épuisait dans la plus haute et froide chambre de lui-même, dans une demeure dont chaque année un étage s'enfonçait dans le sol, sans retour. Il avait ce visage d'enfant, que fait le désespoir, ou l'air d'ici. La nuit, il roulait son cœur en boule, de peur d'être volé. (PPA-FEU, 56)

La lettre se termine avec ces quelques mots : « Il ne m'a pas embrassée ».

Ce qui frappe dans cet extrait, c'est bien sûr encore une fois les attitudes *care* qui sont traditionnellement rattachées aux femmes : soigner, guérir, veiller. Mais plus profondément encore, il en ressort que les femmes sont douées pour la joie et que les hommes succombent à l'ennui et à la mélancolie. Que le « il » ne veuille aimer que sur une plage blanche, cela sous-entend qu'il ait besoin du vide, d'une sorte de néant. Le « il » sait beaucoup de choses dont le « elle » ne se souvient plus; le savoir est donc du côté du masculin et, de plus, il porte sur quelque chose de peu reluisant, soit un soleil froid. Dans cette lettre que des milliers de femmes auraient écrite, c'est l'homme qui s'ennuie dans son savoir et ses livres, et c'est la femme qui le désennuie en l'emmenant

à la campagne, en lui permettant de vibrer, de ressentir quelque chose de physique. C'est encore l'homme, dans cette lettre, qui verse dans la mélancolie, et la femme qui essaie de l'en tirer en lui racontant des histoires. Car si le *logos* appartient à l'homme dans cette sorte de lettre allégorique, le *muthos* appartient à la femme : elle lui raconte « des histoires de cavaliers d'argent, de vieillards en pain d'épice, de flèches empoisonnées » (PPA-FEU, 56). Celle-ci a beau tenter de réenchanter l'homme, cela ne fonctionne guère, et la femme reste prise avec son désir d'amour insatisfait.

Après cette lettre imaginée, l'auteur poursuit :

Milliers de femmes qui veillent, assises en chat sur des feuilles d'oiseaux morts, regardant surgir de rien ces créatures étranges, des rôdeurs de papier qui les prennent à la taille puis repartent [...], effrayants, comme effrayent les mendiants qui refusent tout argent, comme effrayent les gueux qui n'ont plus qu'un seul doigt à la main gauche, plus qu'une seule idée, qu'une seule hâte, qu'un seul désir. [...] Cette vague verte dans leurs yeux [ceux des femmes], ce germe d'une vision terrible, c'est une retenue d'éternité, le point où s'inversent les images d'un autre monde, avant de s'imprimer dans les chairs d'un livre qu'ils [les hommes] planteront un jour en terre. Pour qu'il leur survienne un arbre dont chaque fleur sera un sourire, une mousse de sourires, un banc de mots et de lèvres charitables. (PPA-FEU, 56-57)

Encore une fois, ce sont les hommes qui sont mélancoliques et désabusés, et les femmes se tiennent du côté de la joie et de l'espoir. Les hommes se tiennent du côté du savoir, de l'écriture et de la lecture (êtres de papier). Ils sont d'étranges créatures, refusant ce qu'eux-mêmes recherchent. Quant aux femmes, elles ont l'espoir aux yeux (vague verte), et dans leur vision est contenue en germe la possibilité *d'inverser le monde*, de le faire changer totalement (à croire ici que le surhomme nietzschéen serait une femme). Cette vision féminine est une « retenue d'éternité », elle recèle donc la possibilité de la durée, mais qui est retenue jusqu'à ce qu'un jour des hommes (« ils ») l'écrivent dans un livre. Ce livre sur la vision féminine, sur cette vision « en germe » pourra être planté dans la terre, afin que soit au monde autre chose que la tristesse, le silence et l'égoïsme : gaieté (sourires), douceur (mousse), parole (banc de mots) et altruisme (charité).

Cette dévalorisation de l'homme qui sait (à qui appartient le *logos* et qui est désenchanté) et cette valorisation de la femme qui sent (à qui appartient le *muthos* et qui

est joyeuse) sont partout dans les œuvres de Bobin. Dans *La part manquante* (1989), l'auteur partage les réflexions qu'il a eues en voyant une jeune mère dans le train. Il écrit : « les enfants naissent des femmes. Les femmes naissent des femmes. Il reste aux hommes le travail, la fureur imbécile du travail, des carrières et des guerres. » (PM, 17) Dans *Une petite robe de fête* (1991), l'homme est décrit comme un rustre à qui échappe l'introspection, alors que la femme est présentée comme celle qui est ouverte à l'approfondissement : « Les hommes ne laissent pas la souffrance séjourner en eux. À peine l'ont-ils devinée qu'ils l'expulsent en violence, en colère, en travaux. Les femmes, elles, la reçoivent [...] elles ouvrent un livre, un roman, encore un roman. » (ROB, 63) Dans *L'inespérée* (1994), l'épistolier écrit une lettre à son amoureuse. À la page 110, il lui dit à quel point elle l'a instruit avec son intelligence, son courage et sa noblesse maternelle. Lui parlant de son pari sur l'existence de Dieu, il avoue :

Ce que je dis là me vient de toi. J'ai appris en voyant ta vie simple ce que les femmes savent par douleur de savoir, par nécessité de douleur et de place, et que les hommes sont si lourds à entendre, épaissis qu'ils sont dans leur suffisance d'hommes, recuits dans leur maîtrise des apparences : plus on se tient près de la vie faible et plus on se rapproche du bien pur, sans espérer un jour l'atteindre. (INES, 112)

Ce type de sentences misandres parsème aussi d'autres livres, comme ici :

Les hommes, ce n'est quand même pas trop finaud, même les saints : je reconnais d'emblée, au toucher, une phrase de saint Jean de la Croix et une de Thérèse d'Avila. Saint Jean de la Croix, c'est plus fort que lui, il parle en garçon, avec cette impatience d'aller vers du général, de l'abstrait, du métaphysique. C'est un homme, donc il veut du construit, du solide. Sainte Thérèse d'Avila, elle, file comme une truite, elle rit, elle éclabousse. (AUT, 16)

Les pères sont toujours présentés comme des bêtas « pas trop finauds » ou des abrutis. Dans le *Geai* (1998), ils « ont des réunions de bureau, ils lavent leur voiture ou ils lisent le journal. L'enfant, ils le regardent de loin, perplexes. » (GEAI, 14) Ils ne s'intéressent à eux que lorsqu'ils ont deux ou trois ans (GEAI, 15). Aussi, « le père d'Albain, c'est l'orage. La mère d'Albain, c'est l'arc-en-ciel » (GEAI, 23). Dans *Tout le monde est occupé* (1999), Ariane quitte son mari le soir même de leur mariage. C'est qu'elle « voit l'ombre dans ses yeux, elle devine les années à venir et que cet homme ni

sans doute aucun autre ne saura quoi faire d'un cœur aussi frais, aussi rouge. [...] Son mari restera pour toujours cet homme-là, pétrifié » (TOU, 15-16).

L'idée que la mélancolie revient au masculin se trouve aussi dans le livre *Dame, roi, valet* paru en 1986 (PPA-BAI, 71-76). Le ton de cette plaquette rappelle le conte – ton qu'emprunte souvent Bobin, et le récit se présente un peu comme une allégorie de notre temps, alors que la diégèse se déroule au Moyen Âge. La Dame est une princesse qui chaque jour vit le même scénario : des chevaliers doivent prouver leur virilité au Roi pour gagner sa main... mais chacun des vainqueurs qui épousèrent la Dame échoua au test de l'amour, « l'épreuve la plus terrible : celle du mariage sans histoire »; les hommes ne sont pas doués pour la présence et l'intimité. Aussi la Dame est-elle « épuisée par la journée à venir, « abandonnée de tous ». « Dans le ciel qui s'éteint¹⁷⁶ », la princesse bâille, s'ennuie, espère sans trop espérer. Son père, le Roi, est lui aussi très las et, pour tromper son ennui, il organise des massacres, ce qui sème la mélancolie dans son royaume. Un soir, il s'enfuit du château en vitesse, « dans l'espérance d'un coin de terre où la mort ne saurait le trouver ». Traversant le royaume à la marche, il constate peu à peu la mélancolie sur le visage de chacun de ses sujets : « Enfants, vieillards, nourrices, tous ont le même sourire faible [...] : son royaume n'était peuplé que de lui-même ». Il revient donc à la hâte au château, « mais il apprend en chemin que le roi est mort il y a trente ans, et que le palais n'est plus qu'une usine de produits pharmaceutiques ». Enfin le valet, petit tailleur, se lève beaucoup plus tôt que les autres, particulièrement le jour où on lui commande une robe pour la Reine. Cette « robe devait être taillée dans la lumière de ce jour, et dans nulle autre étoffe. » Petit tailleur s'efforce donc de travailler la lumière des différentes parties du jour, mais malheureusement, la robe « part en lambeau et disparaît avec les premières lueurs du soir ».

Ce conte propose une vision de la femme, de l'homme, de la société et de l'écrivain. La femme est mal aimée et s'ennuie : les chevaliers échouent à répondre à l'amour intime qu'elle désire plus que tout. Les hommes sont encore une fois mélancoliques et, pire : violents, trompant leur ennui en s'abandonnant à la violence

¹⁷⁶ L'expression revient à deux reprises.

gratuite, ces « fêtes cruelles ». Dans ce contexte de profonde nostalgie, le monde s'est pour ainsi dire sécularisé : à la fin, le palais n'héberge plus aucune autorité, aucune figure hiérarchique, mais plutôt une usine de médicaments qui, on le comprend, sont destinés à guérir la dépression du peuple. Quant au valet, parce qu'il est tisserand (tailleur, couturier), on peut facilement y voir une figure de l'écrivain. En effet, nombreux sont ceux qui ont souligné l'étymologie du mot « texte », renvoyant à « tissu ». L'écrivain, pourrait-on dire avec Gadamer, est celui qui tisse le texte¹⁷⁷. Il est, dans ce texte de Bobin, celui qui doit se lever plus tôt que les autres pour accomplir un travail esthétique sur le temps. L'écrivain doit faire quelque chose de beau – et pourtant d'improbable – avec la temporalité. Il doit le faire pour les autres, non pour lui. Tout comme le valet du conte, l'écrivain est au service des femmes, de LA femme que figure la Reine. C'est en tout cas ce que l'on voit souvent remis au métier chez Bobin, la vision éthique d'une écriture de la sollicitude et du soin qui valorise la femme. Bobin, on le verra, s'attribue ce rôle de petit tailleur. La majorité de ses livres pourraient être vus comme des « petites robes de fête » cousues sur mesure pour un certain lectorat féminin (l'auteur a d'ailleurs titré l'un de ses livres ainsi en 1991, *Une petite robe de fête*, où il est particulièrement question du temps de la lecture, de l'écriture et de l'amour). Je montrerai comment il s'y prend pour travailler le temps et en faire quelque chose de beau, ou en tout cas, qui soit moins désespérant que la littérature du néant qu'il critique.

Ce travail sur le temps, pour être littéraire, est aussi philosophique; c'est ce que j'ai montré dans ce chapitre. Si Bobin semble voir une possibilité de retournement du désenchantement dans le féminin, il ne me semble pas être le seul; d'autres philosophes ou écrivains ont aussi approché cette idée, bien que d'une manière tout à fait différente de celle dont Bobin procède. Dans ce désir de surpasser le nihilisme, le désenchantement ou le Même du *logos* en faisant retour au *muthos*, l'auteur rejoint aussi Artaud, écrivain préféré chez qui on trouve des « filles de cœur à naître » susceptibles de refigurer le soi. D'autre part, la façon dont Bobin entoure le féminin de mystère rappelle aussi un autre écrivain qu'il a lu et qu'il cite : Maurice Blanchot et le mythe d'Orphée/Eurydice sur

¹⁷⁷ Lire Gadamer : « Texte veut dire texture (*Texture*), texte signifie un tissu fait de fils distincts, si étroitement tissés les uns avec les autres que le tout en devient un tissu qui a sa texture propre » (Gadamer, 1991, 187).

lequel il fonde sa conception de l'écriture. Grâce à ces détours, la façon qu'a Bobin de voir le féminin comme le « tout autre » me mènera à discuter de ce qui prend la forme d'une véritable problématique philosophique dans son œuvre : l'auteur souhaite une synthèse qui semble impossible entre les contraires, entre le *logos* masculin et le *muthos* féminin. Parce que Bobin place l'altérité dans le féminin et qu'il a une conception de la bonté très semblable à celle de Levinas, la problématique unissant le rapport à l'autre et au temps sera discutée. Gagne-t-on vraiment à considérer le féminin comme le « tout autre » du masculin? C'est un parcours complexe qui s'annonce, j'en conviens, mais qui me permettra de montrer que les propositions éthiques chez Bobin le sont aussi, parce qu'elles empruntent à des traditions éthiques parfois inconciliables, soit l'éthique de l'authenticité, de la bonté et du *care*.

CHAPITRE SECOND

LE TEMPS DE L'AUTRE : MÉTAPHORES INFINIES DU FÉMININ

I. DES « FILLES DE CŒUR À NAÎTRE » AUX « FEMMES À VENIR »

A) AVEC ARTAUD. CHANTONNER LA PLUIE ÉTERNELLE

Le nom d'Artaud est l'un de ceux qui reviennent avec le plus de constance sous la plume de Bobin¹⁷⁸ : il s'agit nettement de l'un des écrivains préférés. Un livre complet lui est d'ailleurs dédié : *L'homme du désastre* (1986), longue lettre adressée au poète défunt, sorte d'hommage à un écrivain aimé; sorte de confession, aussi, sur un certain nombre de pensées et d'attitudes que Bobin partage avec Artaud (la dernière partie du livre, « La chambre rouge », est adressée aux lecteurs). Ce texte, qui fait partie des toutes premières publications de Bobin, est l'un de ses plus poétiques. Il se divise en quatre sections : « L'offrande faite au ciel creux »; « Le pur chant de la pluie éternelle »; « Le sage sur son glacier » et « La chambre rouge ». Dans la première partie, Bobin évoque l'enfance d'Artaud, celle qui ne l'a jamais quitté, puisque sa voix poétique « était celle de l'enfant de cinq ans, perdu sous l'orage. » (HD, 11) Il évoque l'époque où Artaud quitte l'âge de l'enfance : « lorsqu'il faut entrer dans la grande nuit de l'âge, dans cette désolation des sociétés, des familles et des noms » (HD, 11). Il nomme, chez Artaud, cette « vie qui manque à la vie » (HD, 15; 18-19), l'« enfance brûlée, qu'aucune maîtrise ne peut corrompre » (HD, 17). Bobin valorise, à l'instar d'Artaud, le moment où « la pensée enfin renonce, l'imbécile pensée qui nous tient serrés dans le monde » (HD, 16).

L'épistolier, qui se demande comment s'adresser aux fous, décide de raconter une histoire à son destinataire, une légende, une fable : « l'histoire d'une sorcière sans

¹⁷⁸ HD; ESA (41; 51-52); ÉP (111); « Le jardin secret de Christian Bobin » (6); PV (67-68); MER (39), par exemple.

emploi, oubliée au fond du cœur d'une rose sans cœur » (HD, 21), que les habitants d'un village décident de brûler le jour où elle a 1322 ans (et où un nouveau-né meurt). La sorcière, sentant sa fin venir, cherche très profondément en elle un silence. Les hommes du village passent à la violence, mais la rose où gît la petite sorcière ne cesse ensuite de fleurir. Celle-ci n'y dort qu'à moitié, « trop enfoncée dans le silence pour entendre que tout est depuis toujours arrivé, depuis mille et trois cent vingt deux [sic] ans, depuis le 4 mars 1948 » (HD, 23), date qui correspond au jour de la mort d'Artaud et qui évoque un désastre immémorial, toujours déjà là. Bobin cherche ainsi à nommer l'attitude d'Artaud, son repli dans la folie, dans le silence. Il évoque aussi Tristan : comment, dans la chambre du roi où il retrouve Yseut, il déjoue le piège de la farine au sol. Sautant par dessus pour ne pas y laisser ses traces, il se blesse à la jambe et tache les draps de son sang. Bobin enchaîne : « ainsi étiez-vous, bondissant au cœur du réel, au centre de la vie crue, rouvrant à chaque fois la blessure de vos nerfs » (HD, 24-25). Dans cette poésie du XII^e siècle et dans celle d'Artaud, c'est « l'homme du désastre » que reconnaît Bobin, l'homme qui constate le désastre toujours déjà advenu, immémorial, et en prend note (Blanchot, 1993, 68).

La seconde partie de la lettre s'ouvre sur une « scène primitive¹⁷⁹ » : celle d'« un enfant dans une chambre peinte en clair », où celui-ci contemple, à travers la fenêtre, « une pluie de plusieurs siècles. [...] La pluie et l'enfant sont tous deux d'avant le monde, dans un temps non événementiel » (HD, 29); ils sont donc immémoriaux. Cette pluie est « dans l'incapacité de conclure », et l'enfant éclate de rire : « ce qui arrivera est sans importance. Ce qui arrivera est déjà arrivé », il s'agit donc d'un mauvais temps irréversible et confiné à la répétition, sans début ni fin. Devant cette pluie infinie, il y a « la certitude d'être sauvé, et la nouvelle que l'on est perdu » (HD, 30). Et l'enfant, en silence, se cherche une langue : il « chantonne¹⁸⁰ », mais « ces mots ne disent rien. Ils chantent une langue vierge ». Bobin compare bien sûr Artaud à cet enfant, puisque chez

¹⁷⁹ Bobin emploie cette expression freudienne.

¹⁸⁰ Lire Artaud : « Pendant les trois ans que je passai à Rodez le docteur Ferdière, médecin-directeur de l'asile, ne laissa pas passer une semaine sans me reprocher au moins une fois dans la semaine ce qu'il appelait mes *chantonnements*, mes reniflements, mes exorcismes, mes tournolements » (Artaud, 2004, 1180, je souligne).

lui « c'était encore trop que d'écrire » (HD, 31), car « nous voilà abrutis par des millénaires de savoir, alourdis par ces noms à dépenser chaque jour » (HD, 32). On l'aura compris, ce que Bobin aime chez cet écrivain, c'est sa virulente critique de la culture occidentale et son effort pour renouveler le langage et la pensée.

Artaud, comme Shakespeare – et plusieurs philosophes, du reste –, soulève la question « être, ou ne pas être? » qui, elle, sous-tend toute la question des racines ontologiques de l'être. Or chez Artaud, il semble que l'être se trouve quelque part dans le prélangagier ou le postlangagier. On le voit dans sa critique contre la suprématie de la forme fixe (écrite) et contre le rationalisme abstrait de la pensée. Être, pour Artaud, ce ne peut plus être à la seule condition de la raison, condition de possibilité depuis Descartes pour affirmer que *je suis* et qu'il en découle l'idée de Dieu, qui elle, garantit l'existence de tout le reste des étants. Être, ce ne peut plus être à travers la forme fixe, écrite, de ce que nous en disons. Artaud incarne l'inconfort intellectuel très partagé de son époque devant le dualisme « séparant » la raison du corps. La pensée, pour lui, doit être une pensée incarnée, une pensée de chair, une pensée mouvante de l'ordre de la présentation et non de la représentation, de l'ordre du phénoménologique et non du logique. Elle ne doit plus se voir écrite pour prendre son expansion; mais se sentir vécue, dans toutes les sphères de l'être et de la sensibilité.

Cet effort de recouvrer une pensée incarnée et de retourner à cette fin au mythe ancien, nous le retrouvons aussi chez Nietzsche, qui voyait la perte du tragique grec (le dionysiaque) comme la perte de notre « volonté de puissance », au profit de l'apollinien qui, sans le dionysiaque pour lui faire équilibre, s'est transformé en nihilisme passif (décadent), nihilisme caractérisant l'Europe du XIX^e siècle (Nietzsche, 1949; 2001). Mais encore, l'effort d'Artaud de recouvrer une pensée incarnée coïncide à mon sens avec le tournant phénoménologique en philosophie. À l'époque où Artaud essaie de faire œuvre en se refusant à faire œuvre, l'existentialisme prend lentement son essor, prolongeant la critique adressée par Kierkegaard à Hegel, selon laquelle penser ne peut se faire enfermé seul dans une bibliothèque à lire et écrire des livres, en omettant le vécu ordinaire et charnel. Artaud, malgré sa pathologie et peut-être précisément grâce à elle,

veut être autrement, ou ne plus être (comme avant). À cette fin, il faut mener quelque travail sur le langage, justement parce que celui-ci est le meilleur témoin de notre rapport au monde (Artaud est en cela kierkegaardien et nietzschéen, me semble-t-il : il lui faut vivifier la langue). Cela dit, nul ne peut changer seul le langage, puisqu'il est vivant et témoigne forcément d'un être ensemble à l'intérieur de formes de vie.

C'est pourquoi les meilleures alliées d'Artaud dans sa démarche poétique sont les formes épistolaire et théâtrale, qui s'adressent mieux que tout autre forme littéraire à des destinataires précis, à autrui. Artaud ne peut séjourner dans la pathologie sans vouloir y être en compagnie des autres. Sans cesse il la justifie à son médecin, alléguant qu'elle est l'expression de son génie poétique. Sans cesse il justifie sa démarche, menant son lecteur là où il désire être compris. L'opération à mener sur le langage en vue de modifier notre façon d'être doit se propager comme la peste à travers le théâtre, comme une maladie contagieuse non pas au contact physique; mais au contact du cœur, de la pensée chair. Il faut pour Artaud propager la prise de conscience du danger encouru si nous continuons d'ignorer que notre culture est sur le point de mourir dans son obstination à l'apollinien immobile, rationnel, abstrait (pour parler ici en termes nietzschéens). Voilà l'urgence du pathologique chez Artaud : la maladie, plutôt qu'un mal, est ce qui permet à l'organisme de réagir à sa perte imminente. La maladie est peut-être saine, parce que sans le chaos qu'elle instaure, tout continuerait de s'aligner bien droitement, dans des rouages précis et bien huilés, vers la nullité d'un néant insignifiant et pire que tout.

Il semble que pour Artaud, tout comme pour Nietzsche, il faille recouvrer la santé du temps archaïque où *muthos* et *logos* ne faisaient qu'un, où geste et pensée ne relevaient pas de registres différents. Mais si cela se présente chez Nietzsche par le biais d'une propension à s'éloigner du troupeau (de la communauté), cela se présente plutôt chez Artaud par le biais d'une contagion devant circuler dans la lettre et dans le geste. Car Artaud n'exclut jamais son lecteur, au contraire : partout il le cherche, d'autant plus qu'il en passe par le cri, l'onomatopée, l'invective et l'insulte pour être entendu de lui. Ce qui réussit. Comment rester de marbre devant cette souffrance exacerbée, criée, jetée

au visage? Comment rester indifférents devant ce sentiment criant d'échec de la pensée occidentale? Par le théâtre de la cruauté, c'est un être ensemble se situant au-delà des conventions minimalistes de l'être ensemble libéral qu'Artaud cherche à faire revivre.

Dans son introduction à *Suppôts et supplications*, il écrit :

Dans la troisième [partie de ce livre], il n'est plus question : de culture, ni de vie, mais de cette espèce d'enfer incréé où le corps de l'homme suffoque avant de commencer à respirer, et qui se tient aussi bien à la lisière du sentiment que de la pensée. Et j'ai fini par y apprendre qu'il n'y a ni conscience ni pensée. (Artaud, 2004, 1235)

S'il nie l'existence de la conscience, il décrète aussi qu'il « n'y a plus de choses, elles n'ont pas de constitution. » (Artaud, 2004, 1335) Or je pense que ce n'est pas tant l'existence des choses que nie Artaud, que la façon dont la conscience constituante s'y rapporte. Il faut peut-être ici entendre qu'il n'existe pas de choses *telles que constituées par la conscience*. Qu'il n'y a que le corps, des corps, des substrats composant le réel, substrats qui, nous le voyons dans la section « Interjections » de ce livre, sont à parts égales doués des facultés de réfléchir et de déféquer.

En fait, ce qu'Artaud ne semble vraiment plus supporter en fin de parcours (et c'est surtout la fin du parcours qui intéresse Bobin : l'écriture à Rodez), c'est la tendance occidentale à tout catégoriser. Bien d'autres intellectuels ont critiqué cette « manie ». L'enjeu est le suivant : user de concepts généraux pour discourir sur le réel et ainsi avoir prise sur lui ne peut que trahir la réalité profonde et multiple de chaque chose. Lorsque nous forgeons un concept et en usons pour parler d'une chose, nous ne faisons entrer dans ce concept que les qualités communes à ce genre d'objets à des fins de compréhension étendue, en laissant dans l'oubli tout ce qui, dans les objets, est accidentel, particulier¹⁸¹. Et pourtant c'est justement l'accidentel et le particulier qui font

¹⁸¹ C'est la critique du langage que l'on trouve chez Nietzsche dans *Le livre du philosophe*. « Qu'est-ce que la vérité? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement haussées, transposées, ornées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple fermes, canonales et contraignantes : les vérités sont des illusions dont on a oublié ce qu'elles sont, *des métaphores qui ont été usées* et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de

le caractère unique d'une chose. Ainsi la maîtrise du langage, qui ne peut s'articuler sans concepts, entraîne une sorte d'« oubli de l'être » (pour emprunter une expression à Heidegger), non pas en tant que nous pouvons nous le figurer et en discourir, mais en tant qu'il existe sans notre aide. Et jamais, dans les faits, les choses ne *sont* des catégories, ou ordonnées comme la conscience les ordonne.

Se rapporter aux choses selon les paramètres de la conscience et *prendre ce rapport pour le réel*, voilà pour Artaud ce qui constitue une lubie, car il n'y a selon lui ni pensée, ni conscience sans corps, il n'y a que des corps multiples et les pulsions qui les meuvent. La pensée, si tant est qu'elle existe, doit être une pensée corporelle, non une pensée mise en œuvre sur la base de principes :

le monde n'a jamais été monde parce qu'il y a toujours eu à côté du monde à faire, du corps souffrant du monde en marche vers sa propre, intestinale maturité, l'indécrottable cheptel des profiteurs d'abîme, de la race inépuisable des non-moi, êtres qui n'ont jamais voulu avoir de moi ou d'être, mais qui s'en sont toujours remis à je ne sais quel principe inconditionné des choses pour leur fournir de quoi exister, qui n'ont jamais voulu se voir être que confondus avec ce principe, qui ont voulu être ce principe lui-même en train de se manifester, et qui n'ont jamais voulu voir qu'ils n'en étaient que les larves poudreuses, la scarlatine d'affaissement. (Artaud, 2004, 1347)

Pas plus que de vérité de la conscience, il n'y aurait de principes auxquels ce que l'on nomme la conscience devrait se rapporter pour organiser ce chaos qu'est le monde. Et « principe » est ici à entendre dans toute son étendue : renier les principes, c'est pour Artaud renier toute origine et toute cause première; renier toutes les bases du raisonnement; les lois générales régissant les phénomènes; les règles élémentaires des sciences, des arts et des techniques; toute théorie et enfin, la constitution des choses par la raison. Nous sommes des corps parmi des corps, cessons de croire qu'il est une origine à ce désordre, de postuler de l'être et du non-être, des catégories et sous catégories, des couples de contraires et des ensembles en genre et nombre, car, proclame Artaud :

monnaies qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération non plus comme pièces de monnaie mais comme métal. » (Nietzsche, 1991, 123)

vraiment je ne crois pas aux mots ni aux idées remuées par les mots, et dans les mots, être ne veut pas plus dire pour moi ou MOINS que ne pas être, et rien ne veut plus rien dire pour moi, et le silence non plus d'ailleurs et encore moins. (Artaud, 2004, 1349)

Nous n'aurions pas, comme c'est le cas depuis longtemps dans la culture occidentale, à passer par le mot écrit pour « être ou ne pas être ». Nous n'aurions même pas à nous poser la question de l'être et du non-être. Nous n'aurions qu'à incarner notre corps en un lieu qui se trouve en deçà de l'« esprit », de la conscience, de l'Être. Ce lieu, écrit Artaud :

ce ne sont plus des sons ou des sens qui en sortent, plus de paroles, mais des CORPS. Cogne et foutre, dans l'inferral brasier où plus jamais la question de la parole ne se pose ni de l'idée. Cagner à mort et foutre la gueule, foutre sur la gueule, est la dernière langue, la dernière musique que je connais, et je vous jure qu'il en sort des corps et que ce sont des CORPS animés. (Artaud, 2004, 1352)

Car, poursuit-il :

Les idées ne vont pas sans membres, et alors ce ne sont plus des idées mais des membres, des membres guerroyant entre eux. Le monde du mental ne fut jamais que ce qui reste d'un piétinement inferral d'organes lorsque l'homme qui les porta n'est plus. (Artaud, 2004, 1365)

Autrement dit, le « mental » ne serait que fabulation, lubie humaine. Si tant est que nous pensions, pour Artaud, c'est à titre de corps que nous le ferions, et non à titre de quelque être supérieur doté de libre arbitre, d'esprit, de conscience ou d'âme. En ce sens, penser ne serait qu'une sécrétion ordinaire produite par le corps, en l'occurrence le cerveau, et cette sécrétion ne mériterait pas davantage de considération que les excréments que sécrète notre système digestif, ou que la sueur que secrètent nos pores. C'est sûrement d'ailleurs la raison pour laquelle Artaud, dans ce texte, se fait résolument scatologique : ici la merde et la pensée ne font plus qu'un, cela relève de la même matière, du même corps, et la parole s'expulse aussi violemment que du vomi quand nous avons trop mangé d'un plat indigeste, en l'occurrence, la langue, la littérature et la pensée du fixe.

D'ailleurs, si la parole ne vaut guère plus que d'autres substances expulsées par les orifices corporels, c'est parfois en termes de « trous » qu'Artaud parle de la

conscience. Dans une lettre à Breton faisant partie de la deuxième section de *Suppôts et supplications*, il écrit que :

La conscience générale a des trous, des arrêts. – Ne vous est-il jamais arrivé de passer votre main sur votre tête et de vous dire : voyons, où en étions-nous, que disions-nous, je ne sais ce qui vient de me prendre, etc., etc. C'est là un phénomène qui a lieu parfois en grand, [...] et le réel que nous vivons à cette heure a été bien près d'y sombrer pour toujours. (Artaud, 2004, 1315)

Comme les fonctions biologiques aboutissant à un trou, donc, la « conscience » vaquerait de façon aussi autonome que les systèmes respiratoire et digestif. Elle inspirerait et expirerait, ingèrerait et digèrerait, assimilerait et expulserait; enfin, parler ou penser entrerait dans l'ordre du manger, du cracher, du suer, du déféquer ou du vomir. Dans « Interjections », même si Artaud se prend encore de temps à autre pour le Christ, il semble renoncer à toute métaphysique, ce qui n'était pas nécessairement le cas avant ce recueil de textes. En fait, s'il se prétend Christ, peut-être est-ce pour pouvoir affirmer « je suis », et non « je pense, donc je suis ». C'est pour pouvoir se dire corps, douleur, pensée incarnée dans le geste, et non dans l'écrit.

Évidemment, Bobin n'entérine ni ne reconduit toutes les attitudes ou critiques d'Artaud. Cela dit, il s'accorde avec sa critique de la culture occidentale, du langage, de la pensée et de la philosophie. Il aime chez lui ce « pur chant devant la pluie éternelle », ce parti pris réellement fou de l'enfance obstinée : « Je crois que l'on devient malade par intelligence, par une intelligence trop exacte, trop soudaine, non acclimatée », dit-il à Artaud (HD, 34). Il évoque « ce pauvre idiot de Van Gogh, pétrifié d'effroi sous l'aile noire des corbeaux » (HD, 35), artiste qu'Artaud considérait comme « le suicidé de la société¹⁸² » (Artaud, 2004, 1439-1463). Bobin partage aussi avec lui un certain dégoût de la « littérature », de la philosophie et du concept (HD, 36), ainsi qu'une aversion certaine pour l'esthétisme, au profit de la vie tout court, en chair et en os; au profit de la « chambre rouge » et de la plaie vive, sans cesse rouverte. C'est d'ailleurs peut-être aussi

¹⁸² Lire Artaud : « Et qu'est-ce qu'un aliéné authentique? C'est un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l'entend, que de forfaire à une certaine idée supérieure de l'honneur humain. [...] un aliéné est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre et qu'elle a voulu empêcher d'émettre d'insupportables vérités » (Artaud, 2004, 1441).

Artaud, en partie, qui a inspiré le fameux topos/chronotope de la « chambre de lecture » (ou « chambre d'écriture ») à Bobin¹⁸³. En effet, la « chambre » est très présente dans les écrits d'Artaud à Rodez, ce qui ne surprend guère, puisqu'il y était enfermé dans une chambre. Et comme il écrivait beaucoup en ce lieu, il s'agissait là, littéralement, d'une chambre d'écriture. Il est ainsi question de « la chambre basse » (Artaud, 2004, 1245) et, dans le texte « Les Mères à l'étable », Artaud s'interroge : « Portes, cellules, grenier, repas, la chambre que j'avais à choisir était-elle un grenier ou un étable, un abri ou une prison? » (Artaud, 2004, 1247). Pour Bobin, « Les lectures, ce sont les fêtes que l'on se donne, toutes portes closes » (HD, 38). D'ailleurs, à plusieurs reprises dans bon nombre de ses livres, l'auteur revient sur les « scènes primitives » de son enfance (comme celle de la chambre rouge qu'il évoque pour Artaud), c'est-à-dire une chambre où il s'initie à la lecture; fuite du monde où l'enfant le contemple pourtant, de la fenêtre¹⁸⁴. Cela dit, il semble que la métaphore de la chambre de lecture lui vienne aussi de Rimbaud, de son poème *Enfance*. Dans *Souveraineté du vide*, Bobin le cite littéralement : « *Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la bibliothèque. / Je me souviens de sa chambre pourpre, à vitres de papier jaune : et ses livres, cachés, qui avaient trempé dans l'océan!* » (SOU, 23-24). Selon l'auteur, les poèmes *Enfance* et *Les déserts de l'amour* de Rimbaud « délimitent très précisément l'espace ouvert par la rêverie du lecteur » (SOU, 24).

La folie d'Artaud, que Bobin nomme « pensée en attente, pensée au bois dormant » (HD, 39-40), est perçue comme la libération du « temps irréversible des raisons, des justifications » (HD, 44). Artaud, voulant sortir de l'écriture, souhaitait s'alléger de « toute la pierre noire de l'intelligence du monde, [de] la somme étouffante des pensées, des écrits et des meurtres, [de] la longue histoire de l'ignorance incurable du monde » (HD, 45). Bobin lui parle alors d'une petite fille, Hélène¹⁸⁵ qui, à près de

¹⁸³ En plus de Rousseau et Pascal (et Rimbaud, comme je m'appête à le dire).

¹⁸⁴ Par exemple, dans *Le colporteur* : « Hier encore, dans une de ces fièvres enfantines qui t'exilait dans la chambre haute, un livre d'image entre les mains, tu écoutais la voix de la mère au-dehors, la voix de l'impossible oublié, chantante dans le fond du jardin (ESA-COL, 127). Ici la mère n'est pas à l'étable, mais au jardin; la chambre n'est pas basse, mais haute.

¹⁸⁵ La figure de la petite Hélène revient un peu partout dans les œuvres de Bobin, sa première apparition se trouve dans SOU en 1985 (49). J'y reviendrai dans la troisième partie.

cinq ans, est elle aussi « au bord de l'écriture », près d'entrer à pas lents dans cette masse culturelle :

Hélène, ce qui veut dire « éclat du soleil ». C'est une de ces filles que vous appelez dans vos cahiers de folie, dans vos cahiers de misère. Comme vos filles inventées, elle joue, au bord de l'écriture, au sommet des falaises éternelles, elle danse, elle tombe et se relève en riant. Soustraite au monde, retirée d'elle-même comme de tout, elle joue, elle écoute le chant des langues dans la caverne battante du cœur. C'est une folle, c'est une sorcière, c'est la première venue, c'est un très grand écrivain de cinq ans, au bord de l'écriture. (HD, 45)

Or ces « filles inventées » sont encore un point qu'Artaud et Bobin ont en commun, quoique de façon extrêmement différente, ce que je m'appête à montrer. Chez Artaud, les « filles de cœur à naître¹⁸⁶ » sont inventées à Rodez à partir de 1945 (Artaud, 2004, 1002), époque où il commence à tenir des cahiers d'écolier remplis de glossolalies et de dessins. Il en invente six, ou plutôt :

l'identité de ces filles de cœur évolue jusqu'à l'établissement relativement stable d'une liste de six : Catherine, la grand-mère paternelle; Marie ou Neneka, la grand-mère maternelle (sœur de la première); Anie Besnard, Cécile Schramme; Ana Corbin et Yvonne Allendy, toutes quatre amies de cœur d'Antonin Artaud (Poulet, 2008, 6).

Toujours selon Poulet :

Les filles de cœur, ces créations poétiques, ont la flexibilité de la langue qu'Artaud invente à Rodez : elles sont les équivalents de sa langue glossolalique. Les filles de cœur produisent des jeux de déplacement et de transfert, passant d'une identité à l'autre, de sœur à amante et mère à fille, renversant l'ordre établi des générations comme les syllabes déplacées renversent l'ordre linéaire de la lecture usuelle. (Poulet, 2008, 8)

Jouant d'onomastique, Artaud « transforme » ses filles, il en déploie des « variations infinies » (Poulet, 2008, 8). Puisqu'il a rejeté toute filiation – le « père-mère », les origines – et qu'il souhaite pour ainsi dire s'auto-engendrer, il se crée une famille mythique qui, selon Poulet, parvient pour un temps à rassembler Artaud dans une énonciation identitaire moins disloquée. Période qui ne dure pas, pourtant, bien que ces figures demeurent jusqu'à la fin dans l'écriture et les dessins (Grossman dans Artaud, 2004, 1233). Peut-être n'est-il pas fortuit qu'Artaud crée des « filles à naître », et non

¹⁸⁶ Voir par exemple les textes et lettres écrits à Rodez en 1945-1946, ainsi que *Suppôts et supplications* (2004, 956-1073; 1232-1264).

des garçons. Lui qui s'élevait contre la philosophie, contre une culture occidentale usée, lui qui désirait tellement la mouvance du mythe et de la légende, recherchant au Mexique des relents d'*éthos* mythique : voyait-il dans le féminin, comme c'est le cas chez Bobin, la possibilité d'un revirement de pensée qui puisse être plus incarnée, plus sensible? Parce que ces filles apparaissent en même temps que les glossolalies, je ne pense pas qu'elles soient réductibles à l'*éros* ou au désir sexuel de l'auteur, même si ces aspects sont sûrement aussi à considérer. Je laisse la question ouverte, c'est une hypothèse que je n'ai pas le temps d'éprouver ici.

Il est clair, en tout cas, que Bobin a trouvé très intéressantes ces « filles de cœur à naître », et qu'elles l'ont beaucoup inspiré. En premier lieu, tout simplement pour le féminin, pour la *fématisation poétique*, et aussi pour l'« à venir », l'« à être » de ces filles. On pense bien sûr tout de suite à son roman *La femme à venir*, auquel je reviendrai dans la troisième partie¹⁸⁷, et aussi aux héroïnes des romans (la formation d'Albe, de 2 mois à 24 ans; d'Isabelle, 13 à 17 ans; de Lucie, de 2 à 27 ans). Chez ces femmes du « pré » que le poète crée, tout est possible. Pour Artaud, elles sont à la fois « pré » et « post » : à naître, elles sont promesses et espoir, et certaines sont fabulées mères et grand-mères, soit mémoire. Certainement, ces filles mythiques du cœur sont, chez Artaud, les figures qui permettent de se refigurer une identité complète au détriment de la filiation génétique. Il faut à Artaud une autre culture, un autre langage, un autre corps et une autre filiation : se créer. Or c'est en créant des *figures féminines* qu'il invente son idiolecte.

Chez Bobin, il y a souvent cette idée que pour devenir soi, il faut s'écarter de la famille. C'est très présent dans *Le Très-Bas* où François, dans un long monologue intérieur, annonce à son géniteur qu'il renie cette filiation pour mener son chemin à sa guise (TB, « Regarde-moi, je vais partir », 61-71). C'est présent dans *La folle allure*, dans les écrits intimes, dans les entretiens et dans *L'homme du désastre*, où Bobin semble s'accorder avec Artaud : « Comment trouver sa voix. On sait que cela ne peut être qu'en dehors des épaisseurs familiales » (HD, 46). Je pense que Bobin se crée lui

¹⁸⁷ Mais c'est un titre qui en rappelle aussi un autre : *Le livre à venir* de Blanchot.

aussi une petite généalogie de « filles de cœur à naître », souvent bien différentes de celles d'Artaud en ce qui concerne les figures, mais aussi diffuses que chez lui, c'est-à-dire inscrites non seulement dans des figures ou des personnages, mais aussi dans une conception de la culture qui souhaite revenir à la légende, au *muthos*¹⁸⁸. J'ai d'ailleurs montré, à la fin du précédent chapitre, à quel point Bobin, dès ses premiers livres, féminise l'écriture et la lecture, faisant du *muthos* une affaire de femmes et du *logos* le lot des hommes. Cette féminisation a toujours été présente et l'est encore aujourd'hui : à la fin d'*Un assassin blanc comme neige*, l'auteur écrit, en postface : « Quelques pages de ce livre ont pris l'air dans *Le Monde des Religions*. Revenues à la maison je leur ai donné un sérieux coup de peigne. Que Frédéric Lenoir et sa vaillante petite équipe soient ici remerciés pour l'hospitalité accordée à mes mendiante » (ASS, postface). Les pages du livre sont des mendiante échevelées, libres comme l'air. L'auteur remercie pour l'hospitalité, un peu comme s'il s'agissait de ses filles, petites folles qui n'ont aucun respect du couvre-feu ni du savoir-vivre, revenant à la maison tout en pagaille.

Après la lettre à Artaud, dans la section « La chambre rouge » qui s'adresse au lecteur, Bobin écrit :

Avec lui [Artaud], grandit l'ombre qui s'étend sur le siècle. Il regarde le monde qui pâlit, il écoute les mensonges qui l'instruisent, les voix qui tremblent bien trop pour apaiser. À cinq ans, une méningite l'emporte de l'autre côté du miroir. [...] Il apprend la faiblesse des parents, leur incapacité à prévenir l'incendie, la panique. [...] Il est confronté à un problème simple, celui de l'origine : la vie n'a pas de fond. [...] L'enfant, lui, précipite immédiatement toutes ses ressources dans l'abîme. On verra bien. (HD, 53)

« On verra bien » : c'est le credo de Lucie dans *La folle allure* (FOL, 63; 69; 161) qui, on le verra dans la troisième partie, n'est à l'aise dans aucun rôle social, sauf dans celui de figurante au cinéma (FOL, 153). Or ce qu'apprécie Bobin chez Artaud, c'est que « figurant au cinéma, acteur sur les planches, méditant sur la page, il essaie tous les masques, il les consume tous, à même la peau du visage. » (HD, 54) Ce qu'il aime aussi, c'est que devant le « désert » moderne, Artaud cherche le merveilleux, « la racine de

¹⁸⁸ On notera toutefois qu'en ce qui concerne le style, il n'y a aucune comparaison à faire entre Bobin et Artaud.

l'esprit » qu'il va « déterrer, sous les pierres de légende, au Mexique, en Irlande. Ailleurs. » (HD, 55) Or Bobin aussi cherche ce merveilleux : dans le conte, la légende, la mystique et, comme l'a bien remarqué Bouden-Antoine, dans la littérature courtoise (Bouden-Antoine, « Le fil doré du chant médiéval », 2006, 254-265). Bobin termine son hommage ainsi :

Dans la chambre rouge, il y a celui qui écrit. On peut entrer, il ne se retourne pas. [...] Il va au plus obscur avant d'y voir clair. Il va vers nous. Écrire, c'est comme il le fait : servir. Cela échappe à la littérature. [...] Il écrit, le fou. [...] Qui peut veiller sur celui qui veille? (HD, 59)

C'est là une attitude que Bobin voit¹⁸⁹ chez Artaud et imite : écrire pour veiller, pour servir. *Aller au plus obscur pour y voir clair*, y trouver de la lumière, *quitte à parler du Christ plus souvent qu'à son tour et ainsi passer pour fou*, discours intempestif s'il en est, aujourd'hui. Aussi intempestif que celui du « Dément » de Nietzsche qui, dans *Le gai savoir*, arrive au marché en annonçant que « Dieu est mort » et que « c'est nous tous qui l'avons tué ». Aussi amoureux qu'Artaud de la pensée charnelle et incarnée¹⁹⁰, Bobin y rattache comme lui – mais de manière différente – la figure du Christ (*L'homme qui marche* et *Le Christ aux coquelicots*). D'ailleurs, Bobin élève presque Artaud au rang de prophète : ses livres, « un jour peut-être, nous serons dignes de les lire et de considérer ce visage qu'ils nous font » (HD, 56). *Aller au plus obscur pour y voir le clair* : c'est la conduite d'écriture qu'adopte Bobin, ce qu'exemplifie bien son assertion « écrire, [c'est trouver l'] élégance dans le désastre » (HD, 37) et le recueil d'entretiens intitulé *La merveille et l'obscur* (1997). À ce sujet, Maulpoix (1987, 9), Tralongo (2001) et Bouden-Antoine (2006) ont souligné à quel point la rhétorique de Bobin consiste à étouffer le lecteur (notamment par les phrases brèves et répétitives) avant de lui redonner de l'air (par une envolée lyrique). C'est d'ailleurs ce que Bobin valorise et recherche en poésie : « J'attends d'un poème qu'il me tranche la gorge et me ressuscite » (ASS, 59).

¹⁸⁹ Tous n'entérineraient peut-être pas cette idée qu'Artaud, en écrivant, sert le monde et veille sur lui. Il est intéressant de voir que Bobin lui accorde des vertus compatibles avec l'éthique du *care* (soin, veille, service, attention), alors que ce qui frappe chez Artaud, c'est souvent la violence du verbe.

¹⁹⁰ Cette pensée charnelle et incarnée est valorisée par Bobin, mais pas mise en forme, je pense. On a d'ailleurs déjà souligné son propre esthétisme (Brulotte, 1994).

Dans le « Le jardin secret de Christian Bobin » (*La Quinzaine littéraire*, 1992), l'auteur offre encore de belles fleurs à celui qui est l'un de ses écrivains préférés, celui qui lui fait penser, dans chaque livre, « aux neiges éternelles de l'enfance quand vous jouez », parce qu'« Artaud a ce génie que l'on a quand on a deux ans, un an, six mois de présence éternelle sur la terre ». Il critique les universitaires qui le prennent pour « un homme du ressentiment¹⁹¹ » alors qu'ils sont eux-mêmes des « hommes de littérature ». Or c'est la littérature, selon Bobin, qui serait « symptôme¹⁹² ». Il défend Artaud, explique en des termes nietzschéens que l'homme du ressentiment, c'est l'homme du non, et que chez Artaud le non « est là pour permettre au oui de venir ». Il cite Artaud qui s'exprime au sujet de Dieu dans une lettre écrite à Rodez le 10 février 1944. Il le compare à « François d'Assise, un autre dément célèbre » :

*Nous ne vivons tous que sur de vieilles idées, de vieux mouvements, et de vieux concepts, et on éprouve le besoin d'un concept et d'une émotion neuve au milieu de cette époque de désespoir et de chaos. Mais cette régénération ne peut se faire sans une infusion nouvelle de Dieu au milieu des choses qui s'en vont. Je sais que vous ne le pensez pas parce que même nos idées de Dieu sont très vieilles. Cette idée se renouvellera dans nos têtes. Et nous vivrons une époque de Merveilleux Réel et non seulement poétique et écrit. Il sera chrétien comme Brueghel le Vieux ou Albert Dürer. (Bobin, *La Quinzaine littéraire*, 1992)*

S'il reconnaît aussitôt qu'on trouve des affirmations contraires à celle-ci chez Artaud, Bobin, lui, fait ce pari de Dieu et, en quelque sorte, du Merveilleux Réel. C'est comme si une bonne partie de sa démarche d'écriture prolongeait ou répondait à ce souhait d'Artaud d'une « régénération culturelle » qui passe par une « infusion nouvelle de Dieu ». D'ailleurs, dans ce texte, Bobin souligne la dimension *contagieuse* de l'écriture d'Artaud, l'« avant et l'après l'écrit », cette « force taciturne ». Il le cite à ce sujet : « la pensée avec laquelle les écrivains agissent n'agit pas seulement par les mots écrits mais *occultement* avant et après l'écrit parce que cette pensée est une force qui est dans l'air et

¹⁹¹ Il s'agit ici d'un cas de ce que Genette appelle « plagiat », puisque Nietzsche n'est pas nommé. « L'homme du ressentiment » est en effet un concept forgé par lui, et qui désigne ceux qui renient leur condition temporelle changeante en se réfugiant dans l'idée métaphysique de la permanence (grâce à la religion, à la philosophie ou à la science) (Nietzsche, 2001, 33-36).

¹⁹² L'homme du ressentiment est selon Nietzsche « symptomatique » de la culture nihiliste et décadente, qui renie la condition terrestre : il s'agit du problème qu'éprouvent les hommes en regard du temps et du changement.

dans l'espace en tout temps¹⁹³ » (Bobin, *La Quinzaine littéraire*, 1992, je souligne). Avant même de commencer à publier, Christian Bobin avait pleinement compris, si je puis la nommer ainsi, cette *politique de la contagion*¹⁹⁴ que l'on trouve chez Artaud : *la contagion par le cœur d'une pensée errante et charnelle*. Dans une entrevue accordée à *Bourgogne côté livres* en 2002, Bobin explique d'ailleurs : « Ce qui est beau dans un livre, c'est ce qui s'en échappe au moment où vous l'ouvrez. [...] C'est une pensée errante, partout présente et qu'il suffirait de retranscrire pour être écrivain » (*Bourgogne côté livres*, 2002, 5), traduisant ainsi parfaitement l'extrait d'Artaud qu'il citait en 1992. Et nous savons aujourd'hui que cette contagion bobinienne du cœur a véritablement eu lieu : depuis les années 1990, les livres de Bobin, gorgés de cette valorisation de la « pensée errante », se vendent et se lisent à des centaines de milliers d'exemplaires; ils sont même traduits en plusieurs langues comme l'italien, le hongrois, le russe, le japonais et le grec, entre autres (*Bourgogne côté livres*, 2002, 6). Artaud est pour Bobin l'auteur à suivre, l'écrivain par excellence, celui dont les conduites inspirent profondément une façon de vivre et d'écrire : manger, vivre et mourir « à même la terre battue de Dieu, à même l'esprit de la vie nue. Jurons et suppliques, morves et étoiles : Artaud a ce génie que l'on a quand on a deux ans, un an, six mois » (*La Quinzaine littéraire*, 1992). Pas de jurons, de suppliques, de merde ni de morve chez Bobin; mais pourtant, une valorisation manifeste parce qu'omniprésente de l'enfance, du nouveau-né et de leur « vie immédiate », la « gloire d'un fou rire ».

Cette contagion de la pensée errante, pour Bobin comme pour Artaud, doit se faire de façon *occulte*, c'est-à-dire qu'en deçà des mots, il faut jouer sur l'« inconscient collectif¹⁹⁵ », « partout présent » et qui précède l'écrit, parce qu'immémorial. Pour

¹⁹³ Bobin se réfère à la lettre de Rodez du 21 février 1944. Il cite exactement ce passage, aussi, six ans plus tôt dans ESA (41).

¹⁹⁴ « Politique » parce qu'il s'agit de toucher les autres, leur cœur. Le politique touche la communauté.

¹⁹⁵ J'emprunte l'expression à Carl Gustav Jung : « On se rapprochera sans doute mieux de la vérité en concevant que notre psyché personnelle et consciente s'édifie sur les larges fondements d'une disposition mentale générale héritée qui, en tant que telle, est inconsciente et implicite, et que, dès lors, notre psyché personnelle est à la psyché collective un peu ce que l'individu est à la société. » (Jung, 2003, 173) J'ignore si l'« inconscient collectif » existe réellement, mais il est manifeste qu'Artaud et Bobin prennent pour avéré quelque chose qui est de cet ordre.

critiquer la culture occidentale, il faut bien la connaître. Pour dénigrer la philosophie, il faut savoir parler la langue des philosophes. Artaud et Bobin, grands promoteurs de l'inconscient, disposent de ce savoir. Ils savent mieux que quiconque où le bât blesse, où cela souffre, où ça saigne, et c'est là qu'ils touchent, *en écrivant des lettres* au monde, des « lettres pourpres » et des « lettres d'or » à partir du « feu des chambres » ou encore à partir de « la chambre rouge ». Des lettres folles qui vous parlent de Dieu, du Christ ou de filles de cœur à naître, qui vous parlent de vous, de la psyché collective, millénaire et ancestrale. Il s'agit de toucher « l'ombilic des limbes », car « il nous fallait maintenant une main qui devînt l'organe même du saisir » (Artaud, 2004, 106). Il s'agit aussi de transmettre un désir de révolte. Chez Artaud :

il importe avant tout d'admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif. [...] Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle [...], impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque difficile. (Artaud, 2004, 518)

Dans *L'épuisement*, Bobin écrit, au sujet d'Artaud :

Tous les poètes ont ce savoir du périssable merveilleux, tous reçoivent l'onction de cette lumière : ce qui est là est d'autant plus éternellement là que cela passera et passe déjà. [...] Un génie comme Antonin Artaud irradiait la moindre page avec ce genre de phrases somptueuses (ÉP, 110).

Or qu'est « ce qui est là et éternellement là », si ce n'est l'inconscient collectif? Dans ce même livre, Bobin critique la culture comme le fait Artaud : « La culture quand elle est à ce point privée d'intelligence est une maladie de l'accumulation, une chose inconsommable que l'on ne sait plus que consommer. » (ÉP, 97) Il parle aussi des artistes et du rôle qu'il leur reconnaît : « S'il y a un lien entre l'artiste et le reste de l'humanité, et je crois qu'il y a un lien, et je crois que *rien de vivant ne peut être créé sans une conscience obscure de ce lien-là*, ce ne peut être qu'un lien d'amour et de révolte. » (ÉP, 47, je souligne). Il s'agit donc bel et bien, pour Bobin comme pour Artaud, de faire trembler les cœurs par une révolte contagieuse qui puise profondément dans l'« inconscient collectif » matière à se révolter. Bobin ne fait pas de théâtre, mais des livres plaquettes qui se vendent comme des petits pains; ses œuvres misent elles aussi sur une libération de l'inconscient, poussant à une révolte du cœur devant ce monde qui n'en finit pas de finir – cette « pluie éternelle » –, et invitant à des « attitudes

héroïques » difficiles pour « résister au désastre » : fuir le monde et pourtant l'aimer; attendre mais ne rien attendre; écrire mais ne rien faire; rester seul et pourtant rencontrer l'autre. Ces attitudes aussi contradictoires qu'héroïques sont aussi blanchotiennes; j'y reviendrai dans quelques pages.

Je voudrais pour l'instant revenir sur « les filles de cœur à naître ». On pourrait voir, dans *Quelques jours avec elles* (1994), un clin d'œil à ces créations mythiques d'Artaud. Il s'agit d'un livre d'artiste fait en collaboration avec le peintre Didier Cros, où s'étalent dix reproductions de peintures représentant des femmes sans visage et qui sont en mouvement. Les peintures s'accompagnent de huit textes horodatés de Bobin. Les femmes sont toutes nues, elles évoquent tantôt la prostitution, tantôt l'érotisme, la douleur, la crainte, la danse, l'anorexie, l'évanescence, et toujours elles sont sans visage. Ce travail sur la chair, pour ainsi dire, est souligné sur quelques images par les traces de doigt du peintre. Dans « La petite histoire de ce livre », opuscule accompagnant l'œuvre, Bobin explique qu'il apprécie particulièrement la façon de peindre de Cros, charnelle :

[Il] salit ses doigts avec des couleurs, ça lui suffit. Je l'aime bien, le bûcheron maladroit. J'aime aussi le mouvement de sa peinture, vous comprenez : qu'il soit en mouvement dans sa peinture. Penser c'est aimer et aimer c'est s'approcher au plus près de l'autre jusqu'à éprouver de l'intérieur ses mouvements. (QQ, « Petite histoire de ce livre »)

Il aime que plusieurs traits aient été « dessinés par un mouvement de l'ongle, une pression du doigt sur le papier : comme on enfonce des semences dans la terre chaude » (QQ, 24 juillet). Toujours dans l'opuscule, il raconte que les dix femmes peintes dans le livre sont les rescapées de la soixantaine envoyées à lui par Cros. Il poursuit :

Elles envahissent ma boîte aux lettres, puis, de fil en aiguille, la cuisine, la chambre, le salon. Bon, je me dis, on va noter les progrès de la maladie, l'état des lieux au jour le jour. Pas écrire sur la peinture, mais sur les altérations de la peinture en moi. Raconter comment elles dansent avec moi, ces mignonnes – et si je fais un bon ou piètre cavalier. Je marque à chaque fois l'heure et la date. Et puis je m'arrête : je les quitte, les danseuses, je divorce. (QQ, « Petite histoire de ce livre »)

L'auteur veut « noter les progrès de la maladie ». Quelle maladie? Celle de « l'altération de la peinture en moi ». Aussi, « écrire sur les altérations de la peinture en moi » ressemble à ce qu'Artaud faisait avec ses dessins et ses filles, c'est-à-dire altérer son

identité pour s'en forger une autre. Dans ce préambule comme dans les textes accompagnant les peintures, l'auteur adopte peu à peu les femmes peintes, comme si elles devenaient progressivement, on le verra, ses filles... cette nouvelle filiation allant jusqu'à le faire disparaître, lui.

Au début, l'auteur installe les femmes peintes sur un lit dans une chambre et les appelle à répétition les « femmes-grenouilles » (QQ, 20 juillet). Bien qu'elles soient toutes nues, il n'est pas question de parler de leur sexe : « Les petites grenouilles ont beau être nues : elles sont intouchables » (QQ, 21 juillet). Le troisième texte les humanise un peu : l'auteur fait comme si les femmes peintes revenaient du musée (QQ, 22 juillet). Dans le quatrième texte, il les appelle les « Très-Nues », nom qui sonne un peu comme « traînées ». L'auteur contemple la façon de peindre de Cros : « comme on enfonce des semences dans la terre chaude, en espérant que ça pousse et qu'on aura une belle récolte de radis, de salades et de fées toutes nues, toutes crues » (QQ, 24 juillet), autant dire comme on fait l'amour et donne la vie. Au cinquième texte, l'auteur parle des femmes comme si elles avaient pris corps en sa demeure : « elles vont bientôt exiger une chambre pour chacune. [...] Il me faudra céder et agrandir la maison ». Citant un proverbe africain, il affirme que les femmes « restent à jamais » mystérieuses à Dieu qui les a faites (QQ, 25 juillet). Puis, après quelques jours sans rien écrire, l'auteur constate « l'irréparable. Il y en a une qui s'est détachée de ses sœurs. Je n'ai pas su détourner mes yeux. Elle est d'abord entrée dedans mon cœur comme une pensée légère, sans conséquence. Maintenant elle règne » (QQ, 5 août). Les femmes sont donc devenues des sœurs, et l'une d'elles a droit à un sentiment amoureux (comme Orphée, l'auteur n'a pu détourner son regard). Bobin enchaîne sur des considérations hommes/femmes, sur le fait que très tôt les garçons savent que les filles, « il n'y a que des histoires à en attendre ». Pour fuir cette « emprise », pourrait-on dire, d'Eurydice, l'auteur cache l'image sous les autres.

Un mois s'écoule sans que l'auteur écrive. Or lorsqu'il revient à son projet d'écriture, il ne parle plus *des* femmes peintes, mais *s'adresse plutôt directement à elles*, au « je », comme si elles avaient pris toute leur autonomie existentielle et, de plus,

comme si elles formaient désormais une généalogie complète : « Les jours ont passé, les filles. [...] Dans la *famille* grenouille je demande la *sœur* en noir et blanc, la *cousine* en noir et blanc, la *nièce* en noir et blanc. Dans la *famille* peinture je demande le noir et je demande le blanc » (QQ, 6 septembre, je souligne). Les filles, la sœur, la cousine, la nièce : les femmes peintes, un peu comme les filles de cœur à naître chez Artaud, forment une filiation neuve et poétique, artistiquement figurée. Et il est significatif, je pense, que cette filiation féminine soit celle des « grenouilles ». En effet, l'auteur insiste sur cette analogie alors que les femmes peintes n'évoquent pourtant en rien cet animal, sauf une peut-être, vêtue de longs bas vert foncé¹⁹⁶. Or la grenouille, selon Jean-Pierre Vernant, est dans la pensée antique un modèle important de l'intelligence dite *mêtis*. Tout l'*éthos* grec, dit-il, est traversé par ce type d'intelligence particulier qu'est la *mêtis* et que l'on pourrait associer (de façon réductrice) à la ruse. Cette intelligence, contrairement au *logos* philosophique, est :

engagée dans le devenir, confrontée avec des situations ambiguës et inédites dont l'issue est toujours suspendue, l'intelligence rusée n'assure sa prise sur les êtres et les choses que parce qu'elle est capable de prévoir, par-delà le présent immédiat, une tranche plus ou moins épaisse de futur. (Vernant, 2009, 32)

Or les animaux sont aussi, selon les Grecs, dotés de *mêtis*, notamment le renard, la pieuvre ou encore la grenouille de mer qui, pour prendre des poissons, « se livre à un manège qui n'a rien à envier à l'art de la pêche » (Vernant, 2009, 34). Dans la pensée occidentale naissante, la grenouille est aussi rusée qu'est futé le renard, deux figures animales de la *mêtis*, cette forme d'intelligence qui « a été, à partir du V^e siècle, refoulée dans l'ombre par les philosophes [au profit] d'une métaphysique de l'être et de l'immuable » (Vernant, 2009, 4^e de couverture). Peut-être que la filiation poétique des femmes-grenouilles, dans *Quelques jours avec elles*, est en lien avec ce désir chez Bobin d'une intelligence et d'une pensée qui soient vives, actives, en chair et en os. Toujours dans le texte du 6 septembre, l'auteur enchaîne :

¹⁹⁶ Dans la troisième partie, nous verrons que l'attitude de la grenouille, chez Albe (FV, 81), fait aussi penser à la *mêtis* des Grecs. Cette lecture des symboles chez Bobin sera peut-être agaçante pour certains lecteurs, mais comme le dit Ricœur, l'interprétation herméneutique du discours métaphorique s'attarde aussi bien aux symboles charriés par les textes qu'aux signes où ces symboles s'inscrivent.

pourquoi aujourd'hui cette préférence [le noir et le blanc]. J'ai mon idée là-dessus : j'aime plus que tout votre vitesse. La vitesse de vos corps immobiles. Il me semble que vous êtes venues très vite au monde et que vous retenez, dans votre calme, de cette rapidité. (QQ, 6 septembre)

Vitesse calme, promptitude impassible : voilà, entre autres, ce qui caractérise la *métis*. À la même date, Bobin poursuit : « Dans la famille amour je demande les jeunes meurtrières en noir – et ce fin couteau entre leurs mains, plongé dans mon cœur blanc » (QQ, 6 septembre). La filiation ici devient à la fois plus intime et plus poétique : il est demandé aux filles de « tuer » le poète, leur créateur.

Enfin, le dernier texte en compagnie avec « elles » est rédigé le 27 février, soit près de six mois après le début du compagnonnage. L'auteur formule alors une sorte de télégramme au ton plat et neutre où le « je » a disparu, un peu comme si toute cette aventure avait vraiment altéré son identité : « vous ai mangées avec plaisir – stop – nécessité jeûne, besoin silence – stop – vous quitte et vous embrasse surtout celle qui bondit dans clarté vert d'eau – stop » (QQ, 27 février). Encore une fois, l'accent est mis sur la grenouille. Et l'on songe à Artaud : « j'ai vu le couteau à encoches de mon autre fille Neneka et il y avait aussi Yvonne, Catherine, Cécile, Anie et Ana avec Neneka. [...] Elle m'aima quand je mastiquai un jour afin de composer la terre, la terre que je mangerai » (Artaud, 2004, 1242).

Il se trouve un autre texte de Bobin où on reconnaît, en quelque sorte, des filles de cœur à naître : la première des *Lettres d'or*. L'auteur commente ainsi sa façon d'écrire :

Les mots sur la page détachent une femme de vous. Elle entre dans une chambre, bientôt suivie de ses sœurs. Aucune ne vous ressemble, toutes portent votre nom. Il y a celle qu'une fatigue enchante. [...] Il y a celle qui possède plusieurs vies. [...] Il y a l'inconsolable. [...] Et puis la toute vieille. [...] Et celle qui désire qu'on l'oublie. [...] Celle-ci encore, dont le cœur est une rose. [...] Et celle qui est toute fraîche, toute jeune. [...] Bien d'autres encore, qui viennent me rendre visite. [...] Elles m'offrent le secret d'un monde dont vous êtes le centre. (LOR, 64-65)

Au final, la filiation d'Artaud à Bobin est si manifeste qu'il est assez curieux qu'elle ait été si peu remarquée jusqu'ici. Probablement est-ce dû au fait que leurs styles

différent énormément. Pourtant, comme je viens de le montrer, Bobin entérine et reconduit la critique de la culture formulée par Artaud. Il s'accorde avec son souhait d'un retour au *muthos*. Il projette chez lui une poétique voulant que l'auteur écrive pour veiller sur le monde, en prendre soin. Il perçoit le rôle de l'artiste et de l'écrivain d'une manière semblable, selon laquelle il faut, par la contagion du cœur et la transmission de la révolte, jouer sur l'inconscient du récepteur. Il est possible que les filles de cœur à naître chez Artaud, même si elles viennent de pair avec les glossolalies, ne soient pas forcément ce qu'Artaud envisageait comme renversement du *logos*. Néanmoins, ces filles de cœurs à naître ont fait grande impression sur Bobin, qui lui aussi place des « femmes à venir » dans son œuvre. Et ces femmes à venir sont chez lui ce qui pourrait renverser le *logos*, puisqu'il masculinise le désenchantement (relié au *logos*) et féminise l'enchantement (relié au *muthos*). Mais la « femme à venir » a-t-elle jamais été? Viendra-t-elle? Est-elle là? Combien de temps faudra-t-il l'attendre? Au début de sa carrière, Bobin possède aussi une conception blanchotienne de l'écriture, où le féminin, Eurydice, ne peut apparaître qu'en disparaissant. Comment le féminin pourrait-il alors renverser le *logos*?

B) L'AVENIR BLANCHOTIEN D'AUCUN PROJET : LES TRACES D'EURYDICE

En 2006, je soulignais déjà dans mon mémoire l'étrange ressemblance entre certains titres de Bobin et de Blanchot : *La femme à venir* et *Le livre à venir*; *L'homme du désastre* et *L'écriture du désastre*; *Le Très-Bas* et *Le Très-Haut*; enfin *La part manquante* et *La part du feu* (Deschênes, 2006, 147). Aujourd'hui, je dirais que d'autres titres de Bobin renvoient aussi à la pensée blanchotienne. Le contenu de *Souveraineté du vide* évoque, pour une bonne part, la « souveraineté » dont il est question dans *L'écriture du désastre* (1993) : « *La souveraineté n'est RIEN* » (Blanchot, 1993, 142). *Éloge du rien* et *Un livre inutile* font quant à eux penser au « désœuvrement » selon Blanchot. Bobin promeut, surtout dans la première partie de sa carrière, c'est-à-dire de 1978 à environ 1994, une conception blanchotienne de l'écriture et de la lecture. Je ne dis pas qu'il écrit comme Blanchot (ce qui serait faux), mais que lorsque Bobin décrit ce qu'est

l'écriture, il le fait avec une idée de l'écriture qui est proche de celle de Blanchot. Car c'est d'abord chez Blanchot que l'on trouve l'idée selon laquelle « *C'est le désastre obscur qui porte la lumière* » (Blanchot, 1993, 17). Il est évident que Bobin a lu *L'écriture du désastre* et fait siennes certaines vues philosophico-littéraires qu'il renferme. Dans l'un des entretiens de *La merveille et l'obscur*, il confie à Judith Brouste : « L'écriture n'a rien d'autre à nous dire que son propre effacement » et, un peu plus loin : « Blanchot a la plus haute passion de l'écriture – jusqu'à l'austérité, jusqu'au désir de disparaître de cette passion » (MER, 52; 61). Dans *Les livres de leur vie*, Bobin fait le même type de confidence à Bruno de Cessole : « L'écriture me vient du dehors, du dehors absolu. » (Cessole, 1994, 36) Il importe donc ici de résumer la conception de l'écriture de Blanchot pour voir ce que Bobin en a retenu¹⁹⁷.

Pour cet écrivain philosophe, l'écriture est cette activité, ou plutôt cet *éthos* qui permet la suspension du temps, la destruction « de la notion même de temps comme succession linéaire de moments » (Collin, 1986, 30). L'« espace littéraire » est un lieu de rencontre entre les hommes où ceux-ci peuvent, en même temps que la littérature qui les relie, changer, devenir autres. C'est pourquoi les notions d'auteur, de lecteur et d'œuvre, qui impliquent l'*identité*, deviennent secondaires : le mouvement littéraire est infini et ne se résout pas par l'atteinte d'une fin ou de la complétude. C'est dans cette perspective qu'il privilégie la forme du fragment, estimant que la littérature est « livre à venir » (jamais terminé), « mais d'un avenir qui ne s'inscrit dans aucun projet » (Collin, 1986, 27), puisqu'un projet est toujours investi d'intentions tendues vers un but.

Selon Blanchot, il n'y a de communauté possible entre les hommes que dans ce mouvement littéraire ou dans la mort, parce que dans ces deux cas un « je » s'efface pour s'ouvrir vraiment à l'altérité. Cette idée est tout à fait lévinassienne et j'y reviendrai dans quelques pages. Aussi l'œuvrer de l'écriture n'exprime pas le sujet d'un auteur, mais plutôt le supprime. Dans cette nudité de l'ego, pour ainsi dire, la littérature mène à voir le pur « Dehors », c'est-à-dire un non-lieu. Parce que la mort et la littérature sont les

¹⁹⁷ J'ai lu quelques œuvres de Blanchot, mais pas toutes. Pour enrichir ma propre lecture, je ferai donc appel à celle d'une spécialiste de l'auteur, Françoise Collin.

seules communautés possibles entre les hommes, ces thèmes sont partout chez Blanchot. Là se trouve, selon Collin, l'idée blanchotienne du « désœuvrement » : « L'œuvre est refusée et à l'écrivain et au lecteur : elle ne s'inscrit pas dans l'horizon du monde » (Collin, 1986, 40). L'écriture littéraire ne consiste pas en un mettre ensemble aristotélicien, mais en un travail sur l'ouverture et l'infini du fragment, parce que « Le fragmentaire, plus que l'instabilité (la non-fixation), promet le désarroi, le désarrangement » (Blanchot, 1993, 17). Pour justifier ce choix de la forme, Blanchot en appelle aux Romantiques allemands Schleiermacher et Schlegel. Au sujet du fragmentaire et de Schleiermacher, il écrit : « en produisant une œuvre, je renonce à me produire et à me formuler moi-même, m'accomplissant en quelque chose d'extérieur et m'inscrivant dans la continuité anonyme de l'humanité » (Blanchot, 1993, 18).

C'est que la littérature n'aurait pas fonction d'exprimer une subjectivité afin d'en atteindre une autre; d'ailleurs elle n'aurait aucune fonction : elle serait jeu autosuffisant dont le déploiement sans fin resterait extérieur à tout sujet. En écrivant il s'agit pour Blanchot, toujours selon Collin, d'« imposer silence au bruit du monde, et au bruit de la littérature faite culture » (Collin, 1986, 61), ce que Blanchot appelle la « rumeur initiale » (ici, on ne peut que penser au « On » heideggérien, 1985). Mais même cela, cette écriture silencieuse d'où l'auteur s'efface, ne serait pas suffisante pour faire taire cette rumeur. Pour le dire dans un langage heideggérien, finalement, rien ne peut pour Blanchot permettre d'atteindre l'authenticité (Collin, 1986, 70). On a beau tenter; même écrire, c'est toujours trop parler, trop dire. Cette compréhension paradoxale de l'écriture s'enracine dans le mythe grec d'Orphée : en même temps que le poète ne doit pas regarder Eurydice lorsqu'il part la sauver des enfers, sous peine de la faire mourir, il ne peut toutefois s'empêcher de le faire parce qu'il l'aime, la désire et souhaite la sauver. S'il ne la regardait pas, cela voudrait dire qu'il ne l'aime ni ne la désire vraiment. Ainsi, qu'il regarde Eurydice ou non, le chant d'Orphée est-il menacé : soit par manque d'amour ou de désir, soit à cause de son amour et de son désir. Pour Blanchot, tout écrivain se trouve dans cette position ambiguë où la mort et l'amour ne font qu'un, où il faut ne pas regarder et pourtant regarder, où il faut sauver l'amour tout en le tuant, où il faut *entrer dans l'obscur afin de revenir ensuite au jour*. Il écrit :

Eurydice perdue et Orphée dispersé sont nécessaires au chant, comme est nécessaire à l'œuvre l'épreuve du désœuvrement éternel. [...] L'impatience d'Orphée est donc aussi un mouvement juste : en elle commence ce qui va devenir sa propre passion, sa plus haute patience, son séjour infini dans la mort. (Blanchot, 1968, 230)

L'écrivain, comme Orphée, s'engagerait dans l'obscur pour ramener son amour à la clarté du jour. Mais le chant du poète serait nécessairement lié à la mort : il n'y aurait pas de chant sans elle. Cette « communauté inavouable » (parce que possible seulement dans la mort) est à distinguer du « communisme d'enfance » chez Bobin; il ne s'agit pas de la même chose. On se rappelle en effet que chez lui, le « communisme d'enfance » renvoie à la capacité de « dire Oui » à l'existence. Cela dit, dans *Le huitième jour de la semaine*, Bobin propose une idée de l'écriture poétique fort semblable à celle de Blanchot, selon laquelle il y aurait toujours une muse derrière un poète, Eurydice intangible, intouchable, qui disparaît dès qu'elle arrive :

Toujours une ombre se penche sur celui qui écrit. L'ombre d'une amante... [...] Celle pour qui l'on veille ainsi, autour de peu de mots, elle ne fait que passer. [...] Il n'y aura donc jamais de repos, jamais de mot dernier, et cela ne finira jamais, cette chose sans importance : écrire [...] parler à celle qui se dérobe dans le mouvement de sa venue (ESA-HJS, 87).

Effacement de l'auteur, livre à venir, attente infinie, avenir d'aucun projet, désœuvrement : tout ce vocabulaire se retrouve dans le Christian Bobin des premières années. C'est particulièrement clair dans *Le colporteur*, où l'auteur y va de ses considérations sur l'écriture et la lecture. Par exemple : « le lecteur y est lorsque l'auteur n'y est plus » (ESA-COL, 128), ce qui sous-entend que l'écrivain doit s'effacer pour qu'une véritable rencontre littéraire ait lieu. Ou encore : « Dans le désœuvrement d'une attente infinie, tu ouvres les livres, abîmant tes yeux, apprenant peu à peu l'austère leçon : de la solitude, nul n'est digne. De la bonté, nul ne s'approche » (ESA-COL, 136), où on reconnaît les idées de Blanchot au sujet du mythe d'Orphée. En effet : « qui s'entient à l'impatience ne sera jamais capable du regard insouciant, léger, d'Orphée. C'est pourquoi l'impatience doit être le cœur de la profonde patience, l'éclair pur que l'attente infinie, le silence [...] » (Blanchot, 1968, 234). Enfin la déclaration : « Lecture : fiévreuse amitié avec le premier venu » (ESA-COL, 145) fait un peu penser à la communauté littéraire selon Blanchot.

Dans *Souveraineté du vide*, Bobin reprend encore une fois plusieurs expressions à l'écrivain philosophe afin de nommer son rapport à l'écriture et à la lecture. Il écrit : « L'idée m'est venue de vous écrire une lettre, cette lettre, l'idée d'une lettre infinie, sans suite. » (SOU, 15), où on reconnaît le souhait de travailler sur l'infini, le fragment (d'ailleurs, cela est perceptible dans toutes les œuvres de Bobin, qui privilégie cette forme, cf. Bouden-Antoine, 2006). Il poursuit sur cette lancée :

L'inachevé, l'incomplétude seraient essentiels à toute perfection. Infinie conversation avec un enfant. [...] Inventer un conte. Une histoire. Elle ne serait pas écrite pour un enfant, pas non plus pour un adulte. Écrite pour personne. L'histoire de personne. Cela commencerait n'importe où, n'importe comment. (SOU, 39)

Extrait qui rappelle, chez Blanchot, le non-lieu de l'espace littéraire, l'inachevé de l'œuvre, la destruction du temps comme succession et la suppression des sujets dans le mouvement littéraire. Bobin écrit encore ceci : « Je préfère en rester à ce premier âge du monde, de la nuit, du froid. [...] C'est à l'intérieur de la nuit, de cette non lumière [sic] de la vie que je vous écris, mais ce n'est pas d'elle que je vous parle, c'est de tout le reste, de tout ce qui en elle s'abîme » (SOU, 46). Un peu plus loin, il ajoute : « Je m'adresse en vous au plus indifférencié de vous, à ce plus faible dénominateur commun, la nuit, la table rase de la nuit » (SOU, 49); et encore : « Se taire : l'avancée en solitude, loin de dessiner une clôture, ouvre la seule et durable et réelle voie d'accès aux autres, à cette altérité qui est en nous et qui est dans les autres comme l'ombre portée d'un astre, solaire, bienveillant » (SOU, 53). Or il y a, chez Blanchot, cette nécessité de se taire dans l'écriture afin d'aménager une véritable place à l'autre qui lira : « S'il y a rapport entre écriture et passivité, c'est que l'une et l'autre supposent l'effacement, l'exténuation du sujet » (Blanchot, 1968, 29). Dans *Lettres d'or*, l'auteur pense, comme Blanchot dans l'extrait ci-dessus et dans ses propos sur le mythe d'Orphée, que « C'est même chose que d'aimer ou d'écrire. C'est toujours se soumettre à la claire nudité d'un silence. C'est toujours s'effacer » (LOR, 78).

Le titre *L'homme du désastre*, qui contient une lettre à Antonin Artaud, salue d'ailleurs le livre maître de Blanchot en ce qui a trait à l'écriture, un peu comme si Bobin voyait chez Artaud l'exemplarité de l'écriture du désastre blanchotienne. Dans le

Le huitième jour de la semaine, on trouve beaucoup d'autres allusions au philosophe écrivain. Je les cite tout simplement en vrac, afin de souligner combien la ressemblance est saisissante¹⁹⁸. Bobin :

Je n'écris que très peu, et ce peu est encore trop, en regard des quelques instants qui éclairent le chemin où je vais : il y a très peu d'événements dans une vie. Parfois, il n'y a que l'événement de son désastre, de son lent engoutissement dans le désastre quotidien (ESA-HJS, 71).

Blanchot : « Il reste possible que, dès que nous écrivons et si peu que nous écrivons – le peu est seulement de trop – nous sachions que nous approchions de la limite » (1968, 18). Ou encore : « Lire, écrire, comme on vit sous la surveillance du désastre : exposé à la passivité hors passion. » (1968, 12) Bobin :

Cela n'en finira jamais, cette chose sans importance : écrire. Inventer une langue étrangère pour parler à ce qui vient et se dérobe dans le mouvement de sa venue : l'amante, le dieu ou la lumière d'un printemps (ESA-HJS, 87)¹⁹⁹.

Blanchot : « Le premier caractère de l'inspiration est d'être inépuisable, car elle est l'approche de l'ininterrompu. » (1968, 241) Bobin :

J'écris, c'est une façon de ne rien faire. [...] J'écris, je ne fais rien. J'aime cette vie-là, pauvre en événements. [...] J'attends mais ce n'est pas pour attendre. Je me tais, je ne fais rien, et dans ce rien d'une soirée, j'apprends lentement à nommer ce qui me comble et m'échappe » (ESA-HJS, 88).²⁰⁰

Blanchot : « Vouloir écrire, quelle absurdité : écrire, c'est la déchéance du vouloir, comme la perte de pouvoir, la chute de la cadence, le désastre encore. » (1968, 24)

Bobin :

Aimer et mourir procèdent de la même connaissance, vont du même pas. Ce sont deux lueurs qui ne font qu'un seul feu. [...] Écrire emprunte de son éclat à cette double lumière. Celui qui écrit [...] ainsi espère-t-il conjurer la venue de la nuit. Ainsi croit-il se maintenir, en présidant à la minutieuse cérémonie de son propre effacement. (ESA-HJS, 98)

Écrire, sans doute, est vain, et il n'est pas sûr que cela empêche la nuit de venir (ESA-HJS, 100-101).

¹⁹⁸ Encore une fois, non dans le style, mais dans les idées mêmes, l'idée de l'écriture.

¹⁹⁹ Ou encore, songe-t-on tout de suite : Eurydice.

²⁰⁰ Encore cette Eurydice?

Blanchot : « Regarder Eurydice, sans souci du chant, dans l'impatience et l'imprudence du désir qui oublie la loi, c'est cela même, l'inspiration. L'inspiration transformerait donc la beauté de la nuit en l'irréalité du vide. [...] La nuit essentielle qui suit Orphée – avant le regard insouciant – la nuit sacrée qu'il tient dans la fascination du chant [...] est, certes, plus riche, plus auguste que la futilité vide qu'elle devient après le regard » (1968, 231). Bobin :

Est beau ce qui s'éloigne de nous, après nous avoir frôlé (ESA-HJS, 101).

Blanchot : « Eurydice : il l'a vue invisible, il l'a touchée intacte, dans son absence d'ombre, dans cette présence voilée qui ne dissimulait pas son absence, qui était présence de son absence infinie. (1968, 229) Bobin :

Leçon ancestrale, coutume venue de la nuit des temps : attendre infiniment, mais sans rien attendre de personne. (HJS, 118)²⁰¹

Blanchot : « La veille est sans commencement ni fin. Veiller est un neutre. [...] Cela veille. [...] Veiller n'est pas le pouvoir de veiller en première personne, ce n'est pas un pouvoir, mais l'atteinte de l'infini sans pouvoir, l'exposition à l'autre de la nuit » (1968, 82). Ou encore, au sujet d'Orphée (et des poètes) : « qui s'en tient à l'impatience ne sera jamais capable du regard insouciant, léger, d'Orphée. C'est pourquoi l'impatience doit être le cœur de la profonde patience, l'éclair pur que l'attente infinie, le silence, la réserve de la patience font jaillir en son sein » (Blanchot, 1968, 234).

Le livre *L'éloignement du monde* contient aussi quelques allusions à cette conception blanchotienne de l'écriture : « Oui, c'est là que je vis, dans le dehors si vous voulez, mais dans un dehors non géographique, non repérable sur des cartes » (ÉM, 167-168), ou encore : « L'artiste a affaire avec l'invisible de la beauté » (ÉM, 173), soit Eurydice. Au sujet du « dehors », lire Blanchot : « Ces noms, lieux de la dislocation, les quatre vents de l'absence d'esprit soufflant de nulle part : la pensée, lorsqu'elle celle-ci se laisse, par l'écriture, délier jusqu'au fragmentaire. Dehors. Neutre. Désastre. Retour. » (1993, 95).

²⁰¹ Comme le faisait l'écrivain Blanchot.

Toute cette « attente infinie » dont il est si souvent question chez Bobin relève en fait d'un héritage immémorial²⁰², mais aussi d'une tendance très moderne. Il importe donc à mon avis de corriger une certaine interprétation récente de cet aspect de l'œuvre bobinienne : l'attente infinie et l'avenir d'aucun projet ne trahissent pas chez lui une attitude résignée, comme le soutenait Tralongo en 2001²⁰³, mais bien plutôt une tendance ouverte par l'un des plus grands théoriciens de la littérature au XX^e siècle : Maurice Blanchot. À un point tel, nous venons de le voir, que certaines vues blanchotiennes sont reprises par Bobin avec un champ lexical très proche. Évidemment, d'un point de vue sociologique, et c'est ce que constatait Tralongo, cette posture de « désœuvré » est problématique : on n'imagine pas une société où tous les membres attendraient ainsi passivement le Neutre. Pour mieux dire, ce qui pourrait faire problème chez Bobin, c'est que cette posture est valorisée et promue auprès d'un lectorat qui, le plus souvent, ne connaît pas Blanchot, et prend cette suggestion d'« effacement » ou d'attente infinie pour un modèle à suivre dans la société. C'est sûrement ce qui a fait dire à Tralongo que les œuvres de Bobin « relèvent de l'ethos de la mystique contemplative (Max Weber), et fournissent les clés d'une philosophie de la résignation potentiellement appropriable par les lecteurs » (Tralongo, 2001, résumé). Mais c'est là trop dire, car, je l'ai montré dans le chapitre précédent, la majorité des attitudes philosophiques que Bobin reconduit et valorise ressemblent énormément à celles des plus grands révoltés qu'ait connus ce monde occidental : Rousseau, Nietzsche, Kierkegaard et Artaud.

Bobin n'adopte ni ne valorise une seule attitude, mais plusieurs. On n'exige d'ailleurs pas d'un poète qu'il fournisse un modèle de société fonctionnel ou un traité sur la Cité idéale. Il reste pourtant que les attitudes temporelles, éthiques et philosophiques retenues par Bobin sont grandement contradictoires, et j'aimerais mettre ces paradoxes en évidence. Dans sa critique de la société et de la culture, Bobin est aussi sombre que Pascal, Rousseau, Nietzsche, Kierkegaard et Artaud. Dans sa conception de l'écriture et de la lecture, ce qui est déjà autre chose qu'une opinion sur la société ou la

²⁰² « Leçon ancestrale, coutume venue de la nuit des temps : attendre infiniment, mais sans rien attendre de personne. » (ESA-HJS, 118)

²⁰³ Je n'ai lu personne qui lui donne raison à ce sujet, alors que nous sommes au moins trois à critiquer vivement cette interprétation, avec Bouden-Antoine (2006) et Lebœuf (2004).

culture (même s'il peut y avoir un lien ténu entre les deux), Bobin conçoit en partie l'écriture, au début de sa carrière, comme Artaud le fou et Blanchot le neutre. S'il mêle inextricablement ces deux façons de voir l'écriture, il n'en retient pourtant pas tout. Il y ajoute ses propres fixations et idées, son propre style, et une attitude éthique et temporelle que l'on pourrait rapprocher du *care*, mouvement éthique qui, on ne s'en surprendra guère, s'est formé en Occident contre l'universalisme et la généralisation de la pensée abstraite.

À vrai dire, tout se présente comme si Bobin tentait de faire tenir ensemble, dans sa poétique, trois grandes postures éthiques. La première a pour idéal l'authenticité, tandis que les deux autres tendent à l'idéal de la reconnaissance pleine et entière de l'altérité, mais sont incompatibles. L'éthique lévinassienne (et blanchotienne²⁰⁴) et l'éthique du *care*, de manières bien différentes, *en appellent au féminin* pour totalement renverser une éthique occidentale qui achoppe sur le Même. Au chapitre précédent, nous avons vu les postures et attitudes chez Bobin qui rappellent celles des grands penseurs de l'authenticité. Il me faut maintenant expliquer en quoi consistent les deux autres grandes postures éthiques, en commençant par celle de Levinas (présente, de façon fragmentaire, dans *L'écriture du désastre* de Blanchot). Nous arrivons aussi au stade où il faut dire ce qu'il y a de problématique dans les éthiques de l'authenticité si chères à Bobin.

2. APORIES DE L'ÉTHIQUE ET DU TEMPS SELON LEVINAS

Mes développements précédents ont montré le souci, chez Bobin, d'ouvrir un habiter poétique par la promotion d'une existence authentique. On peut y voir le souhait d'en finir avec un certain cynisme, souhait traduit par le primat que donne cette œuvre au communisme littéraire et à l'esprit d'enfance, à une temporalité esthétique centrée sur le présent et la contemplation, et le primat qu'elle accorde à l'affectivité, notamment

²⁰⁴ Dans *L'écriture du désastre*, Blanchot s'accorde avec l'éthique de Levinas (Autrui, passivité, responsabilité).

dans la temporalité du deuil. Ce projet d'authenticité, par définition soustrait à la place publique, n'est pas nécessairement anti-politique, parce qu'il s'adonne à la création d'une œuvre auprès de laquelle tous puissent habiter. Pourtant, l'habiter poétique, apolitique, pose le problème du rapport entre éthique et temporalité et cette tension est très présente dans l'œuvre de Bobin.

L'éthique et la temporalité ont en commun leur caractère aporétique en phénoménologie, apories qui nous forcent à les comprendre de façon herméneutique, voire poétique. D'un point de vue phénoménologique, autrui est tout aussi fuyant que le temps l'est chez Augustin : il échappe à la conscience et se trouve refoulé dans l'ombre d'une aporie ontologique, celle, pourrait-on dire, de la négativité du Même. « Si bien que ce qui nous autorise à affirmer que le temps est, c'est qu'il tend à n'être plus », dit Augustin au sujet du temps (Augustin, 1964, 264). Toutefois, il trouve une solution musicale à cette aporie ontologique du temps, exemplifiée par le chant (Augustin, 1964, 279). Comme phénomène d'énonciation, le chant déploie le mouvement du temps sans qu'il soit besoin de recourir à la mesure, et la fin de la mélodie résout le processus de temporalisation de la conscience comme totalité. Ainsi en est-il de la vie de l'homme, dit Augustin, et de la suite des générations. Partant de là, Ricœur développe une poétique qui répond aux apories du temps, parce que le récit est le lieu par excellence où en déployer les variations imaginatives²⁰⁵. Mais on pourrait dire que le récit offre aussi des variations imaginatives sur l'*être-ensemble*, selon le mot éthique d'Aristote. En effet, pour ce dernier et Ricœur, la mise en intrigue n'est jamais moralement neutre, donnant à voir des modalités d'être-ensemble et invitant ainsi le lecteur à se situer en regard de la vie bonne. D'ailleurs, Ricœur fonde toute sa poétique du temps sur l'éthique, c'est-à-dire dans l'action puisque, selon lui, il revient à l'intrigue de configurer le temps. Or c'est justement l'action qui rend inséparables le temps et l'autre, la temporalité et

²⁰⁵ Selon Ricœur, entre la phénoménologie du temps et la cosmologie, la narration historique ferait apparaître un « invariant » : celui de « la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique » (Ricœur, 1985a, 182). Ce phénomène de réinscription fournirait « l'invariant par rapport auquel les fables sur le temps apparaissent comme des variations imaginatives » (Ricœur, 1985a, 229). Celles-ci sont produites par la fiction, sans la contrainte de la preuve ou du document, et ouvrent ainsi pour l'identité narrative des voies de possibilisation du temps vécu, (Ricœur, 1985a, 250-251).

l'éthique.

Si le problème du temps reste aporétique en phénoménologie (comme nous l'avons brièvement vu avec Ricœur dans la première partie), il en est de même pour le problème de l'autre, comme nous le verrons avec Levinas. En effet, une lecture de l'altérité chez des penseurs comme Husserl, Heidegger et Sartre fait voir l'impossibilité pour la conscience constituante de pleinement saisir l'autre²⁰⁶. Pour Heidegger²⁰⁷, l'« être-là » (*Dasein*) est toujours d'emblée inscrit dans le *souci*, parmi les autres, parmi les étants, dans le monde. Bien que ce soit sa façon première et naturelle d'être au monde, il ne s'agirait pas là d'un habiter authentique. En effet, toutes les modulations du *souci* ne sont que les dérivés du socle authentique et fondamental de l'angoisse. Celle-ci, contrairement aux diverses modulations du *souci* en corrélation avec les autres et les étants, n'est provoquée par aucun objet. Plutôt, l'angoisse est l'« auto-affection » du *Dasein* qui se sait « être-pour-la-mort ». À moins de nous tenir dans le « devancement » de la mort propre, qui est « résolution » et consentement à cet appel du « pouvoir-être-le-plus-propre » (mourir), le *Dasein* fuit cette angoisse dans la préoccupation quotidienne parmi ses semblables (« préoccupation » qui ressemble au « divertissement » pascalien).

Or, voilà précisément où se situe, aux yeux de Levinas, le problème à la fois éthique et temporel chez Heidegger. S'il reconnaît que, d'emblée, le *Dasein* s'inscrit dans l'altérité, il qualifie l'« être ensemble » (*Mitsein*) d'inauthentique, parce que la temporalité de l'être préoccupé est une couche superficielle dans la hiérarchie du temps qu'il établit. De ce point de vue, ajouterais-je, Heidegger suit les traces de Rousseau et de Pascal qui, avant lui, ne voyaient dans la société ou dans la mondanité que carnaval, illusion, duperie ou dégénérescence. Il faut voir que la critique de Levinas est fondée : chez Heidegger, la tonalité « authentique » de l'angoisse isole le *Dasein* et lui ouvre la porte au solipsisme : « L'angoisse isole et ouvre ainsi le *Dasein* comme « *solus ipse* ». Si pour Heidegger ce solipsisme n'isole pas le sujet « dans le vide », mais le ramène

²⁰⁶ Voir Husserl (1994, 137-202); Heidegger (1985, 133-152; 235-257); Sartre (1976, 265-481). Voir aussi, au sujet de Heidegger : Christian Dubois (2000, 277-289). Au sujet de Husserl, Heidegger et Sartre : voir Alain Renaut (2000). Au sujet de Husserl, Heidegger et Levinas : voir Ricœur (1990b, 345-410). Au sujet de Levinas : voir Renaut (1989, 227-257).

²⁰⁷ Voir Heidegger (1985, 133-152; 235-257); Dastur (1990) et Levinas (1993, 31-63).

« devant son monde comme monde » (Heidegger, 1985, 145), on peut quand même s'interroger sur la place qui reste aux autres dans un tel tableau, d'autant plus que Heidegger a une étrange façon de parler du *souci*. Il évoque une fable léguée à Goethe par Herder (et lue chez Burdach²⁰⁸), fable racontant comment l'homme fut sculpté dans l'argile de la Terre par le *Souci*, puis doté d'un esprit par Jupiter, et baptisé *homo* par Saturne qui assistait à la scène.

Ce qu'il faudrait selon Heidegger retenir de cette allégorie, c'est que, tenant son origine en droite provenance du Souci, le *Dasein* porte profondément en lui le « caractère ontologique du “souci” » (Heidegger, 1985, 151). Que, plus que d'être soucieux, le *Dasein a la consistance du souci*, il en est pétri. Qui plus est, Saturne figurant le temps dans la fable, nous pourrions interpréter là quelque chose comme l'origine de notre condition temporelle. Heidegger souligne la façon dont Burdach s'attarde sur une équivoque du texte, à savoir le terme *cura* qui signifierait « “effort anxieux”, mais aussi “soin”, “dévouement” ». Mais c'est le souci, le soin et le dévouement *pour soi-même* qui intéresse ici Heidegger, de sorte que « la *perfectio* de l'homme, autrement dit le fait qu'il devienne ce qu'il peut être en son être-libre pour ses possibilités les plus propres (dans le projet), est un “achèvement” du “souci” », *cura* (Heidegger, 1985, 151). Qu'en est-il de l'autre? Nous pouvons selon le philosophe éprouver deux types de *sollicitude* à son endroit : l'une *impropre* et « déficiente » (inauthentique); l'autre *propre* (authentique). La première a lieu dans l'« urgence factice » du quotidien et peut induire la dépendance de l'autre, alors que la seconde consiste à « se mettre à la place d'autrui, se *substituer* à lui » en préservant une distance (Heidegger, 1985, 105). Comme le demande à juste titre Christian Dubois (2000, 277-289) : comment éprouver ce genre de sollicitude propre si, pour être authentique, on doit se tenir dans la résolution qui isole dans le « *solus ipse* »? De même, la première communauté possible (originnaire) est selon Heidegger inauthentique (impropre), car elle s'établit dans le On, le vulgaire et la publicité. Comment être dans une communauté authentique (propre) si, pour être authentique, encore une fois, on doit se tenir dans la

²⁰⁸ Heidegger renvoie à l'essai de Karl Friedrich Burdach, « Faust und die Sorge » (Faust et le souci), dans *Deutsche Viertel-jahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1, 1923.

résolution (*solus ipse*)? Heidegger dira que, puisque le *Dasein* est toujours d'emblée parmi les autres, son « destin » (être pour la mort) ne peut être que « *co-destin*, terme par lequel nous désignons le provenir de la communauté, du peuple » (Heidegger, 1985, 265). Comme l'exprime simplement Dubois, cette communauté se fonde dans la répétition d'un héritage « pour autant que les "individus", devançants, se soient jetés dans la répétition de ce qui leur devient héritage » (Dubois, 2000, 287). Il semble ici s'agir d'une « communauté d'isolés », voire d'une « communauté sacrificielle », puisque le devancement par excellence du « devancer l'être pour la mort », c'est après tout se sacrifier, s'enlever la vie (Dubois, 2000, 287)²⁰⁹.

Pas plus que Husserl, selon Levinas, Heidegger n'aurait su faire apparaître le plein statut de l'Autre pour l'*ego*, le Moi. Husserl, en effet, thématise l'Autre analogiquement, comme l'« autre moi » (*alter ego*) (Husserl, 1994, 137-202), ce qui est encore une façon de ramener l'Autre au Même, estime Levinas²¹⁰. Quant à Sartre, s'il reconnaît, comme Heidegger, que nous sommes d'emblée « en situation » dans le monde avec les autres, il ajoute cependant que « l'enfer, c'est les autres », et qu'il faut s'en arracher pour atteindre une existence authentique²¹¹ (Sartre, 1976, 265-481). Cette impossibilité de saisir l'Autre positivement reste aporétique en phénoménologie, où le « fondement épochal » se trouve être l'*ego*, le *cogito*, la conscience²¹². C'est marqué par l'expérience de la Shoah²¹³ que Levinas intervient dans cette discussion, affirmant que l'ontologie, empêtrée dans la logique du Même depuis Parménide, tue l'éthique dans l'œuf. Le Bien et la Bonté « ne sauraient se comprendre à partir d'une ontologie »

²⁰⁹ Lucie Bourassa m'a fait remarquer que cette interprétation de Heidegger est discutable; elle renvoie à Françoise Dastur, *La mort. Essai sur la finitude*, Hatier, 1994.

²¹⁰ Selon Levinas, la phénoménologie (de Husserl) est une « philosophie de la représentation qui [...] ne peut qu'être idéaliste et solipsiste », dans Ricœur (1990b, 387).

²¹¹ On trouve d'ailleurs aussi cela chez Bobin, d'une certaine manière.

²¹² Selon Levinas : « La philosophie occidentale coïncide avec le dévoilement de l'Autre où l'Autre, en se manifestant comme être, perd son altérité [et] la philosophie de Hegel représente l'aboutissement de cette allergie foncière de la philosophie [allergie à l'Autre]. » (Levinas, 1967, 187-202)

²¹³ Levinas y a perdu toute sa famille. Aurait-il lu de quoi alimenter le nazisme dans les propos de Heidegger?

(Levinas, 1974, 77) de l'Être²¹⁴, dit-il : l'Autre est un mystère et un avenir inconnaissable (Levinas, 1983). À cause de ce caractère mystérieux et irréductible, Levinas traite souvent de l'Autre en recourant à la métaphore. Ricœur voit là un argumentaire « hyperbolique », au sens où cette philosophie de l'Autre exprimerait *excessivement* l'envers de la philosophie du Même (Ricœur, 1990b, 389)²¹⁵.

Dans *Le temps et l'autre*, pour réhabiliter le statut de l'Autre laissé dans l'ombre par la notion d'authenticité chez Heidegger, celle-ci étant liée à la résolution et à la solitude qu'elle exige, Levinas remet en question certains concepts (Levinas, 1983). Selon lui, l'« existant » se caractérise effectivement par sa solitude natale. Le fait d'exister, sur le fond impersonnel de l'*Il y a* de l'être, est en soi une déchirure, une solitude, mais qui n'est pas celle, heideggérienne, d'une expérience privilégiée d'être-pour-la-mort; plutôt celle d'être encombré par sa propre matérialité, par son « être-là-dans-la-vie » Levinas, 1983, 24 ; 36 ; 39). Dans la souffrance de la vie, dit Levinas, l'*annonce* de la mort n'est pas un *appel* à la résolution comme chez Heidegger, ou une invitation à consentir virilement – authentiquement – à la « possibilité qui possibilise tout ». Plutôt, l'annonce de la mort propre informe l'homme de sa propre impossibilité et constitue ainsi la première altérité de l'existant, car mourir ne possibilise rien : cela rend plutôt impossible tout projet (Levinas, 1983, 62). La solitude natale, comme « mienneté », est ainsi altérée une première fois par l'altérité de la mort (envisagée). Or, c'est précisément ici que Levinas corrige le problème temporel de l'être-avec chez Heidegger : seule cette relation *pathique* et solitaire avec son autre qu'est la mort (comme avenir) peut permettre, selon lui, une relation d'avenir avec l'autre existant (Levinas, 1983, 62-67)²¹⁶. L'altérité de la mort – à venir – ouvre l'avenir avec autrui,

²¹⁴ Pour Heidegger, « La résolution où le *Dasein* revient vers lui-même ouvre les possibilités à chaque fois factices d'exister authentique à *partir de l'héritage* qu'elle *assume* en tant que jetée. Le retour résolu vers l'être-jeté abrite en soi un *se-délivrer* de possibilités traditionnelles, quoique non pas nécessairement *en tant que* traditionnelles. Si tout "bien" est héritage et si le caractère de la "bonté" se trouve dans la possibilisation d'existence authentique, alors se constitue à chaque fois dans la résolution la délivrance d'un héritage » (Heidegger, 1985, 264-265).

²¹⁵ Avec sa théorie du « soi » comme dialectique entre l'*idem* et l'*ipse*, Ricœur se positionne quant à lui entre Husserl et Levinas, synthétisant philosophie du Même et philosophie de l'Autre.

²¹⁶ On retrouve aussi cette conjointure du temps et de l'altérité chez Merleau-Ponty. C'est par le fait de sa temporalité (non pas successive, mais co-originaires nucléaires) que la subjectivité

car, de la même façon que la mort, autrui est l'impossible de mon *je*, il est ce que moi je ne suis pas (Levinas, 1983, 75) : il n'est pas mon présent, ma « mienneté ». Par conséquent, la possibilité même du temps comme *avenir* repose entièrement sur l'autre (Levinas, 1983, 64) : *la relation avec l'avenir est une relation avec l'autre*, que l'« autre » soit autrui ou la mort²¹⁷.

A) LE TOUT AUTRE, FEMININ

Pour Levinas, le « féminin » est ce qui figure exemplairement l'altérité d'autrui²¹⁸, de l'altérité pure et positive (Levinas, 1983, 77). Cela, parce que le féminin existe sous la modalité du « se cacher » et de la pudeur (Levinas, 1983, 79), mode d'être qui se dérobe à la lumière de la connaissance²¹⁹ et qui s'apparente à une fuite devant la lumière (Levinas, 1983, 79). Ce retrait dans l'ombre, pourrait-on dire, s'oppose à l'« éclairer » de la conscience connaissante, non comme si l'autre allait négativement se perdre dans l'inconscient, mais en tant qu'il est, positivement, « mystère » (Levinas, 1983, 81). L'aporie occidentale de l'altérité, selon Levinas, est due à la valorisation de l'éros platonicien²²⁰ : « À partir de Platon, dit-il, l'idéal du social sera cherché dans un idéal de fusion » impliquant une *identification* à l'autre, à une « représentation collective », à un « idéal commun » (Levinas, 1983, 88). Or, ajoute-t-il, cette communauté du « côte-à-côte » (Levinas, 1983, 89), sous le régime érotique du manque, a toujours échoué, car il aboutit à la possession basée sur le besoin de saisir, de connaître

peut aller vers autrui, car la temporalité est ouverte. Le temps est l'altérité première, et ce qui permet la rencontre d'une autre altérité, intersubjective cette fois (Merleau-Ponty, 1999, 495).

²¹⁷ Blanchot fait sienne cette logique de la mort et de l'altérité comme avenir, me semble-t-il, dans *L'écriture du désastre* et dans sa conception mythique de l'écriture, où l'altérité d'Eurydice est évanescence.

²¹⁸ Selon Alain Renaut, il ne s'agit pas pour Levinas d'une catégorie psychologique, mais d'une catégorie phénoménologique renvoyant à l'invulnérabilité de l'Autre. C'est en ce sens que le féminin symbolise l'« irréductible virginité » d'Autrui (Renaut, 1989, 242).

²¹⁹ Depuis Platon et son allégorie de la caverne (*La République*), où le soleil est une métaphore de la connaissance, on associe souvent cette dernière à la lumière.

²²⁰ Gadamer, pour sa part, situe la genèse de l'aporie du temps dans *Le Timée* de Platon. Là s'enracineraient toutes les philosophies du temps occidentales (Gadamer, 1978, 43). Il faut toutefois savoir que le temps posait déjà problème chez les présocratiques, notamment chez Héraclite et Parménide, par le biais de la question du devenir et de la permanence.

et de ramener à soi ce qui, dans les faits, échappe en tant que mystère insaisissable et inconnaissable. Cherchant une nouvelle version de l'éros qui tienne compte de l'altérité foncière de l'autre, Levinas esquisse une « phénoménologie de la volupté » autour du phénomène de la caresse.

L'intentionnalité de la caresse ne viserait pas un corps comme c'est le cas chez Sartre (Renaut, 1989, 243-246), mais le phénomène, l'apparition de l'autre en tant que pure altérité. Dans cette perspective d'une attente de l'avenir pur (la caresse, le toucher à venir), la relation érotique est à la fois *proximité et distance maintenue* (Levinas, 1983, 89) avec l'autre, car l'autre, en tant qu'avenir, n'entre pas en adéquation avec ma présence. Ainsi, le véritable amour, la rencontre véritablement respectueuse d'autrui se dérouleraient selon la gestuelle d'une « caresse » infinie, où le geste serait suspendu, jamais complet (ramené à soi-même). C'est ce que veut dire Levinas, en posant que la relation avec autrui ne peut se faire qu'en l'absence de l'autre (Levinas, 1983, 83), et que « ce qu'on pense comme l'échec de la communication en amour est précisément la positivité de la relation : l'absence de l'autre est précisément sa présence comme autre » (Levinas, 1983, 89). La phénoménologie de Levinas veut que nous ne soyons jamais « côte-à-côte » avec autrui, contrairement à chez Platon. Avec autrui, nous serions plutôt « face-à-face » (Levinas, 1983, 69), c'est-à-dire face à quelqu'un qui, jamais, ne pourra se réduire à notre présent, à notre « mienneté » ou à notre savoir.

Je pense néanmoins que ce « féminin » et ce phénomène inhabitable, pour ainsi dire, de la caresse, on peut les voir comme des variations imaginatives sur l'autre (l'invariant étant le moi), variations qui expriment un en deçà de l'action. Il s'agit d'une sorte de métaphorisation de la temporalité, car ce qui est ainsi porté au jour chez Levinas passe moins par le récit d'une action que par l'écart qui est propre à la non-narrativité de la métaphore, non encore élevée au rang de phrase. Le sens de l'énonciation, dans une telle métaphore-mot (le féminin, ou la caresse), va moins de soi que dans la narration.

Ainsi trouve-t-on, chez Levinas, ce que j'appelle l'impossible récit du visage de l'autre et le difficile récit de la mort : l'autre est entendu comme *écart radical* à la

représentation et à la narrativité. Or le motif de la mort comme manifestation première de l'altérité est prégnant dans l'œuvre de Bobin²²¹, comme c'est aussi le cas chez Blanchot. Le récit de la mort est chez Bobin difficile au sens où l'intrigue y est réduite au minimum et fait surtout voir une *Stimmung*, un en deçà de l'action qui est tonalité du deuil. Cela force souvent à lire le « récit » comme une configuration affective plutôt que comme une configuration d'action. Il y a aussi une sorte d'impossible récit du visage de l'autre chez Bobin. Très souvent, l'autre n'est pas « mis en intrigue », car il est, un peu comme chez Levinas (et Blanchot), absent. Soit il est décédé, soit il est loin, ou insaisissable²²². D'où les nombreuses adresses épistolaires à l'autre chez Bobin : « Écrire, dit-il, ce serait parler à l'absent, à celui qui s'éloigne un peu plus chaque jour, nous libérant de tout, même de lui. » (HD, 48) D'une manière semblable à celles de Levinas et de Blanchot, Bobin considère que l'effacement du sujet et l'« absence » de l'autre (qui lui échappe) signifient justement sa *présence comme autre* et garantit la positivité de la relation, comme le prouve cette assertion : « Se taire : l'avancée en solitude, loin de dessiner une clôture, ouvre la seule et durable et réelle voie d'accès aux autres, à cette altérité qui est en nous et qui est dans les autres comme l'ombre portée d'un astre, solaire, bienveillant » (SOU, 53).

B) BESOIN ET DÉSIR. L'AUTRE VISAGE²²³

Levinas distingue « besoin » et « désir » (Levinas, 1967, 192-194). Selon lui, pour pleinement rencontrer l'autre (ce que l'on ne parvient pas à faire, incrustés que nous sommes dans la philosophie occidentale du Même), il faudrait se défaire de

²²¹ La mort est décidément ce qui ouvre et conditionne l'écriture dans les fictions de Bobin : FV (suicide de l'ami Guillaume et mort de la mère); ISA (suicide des parents); FOL (la mort de la vieille folle, qui permet un récit de vie à rebours chez Lucie); TOU (la mort dans l'œuf du mariage d'Ariane); Geai (une enseignante morte qui s'entretient avec Albain); PV (la mort de Ghislaine); AUT (deuil de l'amie Ghislaine), CAR (suite du deuil de Ghislaine); PP (mort imminente du père atteint d'Alzheimer); LA (mort de l'amoureuse).

²²² Dans mon mémoire de maîtrise, je montrais cela par une étude de six œuvres de Bobin (Deschênes, 2006, 116-145).

²²³ Les trois premières pages de cette section, « Besoin et désir. L'autre visage » reprennent avec modifications quelques pages de mon mémoire (Deschênes, 2006, 111-116).

l'attitude du besoin. C'est dans cette dernière que nous sommes, tant et aussi longtemps que nous sommes dans l'anxiété du moi à son propre égard (comme chez Heidegger), c'est-à-dire dans l'égoïsme du « je suis » en coïncidence avec moi, avec ma connaissance, avec mon bonheur, avec mes besoins à assouvir. L'attitude qui permettrait une véritable rencontre de l'autre serait celle du désir, ce qui est fort différent. Désirer l'autre, ce serait d'aller à sa rencontre sans rien lui demander, sans aucune attente à son égard, sans l'espoir de pouvoir combler un vide par sa présence. Aller vers l'Autre, ce serait y aller *sans retour à soi*; vraiment le rencontrer ne pourrait se faire que sur la base de l'indépendance, mais pas du tout au sens politique, individualiste ou égoïste du terme, ni même et surtout pas au sens kantien d'autonomie du sujet. Cela ne serait en fait possible que si le *je* est déjà comblé par-delà ses manques, dans le vide assumé de ses manques. Ainsi, le « je » peut, dans ce vide toléré, aller vers l'autre en tant qu'autre.

Vraiment rencontrer l'autre, cela ne pourrait se faire dans une « lutte du maître et de l'esclave²²⁴ », ni dans la recherche d'un complément. Levinas parle de « socialité » (Levinas, 1972, 45) : malgré tous les manques du moi, par-delà tout ce qu'il est déjà, le « je » désire l'autre. Le visage d'autrui, en tant que « tout autre », si je puis dire, l'interpelle, lui parle, le bouleverse, l'inspire. C'est en ce sens que, pour Levinas, le visage de l'autre est « épiphanie », « visitation » (Levinas, 1967, 194) brisant l'horizon de la phénoménalité, l'axe de l'intentionnalité. Le visage est ce qui parle avant toute chose et cette parole, avant de dévoiler les étants du monde, dévoile la nudité, le dépouillement d'un vivant qui outrepassé l'intentionnalité de la conscience. Ainsi le visage bouleverse, parce qu'il ne peut correspondre à une « représentation vraie » (Levinas, 1972, 48). On ne peut le « connaître » à la façon dont on connaît les choses : on ne peut le thématiser, se le mettre ainsi sous la main ou à l'idée. D'où l'« abstraction » du visage : il s'abstrait de ma prise, de mon regard, refusant de totalement livrer son « âme » (un peu comme Eurydice devant Orphée, ajouterais-je²²⁵). Le visage de l'autre, vivant, ne peut qu'être toujours par-devant lui, et en dehors de moi.

²²⁴ Cette idée de la dialectique du maître et de l'esclave pour expliquer les rapports avec autrui revient à Hegel, dans le 4^e chapitre de *La phénoménologie de l'esprit*.

²²⁵ Lire Patrick Poirier : « Il serait difficile de ne pas reconnaître ce qui, dans cette impossible rencontre avec le visage d'autrui, rappelle le mythe d'Orphée et la lecture qu'en propose Blanchot dans certains textes des années cinquante et soixante. » (Poirier, 2001, 108)

Cet allant qu'il projette et qui ne me concerne en rien, qui n'est pas mien, est une lancée à laquelle j'assiste et que je ne peux d'aucune façon circonscrire sous l'arc de ma propre lancée. Le visage de l'autre m'échappe : il « désarçonne » ma conscience constituante. Devant ce mystère irréductible, ma conscience est « assiégée », prise d'assaut, dorénavant dérobée à sa visée. En deux mots, lorsque l'on rencontre vraiment l'autre, on cesse de coïncider avec soi-même. Cela, loin de priver le « je » d'unicité, mettrait en relief la seule unicité qui vaille sur le plan éthique : personne ne pourrait prendre à la place d'un « je » la responsabilité qui lui incombe à l'égard d'un autre visage.

Cet appel du visage (et non de la mort propre, comme chez Heidegger), qui rend un « je » responsable de la vulnérabilité d'un autre, ne provient pas spécifiquement d'une autre subjectivité, mais *cela* se produit, simplement. C'est ce que Levinas nomme « l'illéité » (Levinas, 1967, 199), néologisme renvoyant au pronom « il » : ni moi (je), ni l'autre (tu), n'avons décidé d'être un visage l'un pour l'autre. Mais *il* en est ainsi, et cette responsabilité n'est pas imposée au sujet par sa raison autonome (au sens kantien), ni par celle d'une quelconque autorité. Plutôt, elle sourd d'elle-même, et cet impératif *neutre* émerge en deçà de la pensée²²⁶. Dans la « marche en-avant » (Levinas, 1972, 50) qu'est ce mouvement vers l'autre, la raison n'intervient jamais qu'en retard. Engagé comme l'homme peut l'être dans cette occupation de l'autre, nulle désertion, nulle dérobade n'est possible derrière lui. Tant qu'un sujet est porté vers l'autre, il n'a pas le souci du moi, pas le temps de faire un retour sur lui-même, ni de réfléchir²²⁷. Ce qui advient se passe en deçà de la réflexion, dans la passivité de la conscience et l'enchaînement des faits et gestes, dans l'urgence de ce qui se passe là, maintenant.

Dans cette rencontre qui relève de la surprise et du bouleversement, l'autre « me vide de moi-même » (Levinas, 1967, 193) et me fait accéder à de nouvelles ressources, un peu comme le fait une métaphore qui, en adjoignant deux réalités qui ne s'associent pas forcément ensemble, arrive à rendre palpable une réalité nouvelle, des couleurs étonnantes, des images inattendues. La métaphore brise la linéarité du langage pour faire

²²⁶ Voilà le « neutre » qui, me semble-t-il, intéresse le Blanchot de *L'écriture du désastre*.

²²⁷ Non au sens ordinaire de manquer de temps, mais au sens d'une « droiture » préréflexive de l'aller.

voir davantage qu'on ne voit ordinairement. De la même façon, rencontrer l'autre transfigure la trace qu'un « je » déploie dans le réel. Sans cesse, le « je » est appelé à faire ce type de rencontre et donc à moduler ses traces, tout comme celles d'autrui. Voilà pourquoi, semble-t-il, Levinas parle d'*infini*. Ensemble, les « je » accèdent à la tâche infinie de devenir autres qu'ils ne sont, grâce au visage de l'autre qui ne peut qu'être métamorphose en puissance, pour ainsi dire. C'est dans une idée semblable que semble s'enraciner l'idée, chez Blanchot, du livre à venir et de l'attente infinie, de l'entretien infini de la littérature. « Je est un autre », selon la célèbre formule d'Arthur Rimbaud : mon visage ne m'appartient jamais en propre, sans cesse manifesté aux autres visages qui le transmue et à l'inverse. C'est en ce sens que le visage, « dépouillé de sa forme même » (Levinas, 1972, 48), serait advenir; grâce à l'humilité dont un « je » fait preuve lorsque devant l'autre, il s'abandonne totalement à sa vulnérabilité²²⁸ et à la sienne propre.

Comme je le mentionnais plus haut, pourtant, en thématissant l'autre de la sorte, j'estime que Levinas en déploie des « variations imaginatives » – où l'invariant, peut-être à son insu, ce serait le Moi, le Même, et plus précisément le Masculin – en recourant à la figuration, telles que la figure du « féminin » comme symbole de l'irréductible *inviolabilité* de l'Autre, et la « caresse » comme icône du rapport érotique (Levinas, 1983, 77; 82). Levinas utilise des métaphores : la « trace de l'autre » est selon lui « visitation et absolution », « épiphanie de l'absolument autre », de l'« Autre visage ». Il semble en fait qu'autrui, pour Levinas, « dérange l'ordre du monde » (Levinas, 1967, 200) *comme le fait la métaphore vive entendu comme écart*. Patrick Poirier ne serait pas d'accord, alléguant que ces expressions chez Levinas visent à nommer l'apparition phénoménologique d'autrui :

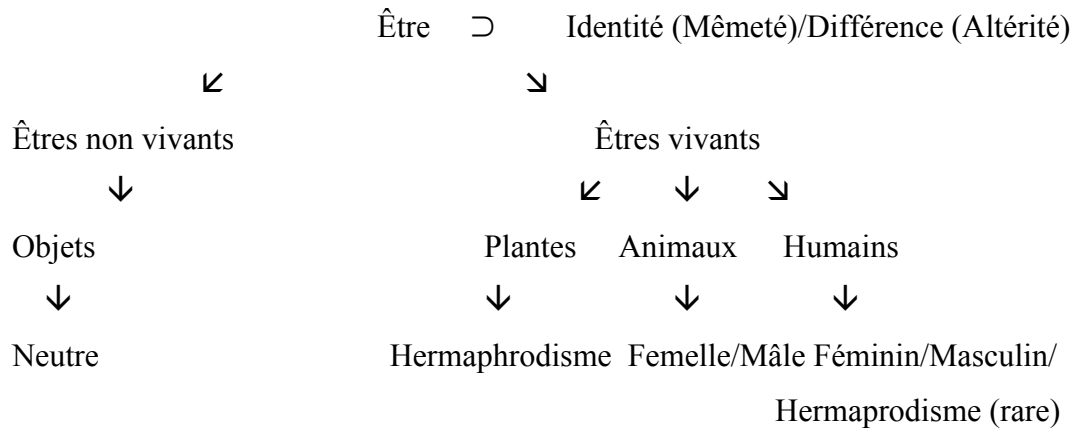
« Absolument présent, dans son visage, Autrui – sans aucune métaphore – me fait face », écrit Lévinas. Cela veut dire, comme ne manque pas de le rappeler Derrida, que « l'autre ne se donne donc “en personne” et sans allégorie que dans le visage ». On comprend, en ce sens, que le visage n'est pour Lévinas ni une métaphore ni une figure. (Poirier, 2001, 114)

²²⁸ Je note en passant que l'éthique du *care* est elle aussi fondée sur la *vulnérabilité* des personnes plutôt que sur l'idée d'un *sujet autonome* kantien.

Je suis d'accord avec Poirier : l'autre n'est pas une métaphore ni une figure, et Levinas essaie bel et bien de dire ce qu'est l'autre vivant, positivement. Mais il n'empêche, ajouterai-je, que *Levinas décrit l'apparition de l'absolument autre (le féminin) comme s'il décrivait l'apparition d'une métaphore entendue comme grand écart* : pour dire l'altérité, il cherche « une signifiante de signification qui n'équivaudrait pas à la transmutation de l'Autre en Même », une « expérience hétéronome ». Il prend soin de souligner que l'altérité dont il parle, fondamentale, ne procède pas de l'herméneutique : elle lui échappe (c'est dire ici qu'elle échappe au discours, et aussi à la phrase... y compris aux siens?). En effet, si Levinas reconnaît que nous avons d'autrui une première compréhension dans le monde (grâce à l'herméneutique, au discours), il précise que « l'épiphanie d'Autrui comporte une signifiante propre indépendante de cette signification reçue du monde » et que, lorsqu'un visage vivant apparaît, se manifeste, il s'agit là du « premier discours » (au sens d'un discours propre) : « le visage parle ». Mais comment parle-t-il? Ainsi : « parler, c'est avant toutes choses cette façon de venir de derrière son apparence, de derrière sa forme, ouverture dans l'ouverture » (Levinas, 1967, 190; 193-194).

Or ce parler découvrant, si je puis ainsi l'appeler, qui serait « dire » plutôt que « dit », « dérangent » et « bousculant » la « signification mondaine », ressemble à ce qu'Aristote disait de la métaphore poétique entendue comme impropiété ou écart : « La métaphore est l'application d'un nom impropre, par déplacement soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, soit selon un rapport d'analogie » (Aristote, 1980, 107). L'immense écart à la fois rhétorique, logique et ontologique que commet Levinas sera plus clair avec ce réseau conceptuel, que bien peu de scientifiques pourraient rejeter, encore moins les anthropologues et les biologistes²²⁹ :

²²⁹ Je renvoie à Françoise Héritier (dir.), *Hommes, femmes, la construction de la différence*, 2005. L'anthropologie admet aujourd'hui que le schème de pensée fondé sur le binarisme mâle/femelle est commun à toutes les cultures. Au sujet des plantes, selon le biologiste Pierre-Henri Gouyon, « l'hermaphrodisme est la norme et la plupart des fleurs possèdent à la fois la fonction mâle et la fonction femelle » (dans Héritier, 2005, 51). Quant au trèfle, il peut selon lui « compter jusqu'à des centaines de sexes, c'est-à-dire des centaines de groupes d'individus qui ne peuvent se reproduire qu'avec des trèfles appartenant à un autre groupe que le leur. » (*id.*, 53)



Soit Levinas qui assimile le « féminin » à l'« altérité ». Devant cette assimilation, allons-y d'un raisonnement très simple :

- A. L'« altérité », comme la « mêmeté », est inhérente à l'Être, sans hiérarchie.
- B. Or le « féminin » est le *genre* « femme » précisément rattaché à l'*espèce* humaine.
- C. Donc, le « féminin » ne peut assimiler tous les cas d'« altérité »;
- D. Car :
 - 1) le genre « femme » n'est qu'un de ceux qui existent parmi les autres genres rattachés à l'espèce humaine et aussi, à la grande espèce des « êtres vivants »;
 - 2) l'espèce humaine n'est pas la seule qui existe;
 - 3) le genre « féminin », comme tous les autres genres et espèces, appartient à l'Être impliquant Identité/Différence.

En assimilant le féminin (qui est un genre de l'espèce humaine) à l'altérité (qui est une catégorie générale de l'Être), Levinas commet un très grand saut. Peut-être défie-t-il à la fois la logique et la rhétorique. Il ne fait pas de « comparaison » ni d'analogie (il ne dit pas que l'altérité serait « comme » le féminin) : il substitue carrément un mot à l'autre; *il substitue une réalité physique à une catégorie métaphysique* et il *subvertit une catégorie métaphysique éminemment générale*. Cette substitution, qui puise dans l'extension des espèces vivantes et de ses multiples genres (à l'exclusion des espèces non vivantes), prend pour mêmeté le seul masculin, soit le genre « homme » rattaché à la seule espèce humaine. Le saut que fait Levinas de l'« altérité » au « féminin » est bien

plus qu'une métonymie, puisque le mot de substitution, « féminin », n'a pas de relation logique exclusive avec l'autre mot (« altérité »), pas plus, du reste, que les autres genres et espèces de l'Être. Le saut qu'accomplit Levinas est aussi bien *plus qu'une synecdoque*, puisqu'il sous-entend que seul le (genre) féminin aurait une relation d'inclusion nécessaire avec l'altérité, alors que toutes les sortes d'êtres se rattachent à l'Être qui, lui, implique à la fois la même et l'altérité, l'identité et la différence. Pour toutes ces raisons, j'estime que Levinas, dans ce qui reste son *idée* de l'altérité comme féminin, accomplit un *écart métaphorique radical*.

Dans *La métaphore vive*, Ricœur a beaucoup enrichi et discuté la notion aristotélicienne de la métaphore. Comparant ce qu'Aristote en dit dans *La Poétique* et dans *La Rhétorique*, il explique comment, à ses yeux, les métaphores poétiques et rhétoriques chez Aristote ont en commun leur fonction comparative, par delà leur fonction déviante. Il conclut :

la métaphore est plus puissante [que la comparaison] : l'attribution directe [d'un nom impropre à une chose] fait jaillir la surprise que la comparaison dissipe. Du même coup, l'opération qui consiste à donner à une chose le nom d'une autre révèle sa parenté à l'opération prédicative. [...] la métaphore ne semble pas épuiser son sens dans les notions d'emprunt, d'écart, de substitution. (Ricœur, 1975, 67)

Selon Ricœur, il y aurait en germe, chez Aristote, l'idée que la métaphore puisse être non seulement *écart par nomination déviante*, mais aussi *union par assimilation de choses à l'esprit* et, ce faisant, monstration de réalités nouvelles dans la forme (phrase, poème, discours, et non plus seulement *mot*) que prend l'expression. Si Dupont-Roc et Lallot s'accordent ici avec Ricœur (dans Aristote, 1980, 22), ce n'est pourtant pas ce qu'aura retenu la postérité en rhétorique : jusqu'à Pierre Fontanier²³⁰, c'est en tant que « trope » que l'on a envisagé la métaphore, « c'est-à-dire un écart affectant la signification du mot » et « plus précisément du nom » (Ricœur, 1975, 63). Or lorsque Levinas décrit l'Autre visage, *c'est bel et bien un écart radical qu'il décrit*, et lorsqu'il substitue le féminin à l'altérité, c'est un « écart affectant la signification d'un mot » qu'il commet. Utilisant le mot « féminin » pour le substituer à celui d'« altérité », il ne fait

²³⁰ Ricœur renvoie à Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

rien d'autre que commettre un écart par nomination déviante, *sans assimilation de choses à l'esprit*, puisque l'autre (le « féminin ») *échappe selon lui à l'esprit*. Chez Levinas, devant l'autre, « un fait » est « mis sous les yeux », éblouissant parce que déviant. Levinas espère décrire une « proximité », certes, mais maintenue dans une distance insurpassable, comme Orphée est toujours à la fois toute proche et intouchable selon Blanchot. Décrivant la présence de l'autre – le féminin –, c'est aussi une « métaphore mot » entendue comme *écart radical et déviant* que décrit Levinas. Il n'a pas en tête la dimension d'alliance (bien que tendue), si je puis dire, que confèrent Ricœur, Dupont-Roc et Lallot à la métaphore. L'altérité, catégorie métaphysique qu'il subvertit en « féminin », fait selon lui irruption dans l'ordre : une fois que l'Autre visage a passé, « il a dérangé l'ordre d'une façon irréparable » (Levinas, 1967, 200); il n'y a donc pas d'accord ici, pas d'alliance possible produite par l'écart. Pas de concordance : dissonance, seulement.

Bien sûr, Levinas lui-même et d'autres²³¹ m'accuseraient de mécompréhension à ce sujet, persuadés qu'il faille ici faire comme si le mot « féminin » ne renvoyait pas à la femme humaine. Levinas prend bien peu de précautions en regard des mots choisis, en posant que l'altérité pleinement altérée, le féminin, n'est pas le féminin que l'on retrouve figuré en littérature, mais plutôt ce qui se présente comme tout à fait autre, caché, mystérieux²³². Mais, « caché » et « mystérieux », c'est exactement ce que « le féminin des femmes » aura été, pour l'homme, dans l'histoire occidentale, et il s'agit d'ailleurs d'une idée populaire encore à la mode aujourd'hui. En vérité, il faut sérieusement se demander si Levinas et aussi Blanchot (l'un avec « le féminin » et l'autre avec Eurydice), comme plusieurs autres philosophes occidentaux avant eux, n'en viennent pas à penser *l'autre de l'homme, du philosophe ou du poète* plutôt que l'altérité. D'autres chercheurs ont fait des critiques semblables à Levinas, non seulement des femmes, mais aussi des hommes²³³; l'enjeu est ici plus vaste que strictement féministe²³⁴. En 1949,

²³¹ Comme Claude Lévesque (2002) ou Alain Renaut.

²³² « Je ne veux pas ignorer les prétentions légitimes du féminisme qui supposent tout l'acquis de la civilisation. Je veux dire simplement que ce mystère ne doit pas être compris dans le sens éthéré d'une certaine littérature » (Levinas, 1979, 79).

²³³ Comme Pavel Stichauer, « Lévinas et le sexe faible » dans *Sens public. Revue électronique internationale*, dossier « La différence des sexes ».

dans son introduction au premier tome du livre *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir écrit, au sujet de Levinas :

il est frappant qu'il adopte délibérément un point de vue d'homme sans signaler la réciprocité du sujet et de l'objet. Quand il écrit que la femme est un mystère, il sous-entend qu'elle est un mystère pour l'homme. Si bien que cette affirmation qui se veut objective est en fait une affirmation du fait masculin. » (de Beauvoir, 1986, 15-16, note)

D'autres critiques ont été formulées par Diane Perpich et Catherine Chalier, par exemple (cf. Lapinska, 2005, 62). Stella Sanford a écrit une critique convaincante à l'égard de Levinas à ce sujet, qui se réclame à la fois de Simone de Beauvoir et de Catherine Chalier (Sanford, 2009). Son analyse des textes de Levinas et de leur lourde charge historico-sémantique – charge que Levinas ne prend pas soin d'amoindrir – corrobore mes propres idées à ce sujet. Comme le remarque avec acuité Sanford (2009, 15), c'est peut-être contre la critique de Simone de Beauvoir que Levinas se prémunit dans *Le temps et l'autre*, paru en 1979 (de Beauvoir a lu ce texte dans sa première version parue en 1948).

Il faut revenir à la sémantique des mots et se méfier lorsque Levinas prétend déféminiser le féminin par une simple parenthèse adressée aux féministes, affirmant couper le terme de sa dimension psychologique, sociale, biologique ou anthropologique, car une étude attentive de ses mots et de son discours montre qu'il n'en fait rien. En effet, le féminin pour Levinas est « le plus caché », le plus « mystérieux », ce qui se soustrait à la lumière de la connaissance, de la pensée constituante. Or c'est ainsi que le poète et le philosophe occidental se sont toujours représenté le féminin. Dire que l'absolument autre est le féminin, c'est s'accorder avec la subversion métaphysique accomplie par la longue tradition philosophique occidentale, et la reconduire. Cela est d'autant plus vrai que l'autre forme d'altérité radicale pour Levinas, après la mort et le féminin, c'est *le fils à travers la paternité* (Levinas, 1983). Tout de la fille et de la maternité est tu, ignoré, passé sous silence. C'est qu'il en arrive, malgré lui peut-être, à

²³⁴ Je le précise, car il semble que le « féminisme » ait encore aujourd'hui une consonance négative, comme s'il s'agissait d'une simple « idéologie » (« isme ») sans contenu valable pour la pensée, plutôt que de l'émergence d'une pensée féminine originale, plurielle, différente, riche et prometteuse en Occident.

penser *l'autre de l'homme, et non l'altérité*. Et il pense l'autre de l'homme d'une manière extrêmement traditionnelle : « l'Autre dont la présence est discrètement une absence et à partir de laquelle s'accomplit l'accueil hospitalier par excellence qui décrit le champ de l'intimité, est la Femme. La Femme est la condition du recueillement, de l'intériorité de la Maison et de l'habitation. » (Levinas, 1974, 129)

Toute sa « phénoménologie de l'éros » (Levinas, 1974, 233-244) destinée à dire l'altérité pleine et entière est d'ailleurs construite sur l'idée prégnante et partout réitérée que l'altérité, le féminin, la féminité et la femme (quatre mots qu'il ne distingue plus, alors, mêlant le métaphysique, le genre, l'espèce et l'accidentel), est *faible* et *sans signification*. À preuve :

La simultanéité ou l'équivoque de cette fragilité et de ce poids de non signifiante, plus lourd que le poids du réel informe, nous l'appelons féminité. Le mouvement de l'amant devant cette faiblesse de la féminité, ni compassion pure, ni impassibilité, se complaît dans la compassion, s'absorbe dans la complaisance de la caresse. (Levinas, 1974, 234)

Ou encore : « La faiblesse de la féminité invite à la pitié pour ce qui, en un sens, n'est pas encore, à l'irrespect pour se qui s'exhibe dans l'impudeur, et ne se découvre pas malgré l'exhibition, c'est-à-dire se profane. » (Levinas, 1974, 240) Je porterai aussi à l'attention cette citation que j'ai d'abord lue chez Sanford :

L'aimée ne s'oppose pas à moi comme une volonté en lutte avec la mienne ou comme soumise à la mienne, mais, au contraire, comme une animalité irresponsable qui ne dit pas de vraies paroles. L'aimée, revenue au rang de l'enfance sans responsabilité – cette tête coquette, cette jeunesse, cette pure vie “un peu bête” – a quitté le statut de personne. Le visage s'émousse, et dans sa neutralité impersonnelle et inexpressive, se prolonge, avec ambiguïté, en animalité. Les relations avec autrui se jouent – on joue avec autrui comme avec un jeune animal. (Levinas, 1974, 241)²³⁵

En lisant *Totalité et infini*, on constate que si Levinas veut se servir du mot « féminin » en le déliant du féminin, cela est encore moins clair qu'ailleurs. Peut-être souhaite-t-il ainsi discuter, comme le pense Geneviève Fraisse, de « l'un des points cardinaux de l'horizon où se place la vie intérieure²³⁶ » de chaque personne (G. Fraisse, 1994, 107).

²³⁵ Cité dans Sanford, 2009 (Levinas, *Totalité et infini*, La Haye, 1961, p. 295).

²³⁶ Fraisse cite Levinas (1974, 131).

Pourtant, dans ce livre, il accorde au féminin et à la féminité le sens le plus traditionnel, historique et désuet qui soit : comme ce qui vous accueille à la maison, ce qui échappe à la pensée et à la signification, ce qui ne s'y résout pas, et donc ce qui finalement reste tapi dans l'irrationalité, dans le *pathos* et non le *logos*. Aucune *subversion* ou *altération* sémantique ne peut arriver à camoufler ce rapt : si le féminin n'est pas relatif au féminin et qu'il échappe au sujet philosophique (toujours censément « neutre »), c'est qu'il est *pur écart métaphorique*. Voilà le féminin réduit au non-être, ou du moins, assimilé à une catégorie métaphysique (métaphore vient d'ailleurs de *metaphorein*, aller au-delà²³⁷), ce qui revient au même – et au Même. Il y a ici un double rapt : premièrement, la tentative ratée de détacher le féminin du féminin; deuxièmement, on en fait un objet de pensée masculin qui se soustrait à cette même (Même) pensée, objet qui ne s'approche que par le détour de la métaphorisation qui, on le sait, fut longtemps entendue comme écart, le nom tenant ensemble ce qui fait « mauvais couple », ce qui est *déviant* par rapport à la logique.

Chez Levinas, il semble bien que le féminin soit la grande métaphore occidentale, une métaphore-mot tout aussi irréductible qu'inénarrable, irrationnelle. C'est ce que l'on peut comprendre en lisant sa « phénoménologie de l'éros », qui est beaucoup plus près d'une réappropriation du mythe d'Orphée que d'une description phénoménologique de l'éros en chair et en os. Dans ce texte, le féminin et la féminité apparaissent comme l'autre de la claire allégorie platonicienne du Soleil, intelligible et parfaitement narrable. *Le féminin est dépeint dans le lexique de la « caverne »*, il est comme Eurydice dans la noirceur du souterrain, il est le mystérieux qui n'apparaît qu'en disparaissant, il est l'insignifiant, le faible qui appelle la pitié, qui est à venir mais n'est pas encore, l'autre de la pensée et de la lumière; la métaphore qui n'accède pas à la lumière et déchire le ciel des Idées allégoriques sans le recoudre. Il est une hallucination du masculin, hallucination nécessaire à l'altération de sa propre pensée, un *trou* dans l'être qui a toujours prouvé l'Être; comme en grammaire, ces exceptions qui confirment la règle. Or nous sommes chez Levinas dans une « grammaire » qui fut aussi celle de la

²³⁷ Voir Camille Dumoulié : « Le verbe grec *metaphorein*, signifie tout simplement transporter, aller au-delà » (Dumoulié, 2002, 87). Il évoque à ce sujet Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*.

majorité des philosophes du passé en Occident, où la métaphore-mot du féminin ne doit s'élever ni à la phrase ni au discours. Ni à la fable, ni, par suite, au *logos*.

Les propos tenus dans *Totalité et infini* prêtent d'autant plus le flanc à de sérieuses critiques que Levinas prend soin de conclure en disant qu'il n'a pas décrit « la psychologie de la relation sociale », mais « la trame logique de l'être » (Levinas, 1974, 265). Il s'agit là d'une très grande prétention. Au moins, s'il prétendait décrire quelque chose de socialement construit, on pourrait espérer que ce qu'il décrit – dans la perspective où ce serait avéré –, pourrait changer. Mais comment changer « la trame logique de l'être »? Levinas prétend ici, comme plusieurs métaphysiciens, à la permanence... et à des vérités métaphysiques. D'ailleurs, le titre de ce passage conclusif n'est nul autre que « Du pareil au Même ».

Enfin, comme le note la philosophe Geneviève Fraisse, « Lévinas fait du féminin (sans femmes, note Françoise Collin) l'espace où se joue la philosophie. » (G. Fraisse, 1996)²³⁸ S'accordant avec Catherine Chalié, elle pense qu'« il est très périlleux de la part de Lévinas d'éviter la question du sujet féminin », et que le philosophe « esquive la question d'une différence des sexes, de l'autre sexe, de l'autre de l'homme. » (G. Fraisse, 1996, 108) Or en voulant esquiver « la question de l'autre de l'homme », c'est ce que j'ai montré, le discours de Levinas²³⁹ y retombe comme malgré lui. Le problème me paraît être le suivant : dans son désir de briser la logique du Même, il souhaite nommer, « dire » phénoménologiquement ce qui échappe au « dit ». Or ce « dire » auquel il s'essaie le contraint à accomplir un majestueux écart à la fois rhétorique, logique et ontologique, qui le plonge tout droit dans la plus ancienne mythologie qui soit : le mythe d'Orphée, où le féminin n'apparaît qu'en disparaissant, ce qui en fait un « non-sujet ». Quoi qu'en disent les adeptes de Levinas, cette pensée subversive de l'écart, si on la suit jusqu'au bout, est une machine de guerre en puissance en ce qui

²³⁸ Elle renvoie à Françoise Collin, « Différence et différend » dans Françoise Thébaud (dir.), *Histoire des femmes en Occident XX^e siècle*, t. 5, 1992.

²³⁹ Pas plus qu'un autre, Levinas n'échappe au fait que, lorsqu'il parle et écrit, il énonce un discours qui porte la marque de sa temporalité particulière et de sa propre interprétation du monde; propos qui, certes, portent sur le monde, mais ne sont pas lui. Il faut aussi éviter de verser dans le cratylisme.

concerne les questions de la différence des sexes et du statut de la femme, questions qui sont loin d'être obsolètes dans la recherche contemporaine.

L'éthique de Levinas, qui s'inscrit en faux contre l'ontologie des plus grands philosophes occidentaux, a beaucoup déteint sur la théorie littéraire de Maurice Blanchot (à moins que la pensée de ce dernier n'ait déteint sur celle de Levinas?), auteur que Bobin a bien sûr lu. Il est donc clair que Bobin connaît l'éthique de Levinas, ne serait-ce que de façon lacunaire ou médiate; tout au moins par sa lecture de Blanchot chez qui on trouve, dans *L'écriture du désastre*, des idées très semblables à celles de Levinas quant à l'altérité, les travaillant à sa manière²⁴⁰. J'estime que, d'une certaine manière, cette éthique tout à fait neuve a pu intéresser Bobin à une époque, celle où le « visage » revient justement sans cesse dans ses écrits. On pensera bien sûr, entre autres, à sa plaquette *L'autre visage*, publiée en 1991. Il s'agit d'une éthique où l'on souhaite véritablement donner sa place à l'autre, et il n'est pas banal que Levinas métaphorise cet « autre pur » par le « féminin ». J'estime que ce « féminin » comme possibilité de renversement du *logos* aurait pu attirer Bobin, tout comme la place qu'y prend la bonté.

On a vu, chez Blanchot, que le féminin était très important dans la question de l'écriture. En interprétant le mythe millénaire d'Orphée, il fait de l'écriture une aventure à la fois mystérieuse et paradoxale où les contraires sont irréductibles et pourtant conjoints : aimer Eurydice c'est courir à sa perte, tout comme de ne pas l'aimer. Dans ce mythe, Eurydice, donc le féminin, est présentée comme ce qui est le plus profond, le plus caché, le plus mystérieux, comme ce qui, inatteignable, échappe au regard d'Orphée. Quant à lui, Orphée (donc le masculin) est présenté comme celui qui doit faire venir au jour ce plus caché, ce féminin, cette Eurydice. C'est une tâche que Bobin assume entièrement en voulant, par son écriture, valoriser le féminin qui, dans la culture occidentale, fut si longtemps refoulé dans l'ombre, dans l'obscur. En effet, Bobin semble souhaiter honorer la femme (et surtout la mère) et lui rendre une place qu'elle n'a jamais eue (ou obtenue très tard) en Occident. Il souhaite, comme Levinas, revaloriser la Bonté

²⁴⁰ En fait, comme le remarque Poirier, il est parfois difficile de savoir qui de Levinas ou de Blanchot aurait influencé l'autre, puisqu'ils étaient proches amis (2001).

– qui est sans pourquoi (sans raison) : « presque rien n’a encore été écrit sur la bonté est c’est pourquoi il reste un immense avenir à l’écriture » (RES, 38).

C) *BOBIN, L’AUTRE VISAGE, LE FEMININ ET LA BONTE*

Cette irréductibilité de l’autre selon Levinas, cette trace de l’autre qui, évanescant, passe, nous la voyons partout dans l’œuvre de Bobin. Elle se présente sous les thèmes de la mort, de la fugue et de l’écriture, les trois principaux phénomènes mis en forme par l’auteur, comme autant de moments transfigurateurs, comme autant de chemins vers « l’esprit d’enfance », autant de modalités d’une vision métaphorique, et autant de moyens d’entrer dans un rapport au temps qui soit authentique. L’autre et le temps, irréductibles à la conscience constituante, sont la matière avec laquelle Bobin écrit ses livres poétiques, ses « petites robes de fête » taillées et cousues (mais aussi effilochées, fragmentaires) pour autrui. C’est d’ailleurs cette recherche de temps propre, d’absolu, de parole juste, de « quelque chose qui ne meure pas²⁴¹ » qui traverse l’œuvre poétique de Bobin. Ses livres sont construits comme des machines à arrêter le temps, des mécanismes précautionneusement mis en marche pour laisser l’autre et le temps être d’une autre façon que dans la mondanité. Ainsi, ce qui échappe sans cesse à l’homme voudrait accéder à la durée par cette œuvre poétique : un rapport authentique au temps et à l’autre. Le temps qui s’enfuit et l’autre qui nous échappe sont constamment mis en lumière dans son œuvre.

L’autre visage, titre qui évoque beaucoup la philosophie éthique de Levinas, ressemble à une espèce d’essai fabuleux (fable-essai). L’instance d’énonciation s’exprime à la première personne du pluriel et s’adresse à la deuxième du pluriel : quelqu’un *d’un autre monde* s’adresse à nous, lecteurs, qui vivons mal dans le nôtre. Un certain nombre de messages spéculatifs sont ainsi livrés : « Chez nous, on cache son visage » parce qu’un visage, c’est sacré; « Chez nous, le mot amour ne se dit pas », parce qu’il est partout incarné; « Chez nous, pas de prison », on emmène plutôt les

²⁴¹ Évocation d’un titre de Bobin et Boubat : *Donne-moi quelque chose qui ne meure pas*.

assassins dans les bois; « Chez nous peu, très peu d'Histoire », *ainsi personne ne maîtrise personne*; « Chez nous pas de sagesse, pas de folie », les fous comme les sages sont joyeux; « Légèreté est notre loi » (celle des enfants); « Chez nous pas de bien, pas de mal », seulement des différences de rythme chez chacun; « Chez nous, pas de montre ni d'horloge », seule l'éternité du présent; et enfin, « Chez nous, la vérité chante dans le proche », en soi, grâce à l'enfance et au jeu (AV, 7; 15; 21; 27; 31; 37; 43; 49; 55).

Ce monde dont parle l'instance d'énonciation et qui n'est pas celui du lecteur est présenté comme *l'envers du nôtre*, puisque, dans le « chez vous » du lecteur, en Occident, les visages sont partout; les mots et les discours comptent plus que la vraie vie (et que les visages); on a des prisons pour les assassins, et même la peine de mort; on a beaucoup d'Histoire, et Hegel sait que l'Histoire est affaire d'assimilation et de totalisation; on a des hôpitaux psychiatriques et on corde là les fous; les lois n'ont rien du jeu de l'enfance, elles sont plutôt érigées sur des normes; le bien et le mal fondent aussi ce qui doit être considéré comme fou ou injuste; le temps, on en manque tout le temps, en plus de l'aplanir; et enfin, la vérité n'existe plus, sinon dans le discours marchand. *L'autre visage* de ce monde occidental, c'est un monde où il n'y aurait rien de ce qui fait le nôtre.

Le visage des gens de ce peuple fabulé est élevé au sacré. L'instance dit au lecteur :

Nous ne trouvons rien d'enviable à votre état : visages sur les murs, visages sur les écrans, visages sur les journaux. Vous avez tout fait avec votre visage. Vous l'avez adoré, vous l'avez couvert de crachats. Vous en avez barbouillé vos miroirs, vous l'avez peint en or dans les églises et il paraît même que vous l'avez couché sur votre monnaie. Oh comme nous vous plaignons. [Chez nous] Dès la naissance le visage de l'enfant est recouvert d'un linge bleu. [Cela] procure bien des avantages : les parents ne prennent pas leur orgueil dans le visage de leur enfant. [...] Nous avons une abondante littérature, avec beaucoup d'histoires de visages nus. (AV, 9-11)

À la fin de la première section, l'instance raconte qu'à leur mort, les défunts sont envoyés au large sur une barque et qu'un passeur enlève alors le tissu bleu, « découvrant notre vrai visage. [...] Le vrai, vous comprenez : pas un visage comme nous l'imaginions dans nos livres, comme nous l'espérions dans nos rêves [...]. Le vrai,

l'autre visage. (AV, 14) Le visage des individus ne peut être « vrai », pur, positif, *que s'il échappe au regard de l'autre* et qu'ainsi, aucun sujet ne peut l'aliéner, ne serait-ce que par l'« amour » ou l'*éros* du besoin. Le vrai visage, dans ce livre, échappe aussi au récit, qui est totalisation et « prendre ensemble ». Il échappe au discours du monde comme à la conscience imaginante. C'est le « vrai visage »; *l'Autre visage*, comme le dit Levinas. Nous avons donc ici un philosophème lévinassien.

Bobin semble aussi parfois actualiser la catégorie lévinassienne du féminin comme altérité radicale. Les figures féminines omniprésentes dans son œuvre, tantôt « femmes à venir », tantôt mères fugueuses, grand-mères folles ou saintes passionnées, incarnent un mystère que personne ne saurait percer ni résoudre. Ces figures de la féminité sont « inviolables » : la femme à venir est trop jeune, la mère fugueuse n'est déjà plus vierge, la grand-mère n'est pas objet de désir et la sainte se destine à Dieu. Au total, une seule figure féminine dans l'œuvre de Bobin se destine au mariage (Ariane dans *Tout le monde est occupé*), ce qui, en soi, serait l'aboutissement ordinaire de l'amour érotique, de l'amour qui relève du besoin. Cela est très clair chez Bobin : partout le mariage est critiqué au titre d'institution où l'on perd son identité propre et où l'on nie sa solitude native²⁴². Figures évanescents et pourtant amoureuses (soit d'un amoureux absent, soit des enfants, soit de Dieu), les autres personnages n'entretiennent avec ces protagonistes que des rapports amoureux en mode *philia* et *agapè*, où l'« inviolabilité » de l'autre et son « irréductible virginité » sont préservées²⁴³, ce qui pourrait permettre de concilier l'habiter authentique et le rapport à l'autre en tant qu'il est, effectivement, altérité.

Mais si Bobin arrive très bien à mettre en scène l'irréductibilité de l'autre dans ses récits, il n'arrive le plus souvent pas à le faire sans hypothéquer, par le fait même, la « responsabilité sans pourquoi » qu'implique cette irréductibilité chez Levinas. En effet, tout se passe comme si chez Bobin, l'irréductibilité des héroïnes ne pouvait se

²⁴² Voir, en particulier, FV, ISA, FOL.

²⁴³ Des héroïnes couchent avec des hommes, mais alors, c'est l'invulnérabilité de leur âme qui reste préservée, comme chez Lucie, Isabelle et Albe, qui ne versent jamais dans une fusion qui découlerait des relations amoureuses sexuelles.

manifester que par le biais de leur fuite des autres, voire de l'abandon des autres, et donc au détriment des autres personnages qui, eux, souffrent de la métaphore fuyante qu'est l'autre dans leur vie. Ce choix romanesque récurrent est d'autant plus frappant qu'il semble à priori incarner une idéalisation de la fuite et du désengagement à l'égard d'autrui, alors même qu'il se trouve, chez Bobin, un impératif poétique de bonté. Il s'agit bien d'un paradoxe au cœur de l'œuvre de Bobin, comme s'il n'était pas si aisé que cela d'appliquer, dans l'action de ses diégèses, ce que proclame bien haut son idéal dans les textes moins narratifs. Ce paradoxe, incarné par les personnages bobiniens, j'y reviendrai à la troisième section. Contentons-nous pour le moment de dire en quoi Bobin adopte une posture éthique de la bonté, et comment cette posture ressemble fort à celle de Levinas.

La Bonté est un impératif central aussi bien chez Bobin que chez Levinas. On se rappelle : il y a chez Heidegger une définition de la bonté (du souci et de la sollicitude) qui est problématique, en ce qu'elle est finalement bonté, souci et sollicitude à son propre endroit plutôt qu'à l'endroit de l'autre. En nous disant ce qu'est la véritable bonté, Levinas veut sortir de la logique philosophique occidentale, qui toujours ramène l'Autre au Même, le tenant ainsi dans l'ombre. Pour ce faire, il invite à rejeter la conception platonicienne de l'*éros* entendu comme jeu entre manque et fusion, à la faveur d'un *éros* du désir où se maintiennent proximité et distance. Levinas ne voit d'autre finalité à la pensée qu'éthique, dans la mesure où devant l'Autre, l'existant est assujéti à une « responsabilité sans pourquoi ». De son côté, Bobin ne voit d'autre légitimation à son projet que dans la mesure où il peut être d'un certain secours pour ses lecteurs. C'est cet impératif commun de la bonté qui fait qu'ils s'essaient tous deux à repenser la relation amoureuse selon d'autres catégories que celles de l'*éros* platonicien : la Bonté, comme type de relation à l'autre, se caractérise selon Levinas par le « désir », et non par le « besoin ». C'est ce désir, cette relation érotique que Bobin tente de faire incarner à ses personnages et narrateurs²⁴⁴ qui aiment autrui, mais toujours dans la distance, voire dans la fuite.

²⁴⁴ Martine Broda rappelle que, si « l'actuelle "modernité négative" [...] suspecte toute émotion » (1997, 259), le lyrisme « demeure une façon d'affronter la condition humaine, et

Les pages les plus explicites et philosophiques de Bobin sur la bonté se trouvent dans son livre *La lumière du monde*, où il s'entretient avec Lydie Dattas. Au sujet de l'empathie²⁴⁵, il déclare que « c'est, à la vitesse de l'éclair, sentir ce que l'autre sent et savoir qu'on ne se trompe pas » (LUM, 16). Qu'on me permette ici de citer très longuement l'auteur, car ses propos sont à la fois denses et très près de ce que pense Levinas du rapport à l'autre. L'empathie est selon Bobin une affaire de cœur, et le cœur serait :

le plus puissant organe de connaissance, et c'est une connaissance qui se fait sans aucune préméditation, comme si ce n'était plus nous qui faisons attention à l'autre, comme s'il n'y avait plus qu'une attention pure et une bienveillance fondée sur la connaissance de notre mortalité commune. Ce qui est très curieux, car, qui est-on à ce moment-là? [...] Ce moment qui foudroie toutes les carapaces d'identité, qui saute par-dessus l'abîme qui me sépare d'autrui et où le cœur de l'autre est deviné jusqu'en ses moindres battements, donne la plus grande lumière possible sur l'autre. Dans l'empathie, on peut prendre soin d'autrui comme jamais il ne prendra soin de lui-même, par une attention tendue comme un rai de lumière, mais il n'y a aucune prise psychique sur lui. C'est l'art double de la grande proximité et de la distance sacrée. Le prince Mychkine, de Dostoïevski, est un prince de l'empathie. [...] s'il faut ressentir l'autre jusqu'à presque le devenir, il faut en même temps maintenir une distance sous peine de sombrer dans la fusion. L'empathie livrée à elle-même va à l'infini et par là elle se perd. [...] La limite de l'empathie, c'est la fusion, qui est de l'entre-dévorement. [...] Dans la fusion, la proximité est terrible parce que quelqu'un a pris le pouvoir sur quelqu'un d'autre. La distance, qui n'est peut-être qu'une ligne de démarcation, est faite avec le couteau de la parole. C'est le langage qui empêche l'anthropologie de la fusion. (LUM, 16-18, je souligne)

Lorsqu'il discute ainsi de l'empathie, Bobin rejoint plusieurs idées de Levinas. D'abord, l'empathie comme « attention pure et bienveillance fondées sur la connaissance de notre mortalité commune » fait penser à ce que dit Levinas dans *Le temps et l'autre*, à savoir que les expériences fondamentales de l'altérité sont celles de la mort propre (comme avenir n'étant pas mon présent) et d'autrui (comme présent n'étant pas le mien). Ainsi, être « face-à-face » avec l'autre, ce serait toujours d'abord l'être devant sa propre mort, et aussi devant l'autre qui pourrait mourir. Donc, la communauté possible est celle de la

l'énigme même du désir », car c'est bien la question du désir de l'autre qu'il pose, et non celle du moi (1997, 31). Dans cette logique, le pur désir de l'autre prend la forme d'un amour lyrique intransitif, par exemple chez Rilke et Hölderlin (1997, 256)... et chez Bobin, ajouterais-je.

²⁴⁵ Certes, l'empathie n'est pas la bonté, mais s'en approche.

mort, de la mortalité commune. C'est là-dessus que reposent la bienveillance et l'attention pure, comme chez Levinas où le visage me « supplie » de ne pas le laisser mourir. Cette conjuration, ce visage qui parle sans discourir requiert toute l'attention de celui qui le regarde (à qui, pourtant, toujours l'autre échappe). Bobin demande « qui on est à ce moment-là? », et répond en disant que l'on s'est effacé, que le moment de l'empathie « foudroie toutes les carapaces de l'identité », ce qui est aussi le cas chez Levinas, pour qui l'expérience de l'autre est celle qui ébranle et destitue la conscience. Contrairement à Levinas, pourtant, l'autre se donne selon Bobin *dans la lumière*. Mais il faut ajouter des nuances : selon Levinas, le présent et la présence de l'autre, dans un premier temps, « s'éclairent par la lumière du monde²⁴⁶ », c'est-à-dire *d'abord* comme signification culturelle, dans un ensemble culturel où on lit le visage de l'autre comme un texte inscrit dans un contexte (Levinas 1967, 193). Si Levinas cherche un « autre » plus radical encore, précédent l'interprétation herméneutique et la *lumière du logos*, Bobin pour sa part estime que c'est au moment où toutes les carapaces de l'identité (et du *logos*) sautent que l'autre est maintenu dans la lumière. Enfin l'empathie est chez Bobin double expérience de la proximité et de la distance, comme chez Levinas l'« absence de l'autre est précisément sa présence comme autre » (Levinas, 1983, 89).

Bobin en appelle, à titre d'exemple d'empathie, à un personnage de Dostoïevsky (Mychkine). La référence est fort intéressante, puisque Levinas lui-même en appelle à un personnage de Dostoïevsky pour illustrer ce que serait la bonté :

il y a une scène dans Crine [sic] et châtiment de Dostoïevsky où, à propos de Sonia Marmeladova qui regarde Raskolnikof dans son désespoir, Dostoïevsky parle d'“insatiable compassion”. [...] Comme si la compassion [...] était une faim [...] par delà toute saturation, en accroissant à l'infini cette faim. (Levinas, 1967, 193)

Il me semble que c'est ce que veut dire Bobin en disant que l'empathie « va vers l'infini et se perd ». Enfin, il est facile de reconnaître que comme Levinas, Bobin envisage l'autre en dehors des paramètres de l'éros platonicien du besoin et de la fusion. Pour lui,

²⁴⁶ Il semble que le titre de ce livre de Bobin, *La lumière du monde*, fasse honneur à cette expression de Levinas selon laquelle le présent et la présence « s'éclairent par la lumière du monde ». Tout le propos du livre est d'ailleurs axé sur la bonté comme « lumière du monde ».

la parole est ce qui préserve de la fusion, et c'est aussi le cas chez Levinas, selon qui le visage, « premier discours », brise l'horizon de la mienneté.

Toujours dans *La lumière du monde*, Bobin s'exprime sur la bonté et tente d'en fournir une définition :

La bonté, c'est simple : par définition on n'en a pas. Elle n'a pas de place dans le monde. Donc quand elle est là c'est toujours un miracle. Elle fait éclater toutes les pensées mièvres, convenues, sur elle. Elle vient aussi fracasser l'imposture de la sainte culture imposée par notre saint patron Marcel Proust. L'intelligence qu'elle nous donne nous baigne, nous tombe dessus comme une averse printanière mais rude. Cela fait comme un nimbe. C'est la plus grande surprise, tandis que le mal est inscrit au programme depuis toujours. (LUM, 66-67)

Or c'est ce que fait l'expérience de l'autre chez Levinas : venir fracasser la « culture » du Même, venir déranger « la lumière du monde » et du dit, l'idée que l'on a de l'autre grâce à l'herméneutique que l'on fait de lui; grâce au dire et au premier discours qu'est le visage. Chez Bobin comme chez Levinas, la rencontre de l'autre défie cette herméneutique, elle est imprévisible et arrive comme « la plus grande surprise » qui « désarçonne » le sujet autonome, connaissant ou interprétant. Bobin poursuit :

Quand j'aime je suis dans ma propre vie comme dans une histoire à l'intérieur de laquelle j'aurais tout à coup disparu : c'est l'autre qui requiert toute mon attention. [...] Je suis affamé de bonté. [...] C'est elle que j'espère déchiffrer sur les visages. Un visage humain, c'est à la fois le plus beau papier et la plus belle écriture du monde. [...] On porte son visage comme on porte un livre : l'image (le corps) est sur la page de gauche, et le texte (l'âme) est sur la page de droite. [...] Tout, sur cette terre, est décidé par les gens, mais la bonté n'est là que quand la personne accepte de s'effacer. [...] Comme cette phrase de William Blake : « Il n'y a rien de plus grand que de laisser quelqu'un passer devant soi. » Il s'agit de ramener dans ce monde l'air qui lui manque en s'oubliant pour l'autre. [...] La bonté, c'est [...] incompréhensible. C'est impossible de savoir d'où elle vient, elle tombe du ciel, et c'est cela qui est mystérieux. La bonté est irrémédiable autant qu'un crime : elle modifie tout, même la nature du temps. C'est la rencontre de quelqu'un qui est parfaitement vivant. (LUM, 127-129, je souligne)

Cet extrait met encore en avant l'idée levinassienne selon laquelle le sujet doit être destitué de son pouvoir constituant pour rencontrer l'autre : le sujet ici *disparaît de l'histoire* pour pleinement être avec l'autre. D'ailleurs, pas d'histoire – *d'enchaînement logique* – possible à ce moment : l'autre me requiert si fort que « je suis affamé de bonté », ce qui correspond très bien à ce que Levinas dit du désir de l'autre en invoquant

Dostoïevsky, à savoir que le désir d'autrui est infini, insatiable, comme une faim à laquelle la saturation se refuserait, faisant de l'état de faim un état qui « va se perdre à l'infini ». Dans sa façon de parler des visages, Bobin fait encore penser à Levinas : c'est cette expérience infinie de bonté insatiable qu'il espère en les regardant. Le visage est selon lui discours originaire puisque, comme un livre composé d'images et de textes, il parle. Mais pas n'importe quel discours : discours qui vient briser l'idée que l'on a de soi-même, du monde, et du pouvoir que nous croyons avoir sur lui. Il s'agit en quelque sorte d'un rapt qui efface le sujet et le rend entièrement disponible à l'autre. Comme c'est le cas chez Levinas, la bonté ou l'expérience d'autrui n'est pas « compréhensible », c'est-à-dire susceptible d'entrer dans l'organisation logique du récit, ni de la thématization. Il s'agit finalement de *pathos*, de pâtir, de passivité affective et d'émoi : l'autre vient briser la linéarité de mon temps, ou plutôt *ce que je pensais être tel, en ma vie, qu'une linéarité*. Voilà l'« irrémédiable » que produit la rencontre avec l'autre ou l'expérience de bonté : « elle modifie tout, même la nature du temps », dit Bobin. C'est-à-dire que la conscience, qui organise le temps, « n'a plus la première place », comme le dit Levinas (1967, 195).

On l'a vu, pour illustrer ce que serait la bonté comme désir insatiable et infini, Levinas puise un exemple littéraire chez Dostoïevsky. Pas n'importe quel personnage : un personnage féminin, Sonia qui, avec une « insatiable compassion », « regarde Raskolnikof dans son désespoir ». Je n'ai pas lu ce livre et cela n'importe guère; ce qui compte ici, c'est le fait que Levinas ait trouvé la figure de laquelle il parle *dans la littérature*²⁴⁷, et surtout, chez un *personnage féminin imaginé par un homme*, en l'occurrence, Dostoïevsky. L'attitude de bonté insatiable et infinie dépeinte par Levinas est donc *une attitude traditionnellement féminine*, une attitude telle qu'un homme a pu la fabuler, l'imaginer. C'est ce que fit Dostoïevsky en s'adonnant à l'écriture de son roman. Et c'est ce que fait Levinas en s'adonnant à son discours sur le féminin comme tout autre. Or cette bonté insatiable et infinie est aussi, chez Christian Bobin, intimement associée à la femme, et plus précisément aux mères. *Tout se présente comme si, chez*

²⁴⁷ C'est assez curieux, considérant que dans *Le temps et l'autre*, il mentionne justement que le féminin dont il parle – l'altérité –, ne renvoie pas au mystère féminin que l'on trouve en littérature.

Levinas et Bobin, il revenait au féminin, à la femme, donc, de renverser la logique occidentale du Même, parce que le féminin est historiquement associé à la passivité, à la non-violence, à la bonté, à la compassion et au désir insatiable, infini. Comme je l'ai montré, ce discours lévinassien sur le féminin appelle de sérieuses critiques, puisqu'il fait du féminin ce qui échappe à la lumière du *logos* et de l'herméneutique, ce qui reste tapi dans le mystère et se refuse à être dit, raconté. Si Levinas essaie de parler « au neutre », cela ne fonctionne guère; d'ailleurs, dans *Totalité et infini*, il ne distingue plus « l'aimée » du « féminin », ni de « l'animalité » d'ailleurs. Au féminin est refusé le récit entendu comme mise en ordre logique d'événements. Altérité par excellence, il échapperait au sujet, serait évanescent; on ne pourrait en saisir quelque chose que dans les « traces » qu'il laisse après être passé – en trombe, sans avertir, dérangeant tout l'ordre du monde, du temps et du *logos*. Or faire de la bonté le lot *pathétique et passif* des femmes, en faire un état « arationnel » et *hors temps*, ce n'est peut-être pas autre chose que d'adhérer à la plus archaïque – et anachronique – tradition occidentale voulant que les femmes ne sachent pas réfléchir ou forger des concepts.

D) *LE LIVRE À VENIR QUI NE VIENDRA PAS : LYS PIERRE*

Ces anachronismes sont en quelque sorte présents chez Bobin, puisque pour lui, seuls le féminin et l'enfance – *entendus comme l'autre de l'homme, l'arationnel* – sont dotés des attitudes et des qualités qui seraient capables de renverser le cours de la culture. Même si, dans son « livre à venir », Bobin fabule une synthèse des contraires, il s'agit d'un livre qu'il n'écrira pas ou, du moins, qu'il n'a pas écrit. Ce livre à venir, il en est question dans *Souveraineté du vide*. L'auteur écrit :

Il est un livre que j'ai lu et relu, mille et une fois, qui n'existe pas. J'ai pensé l'écrire. Je ne l'écrirai pas. Il ne s'y passe rien. Il n'y a qu'un seul personnage. C'est un enfant. Il porte deux noms : Lys, Pierre. Deux noms, deux vies simultanées, l'un recouvrant l'autre et la gardant de toute ordinaire corruption. Deux noms qui sont aussi ceux de deux ordres : minéral, végétal. De la pierre, il épouserait le trajet, lorsqu'une main l'a lancée : pur tracé, rectiligne, inflexible. De la fleur, il retiendrait la lenteur, ce long, cet interminable déploiement des forces. Une source verticale. Une flamme. (SOU, 19)

Une synthèse entre les contraires est ici espérée : l'auteur aimerait réunir l'horizontal et le vertical, le haut et le bas, le minéral et le végétal, l'inflexibilité et le mouvement, finalement le masculin et le féminin (grâce à des noms communs féminin et masculin : *le lys*, nom masculin qui représente le féminin; et *la pierre*, nom féminin qui représente le masculin).

À ce personnage enfant, écrit l'auteur, il « manquerait cette élémentaire vertu de faire le tri, de séparer, de tracer des marques. [...] Il serait dans une vie et dans un temps non répertoriés. » (SOU, 19), ce qui, encore une fois, marque le désir de synthèse ou de réunion entre les contraires. Tout ce que l'auteur sait de ce personnage, c'est qu'il lirait beaucoup et que, pour écrire son histoire, il faudrait le faire « sans savoir. Dans l'identité de vivre et de mourir. Dans l'effroi de cette identité » (SOU, 20), synthèse la plus radicale qui soit. L'auteur évoque le fait que l'enfant, comptant le temps « avec ses doigts » (ses anniversaires), en viendrait vite à constater que le temps va trop vite et que « la nuit est toujours déjà là » (SOU, 21). Lire, pour lui, ce serait « compter à l'envers » (SOU, 21) et, en lisant le mot « *Insupportable* », il finirait par comprendre que « c'est précisément ce que l'on n'en finit pas de supporter. Manquent les racines du mot, les anciens usages. Manque l'essentiel, l'origine. Alors, on déchire la page. Alors, on recommence, la même page, toujours, la même lecture, toujours. » (SOU, 22)

Un peu plus loin, l'auteur revient sur ce livre à venir qui ne viendra pas, pour dire que le personnage enfant, Lys Pierre, écrirait des lettres pour ensuite les brûler :

Souvent je pense ainsi à cet enfant dont je vous parlais : Lys, Pierre. Ce livre élémentaire, que je n'écris pas. Cet enfant dont nous saurions, vous et moi, qu'il n'est pas là où il est. Souvent je le vois écrire. Des lettres, toujours. Des pages et des pages, vides de toutes choses à voir, seulement emplies de lumière, noires de lumière. Les relisant, plusieurs fois. Corrigeant les fautes d'orthographe. Enfin, les brûlant. (SOU, 32)

Quelques pages plus loin, il y revient pour dire que ce personnage aurait « le moins d'éducation possible. Le moins de société possible. L'enfant-Lys. L'enfant-Pierre » finirait par « se lasser de tout. Recouvrer par éclairs l'usage d'un instinct mille fois nié, mille fois enseveli » (SOU, 34-35). Cet enfant aurait une pensée de l'ordre du surgissement : « Des pensées lui viennent, qu'il n'a pas cherchées » (SOU, 35); ce serait

des « pensées-mot » qui « s'attardent en lui et ne se décident pas à disparaître dans la formulation d'une idée » (SOU, 35), « des mots en vrac, sans lien raisonnable entre eux » (SOU, 35). Ce serait une pensée, donc, incarnée, charnelle, un peu comme celle dont rêvaient Nietzsche et Artaud.

Lys Pierre, dans ce livre rêvé, se métamorphoserait sans cesse, « empruntant tour à tour la peur, le rire, la ruse, la bonté » (SOU, 37), c'est-à-dire que pour devenir soi, il s'en remettrait à ses émotions ainsi qu'à la ruse (une intelligence ressemblant à la *mêtis* grecque, peut-être) plutôt qu'à l'intelligence logique. Puis, il serait confronté à « ce signe, un jour, indéchiffré. Cette hémorragie imprévisible des forces », c'est-à-dire « la mère, assise près de lui, à une distance infinie de lui, enfermée, elle aussi, on ne sait dans quoi, enfermée. » (SOU, 37) Tous les deux s'échangeraient des mots indigents « qui lancent des passerelles bien trop fragiles, toujours effondrées » (SOU, 37). « La quatrième nuit [auprès de la mère], il [l'enfant] s'éloigne de la vie. Le visage pâlit. Le souffle décroît, se stabilise très bas » (SOU, 38), où l'on peut comprendre qu'il s'endort, qu'il entre dans un rêve : « Il marche le long d'un canal » (SOU, 38) ancien où le niveau de l'eau baisse rapidement. Suivant son désir d'y descendre, il se raviserait aussitôt parce que « l'eau revient, violente, remonte, brise la fascination. Une écluse a dû s'ouvrir plus avant. » (SOU, 38) Alors « l'enfant s'éveille. Il est en sueur. Il regarde autour de lui. La lumière est étrange. Ce n'est pas celle du jour, pas celle de la nuit » (SOU, 38), ce qui correspond à une synthèse du clair et de l'obscur, du diurne et du nocturne. Enfin, « La mère est absente. Il se lève avec peine, il sort de cette chambre, il sort de cette lettre » (SOU, 38).

Par la suite, l'auteur ne revient plus sur « ce livre élémentaire » (ni dans *Souveraineté du vide* ni ailleurs). Je considérerai donc ce qui vient d'être dit comme la « fin » de ce livre à venir qui ne viendra pas, où l'auteur semble désirer une synthèse entre tous les contraires, y compris la vie et la mort, le masculin et le féminin, le jour et la nuit, et donner à voir une pensée incarnée que seul l'enfant (ou l'esprit d'enfance), ni encore homme, ni encore femme, pourrait déployer. La mère de cet enfant figure le féminin : elle est « l'hémorragie imprévisible des forces », ce qui était associé, au début,

à la fleur, qui incarne l'« interminable déploiement des forces », contrairement à la « pierre lancée » qui suit le parcours d'un « pur tracé, rectiligne, inflexible ». La mère de Lys Pierre est à la fois loin et près de lui (comme l'est Eurydice pour Orphée). L'arrimage n'est finalement pas possible entre eux : la mère est féminine, contrairement à l'enfant hermaphrodite (Lys Pierre), et les mots qui s'échangent entre elle et l'enfant ne peuvent donc que relever de l'indigence, c'est-à-dire du besoin, et non du désir. Alors l'enfant délaisse la vie (et la mère), s'endort, mais se retrouve devant un canal desséché. Lorsqu'il se réveille, la lumière, que l'on associe depuis Platon à la connaissance, n'est plus de l'ordre des contraires, mais de l'union : elle n'est ni diurne ni nocturne. Dans ce livre à venir, si la mère disparaît à la fin, le père est absent depuis le début. Voilà peut-être pourquoi l'auteur n'écrira pas ce livre à venir : la synthèse radicale qu'il vise est impossible, même s'il a fait disparaître le père – la loi – avant même qu'il n'apparaisse.

...

Cette écriture du « hors-la-loi » parce que « hors le père » est très caractéristique chez Bobin. Le féminin, chez lui, doit gagner, il doit triompher en renversant le masculin. Pour cela, le masculin est oublié, affaibli ou ridiculisé dès le départ; ce qui se situe de ce côté et qui aurait trait à l'universel, au général, à l'inflexible, à l'abstrait sont choses dévalorisées et perçues « pas trop finaudes ». Il semble que pour Bobin, ce soit la pensée incarnée des mères qui doit renouveler la culture, parce que celles-ci seraient habitées par le souci concret de l'autre et le soin effectif d'autrui, et non seulement par une « épiphanie » de l'autre qui, on l'a vu chez Levinas et Blanchot, confine encore, finalement, au Même... masculin. Si les figures féminines sont le plus souvent évanescences chez Bobin, un peu comme Eurydice échappant à Orphée, l'auteur a le réel souci de ramener ces figures d'outre-tombe à « la lumière du monde ». Ce faisant, pourtant, il semble surtout mettre en lumière des figures féminines archaïques. J'y reviendrai dans la troisième partie. Mais surtout, en associant l'« arationnel » au féminin et le rationnel au masculin, le discours de Bobin me paraît parfois teinté de phallogentrisme.

TROISIÈME PARTIE

POÉTHIQUE DU *CARE* ET FIGURATIONS FÉMININES

1. Une poétique du *care*
2. Évanescence. Figures hors temps et à venir

Le livre est la mère du lecteur
Christian Bobin

INTRODUCTION

Dans sa réplique au désenchantement, au capitalisme et à l'individualisme, Bobin promeut, sans la nommer telle (en anglais), une éthique du *care* : soin, souci, attention, anticipation, responsabilité, ajustement complet à l'autre. Cette éthique chez Bobin est féminisée : à ses yeux, ce sont les femmes et les mères qui adoptent le mieux cette posture éthique. À cet égard, nous avons vu, avec Bessin et Gaudart (dans la première partie), que les différences genrées du rapport aux temps sont toujours présentes aujourd'hui et que, socialement et historiquement construites, elles résultent de la pratique (non de la nature) et qu'elles sont encore effectives dans les sphères professionnelle et domestique. Nous avons vu, aussi, que le rapport au temps des femmes mères se basait « sur le rapport à l'autre et l'engagement dans la durée » (Bessin et Gaudart, 2009, 6), et que cette temporalité relève de ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler le *care*, soit le soin, le souci, l'attention, l'anticipation, la responsabilité, au final : l'ajustement à l'autre.

Bobin s'inspire donc des femmes mères, plus précisément de Ghislaine pour écrire en prenant soin. Que s'agit-il de soigner? À en croire l'auteur, qui dessine ses figures poétiques féminines et s'adresse à elles : le temps présent, les femmes, leur sensibilité, leurs facultés relationnelles et... leur folie. Mais en souhaitant ainsi *revaloriser* des attitudes ou conduites *traditionnellement* féminines, Bobin tombe dans un paradoxe étonnant : il contribue à alimenter une représentation morbide et désuète de la femme qui, finalement, inspire le dédain et contredit toutes les postures éthiques contemporaines. Comment peut-on en effet trouver de la beauté ou de l'inspiration chez des mystiques qui haïssent et autodétruisent leur corps et « jettent leur raison » comme un manteau, « filant comme des truites »? Entre les figures maternelles inscrites dans la temporalité charnelle et celles des mystiques extatiques se destinant à fuir le temps (et la vie terrestre; la seule qui existe), il convient de constater que Bobin valorise des choses incompatibles. Par ailleurs, si, pour lui, les mères sont celles qui incarnent le mieux le soin (c'est ce qui est soutenu dans le discours des textes frôlant la forme de l'essai), on constate que, dans le romanesque, les personnages mères ne correspondent pas

forcément aux principes du *care* : elles sont plutôt irresponsables, étourdies et désengagées devant la vulnérabilité des autres, y compris de leurs enfants. Finalement, on constatera que, dans le romanesque, ce n'est pas chez les mères, mais chez « les femmes à venir » que Bobin place la possibilité d'une conduite du soin. Ces femmes ne sont pas mères; plutôt, elles doivent se distancier de leurs mères pour parvenir à elles-mêmes... aussi bien qu'aux autres.

CHAPITRE PREMIER

UNE POÉTIQUE DU *CARE*

1. L'ÉCRITURE DU SOIN

À la fin de la première partie, j'ai dit à plusieurs reprises que Bobin déployait une « écriture du *care* »²⁴⁸. J'aimerais clarifier ici ce dont il s'agit. Disons d'emblée qu'il ne s'agit pas du « poème de la sollicitude » thématized par l'OuLiPo (poème bref à contraintes). En fait, la poétique dont je parle n'a pas encore été théorisée – sinon *poétisée* par Bobin lui-même. J'ai montré, avec des auteurs comme Maulpoix et Pinson, qu'il existe un courant de poésie éthique en France depuis les années 1980 – Pinson discute même de « poétique », mot valise alliant éthique et poésie. Si on peut rapprocher Bobin de ce courant, il faut toutefois remarquer comment il s'en distingue : plus encore qu'une littérature poétique comme on en trouve beaucoup, il s'agit chez Bobin d'une littérature où l'auteur souhaite « prendre soin » du plus faible, d'où mon appellation « écriture du *care* ». Cette conduite/pratique à la fois éthique et poétique, nous le verrons, peut être compatible avec les attitudes que j'ai décrites dans le chapitre précédent, soit les attitudes critiques rousseauiste, kierkegaardienne et pascalienne, où le singulier est nettement préféré à l'universel. Car c'est d'abord ce que veut le *care ethics* : prendre en charge le singulier plutôt que l'universel. Cela dit, la conduite *care* chez Bobin n'est pas en tout point compatible avec l'éthique de l'authenticité, puisque dans cette dernière, c'est *le souci de soi* qui importe, à la défaveur du *souci de l'autre*. D'une manière semblable, la conduite *care* chez Bobin peut être compatible avec

²⁴⁸ Je remercie Naïma Hamrouni, doctorante au Département de philosophie à l'Université de Montréal, qui s'intéresse aux théories du *care*. J'ai moi-même enseigné les grandes lignes de ce courant au cégep à l'hiver 2005, mais c'est en discutant avec Naïma, ces dernières années, que j'en suis graduellement venue à penser la « poétique » de Bobin sous l'appellation de l'écriture du *care*. Si ce courant de pensée est en vogue dans certaines branches de la philosophie, de la psychologie et de la sociologie, il reste inexploré dans le domaine des poétiques d'auteurs; c'est-à-dire que les philosophes qui s'intéressent au *care* ne font – lorsqu'elles le font – que puiser des exemples littéraires susceptibles d'illustrer leurs théories. En ce qui me concerne, j'essaie plutôt de dire que *le principe même du care, comme manière de penser et de vivre*, est à l'œuvre dans toute la *pratique poétique* de Bobin, même si ce principe se trouve parfois bafoué par les figures qu'il dessine dans ses fictions.

l'éthique de la bonté, puisque cette dernière enlève de leur pouvoir aux sujets qui se rencontrent en les reconnaissant *vulnérables*. Mais le *care* se distingue aussi de l'éthique de la bonté, puisque dans cette dernière, c'est *le souci de l'autre* qui l'emporte, à la défaveur du *souci de soi*. L'éthique du *care*, de son côté, essaie de penser un rapport au temps et à l'autre qui intègre et le *souci de soi*, et le *souci de l'autre* dans les situations concrètes où les émotions, la raison, les sentiments, le pouvoir et la vulnérabilité des sujets s'amalgament dans un enchevêtrement extrêmement complexe, probablement jamais résolu.

A) L'ÉTHIQUE DU CARE

Qu'est-ce que le *care*? Il s'agit d'un courant éthique très à la mode depuis quelques décennies, surtout chez les postféministes. Plusieurs postures sont tenues dans ce courant, et il n'entre pas du tout dans mon objectif de les décrire toutes ou de les confronter l'une à l'autre. Je me contenterai de dire d'où vient l'éthique du *care*, d'en dégager les caractéristiques à grands traits afin de spécifier en quel sens j'entends l'expression « écriture du *care* » dans le cadre de mon travail, et comment on peut l'envisager comme principe animant la poétique de Bobin. On traduit souvent « *care ethics* » par « éthique de la sollicitude » et on trouve les premiers jalons de cette pensée chez les éthiciens empiristes anglo-saxons tels que le comte de Shaftesbury (1671-1713), Francis Hutcheson (1694-1746) et David Hume (1711-1776).

Dans son livre *Enquête sur les principes de la morale*, Hume discutait de l'une des grandes controverses de son époque en ce qui a trait aux fondements de la morale. D'un côté, la tradition classique défendait l'idée que « la morale tire son existence du goût et du sentiment » (Hume, 1991, 24), et de l'autre, les penseurs modernes voulaient aller plus loin que le constat d'un sentiment vertueux commun en théorisant la morale de façon abstraite et déductive. Si le premier groupe s'intéressait au *sentiment moral* et le deuxième à la *raison morale*, il convenait selon Hume d'arrimer les deux perspectives. Dans un premier temps, écrivait-il, chaque homme moyen est capable de sentiment

moral – ce sentiment relève du *common sense*. D'emblée, par la seule imagination, l'homme sent quelles vertus il voudrait qu'on lui reconnaisse, et à quels vices il ne souhaite pas être associé. Il peut de plus étendre ce sentiment à autrui, et reconnaître chez l'autre ce qui est vertueux et ce qui ne l'est pas. Ce n'est que dans un deuxième temps que la raison vient éprouver ce sentiment moral. Par la réflexion argumentative, la raison permet de corriger et d'ajuster ce qui se sentait d'abord.

Hume accordait donc le primat au sentiment; celui-ci précéderait en quelque sorte la raison. Pour les questions de morale, on devrait selon lui tenir compte des désirs et des aversions, ce que les inférences et déductions, aussi logiques soient-elles, laissent pour compte. « Ce qui est intelligible, ce qui est évident, ce qui est probable, ce qui est vrai procure seulement le froid assentiment de l'entendement » (Hume, 1991, 26), alors que ce qui est juste ou injuste de faire en appelle directement aux sentiments, aux faits concrets, à la vie pratique. Cependant, se limiter au constat des sentiments moraux laisse place à trop d'erreurs et de sophismes, c'est pourquoi Hume accordait à la raison une importance – seconde – dans le fondement de la morale.

Selon Hume, l'homme serait naturellement pourvu d'un sentiment universel de *bienveillance* discernant la vertu du vice, et la raison devrait s'efforcer de tirer les principes universels correspondant à ce sentiment. Il revient à la raison de découvrir les lois de la nature, et au sentiment de découvrir les lois morales. Ce qu'il faut surtout retenir chez le philosophe écossais, c'est que la détermination de la moralité d'une action relève d'une grande complexité et requiert pour son étude davantage qu'une analyse de relations logiques ou causales (ce dont s'occupe la raison). La moralité ou l'immoralité d'un geste ne peut se déterminer qu'en considérant les circonstances particulières de chaque situation, notamment les intentions de l'agent, et le sentiment que procure son geste. Lorsque toutes les circonstances, faits et relations sont empiriquement reconnus par la raison, l'attitude ou l'action peut être déterminée vile ou vertueuse selon le sentiment qu'elle inspire. Ce qu'il faut donc, en morale, c'est une vue d'ensemble du tableau après observation *empirique* (et *non des principes abstraits*),

tableau empirique devant lequel (en fait, Hume parle plutôt de « spectacle²⁴⁹ ») nous éprouvons de l'assentiment ou du dégoût, selon le niveau d'utilité et de plaisir que la « scène » inspire.

Il en va tout autrement chez les éthiciens rationalistes comme Emmanuel Kant, qui s'est efforcé de surpasser l'empirisme anglo-saxon en cette matière (Kant, 1994). Selon lui, les sentiments sont ce que l'on trouve de plus inconstant en ce monde, et une morale solide doit se fonder sur quelque principe plus stable et impartial, provenant de la raison. Kant élabore donc une théorie de la morale articulée autour d'un principe général qu'il nomme l'« impératif catégorique ». Lorsqu'un sujet se demande s'il agit de façon morale, il faudrait du coup qu'il puisse répondre à la question de savoir si son action pourrait être érigée en principe universel et pratiquée par tous. Ainsi, l'idée que tout le monde puisse voler, tuer ou abaisser les autres heurte immédiatement la raison : un monde aussi hostile courrait à sa perte bien rapidement. C'est la raison, de fait, qui impose de ne pas voler, ni tuer, ni abaisser les autres. Agir de façon morale, pour Kant, c'est se comporter de telle sorte que l'on puisse « ériger en maxime » nos conduites. Pour déterminer la moralité de l'action posée par un sujet, la prise en compte de ses intentions et de ses sentiments est peu utile. Ce qu'il faut, c'est interroger la conduite sous l'angle des principes : au-delà des intentions et des sentiments de l'agent, ses comportements répondent-ils à l'impératif catégorique, à l'universalisme moral? Aussi, pour être moral, il faut non pas s'en remettre à nos sentiments fluctuants, mais aux *devoirs* que nous impose ce principe universalisant de l'impératif catégorique. L'éthique rationnelle de Kant est ainsi *déontologique*; c'est une morale du devoir qui invite à dresser des normes et des règles de conduite que tous, universellement, pourraient adopter, au-delà de leurs désirs et sentiments personnels ou égoïstes.

Toute rationnelle qu'elle soit, cette morale ne tient cependant pas assez compte des *particularités* et des *conditions* qui se présentent dans les différents contextes, car

²⁴⁹ « En général, il est certain que, où que nous allions, quel que soit le sujet de nos réflexions ou de nos conversations, tout nous présente toujours le spectacle du bonheur ou du malheur des hommes, et notre cœur est ému d'un mouvement compatissant de plaisir ou de malaise. Dans nos occupations sérieuses, dans nos amusements insouciantes, ce principe toujours exerce une force active. » (Hume, 1991, 130)

elle est fondée sur le principe de l'impératif catégorique qui est, justement, *inconditionnel et universalisant*. Dans le cas du mensonge, Kant allait jusqu'à écrire que nous ne devrions *jamais* mentir, même dans les cas de force majeure où, par exemple, un tueur nous interrogerait à savoir où se trouve sa victime, la personne qu'il veut tuer. On voit tout de suite la différence de posture entre l'éthique de la sollicitude (bienveillance) et l'éthique déontologique (devoir) : la première, empiriste, tient compte de la complexité des situations et commande l'herméneutique des faits, des valeurs et des sentiments; alors que la seconde, rationaliste, contraint au respect des lois et des normes, cela sans exception²⁵⁰. La première est souple et flexible, axée sur les valeurs, alors que la seconde est rigide et plus sévère, axée sur les normes.

La postérité de Hume et de Kant est toujours palpable aujourd'hui, de même que le débat éthique entre rationalisme et empirisme. Selon Michel Métayer :

L'éthique du sentiment [...] a été éclipsée par le courant rationaliste, qui est d'ailleurs toujours dominant en philosophie éthique. Elle connaît toutefois une renaissance depuis le début des années 1980, un nouveau courant de pensée ayant émergé dans la philosophie anglo-saxonne sous l'appellation de care ethics. [...] Ce que nous appellerons donc l'éthique de la sollicitude se situe dans le prolongement de l'éthique du sentiment de Hume. Ses premiers et plus grands promoteurs ont été des auteurs féministes, dont la plus connue est Carol Gilligan. (Métayer, 2002, 40)

En effet, Gilligan est l'une des premières intellectuelles à réactualiser l'éthique du sentiment de Hume, contre une morale se réduisant aux principes abstraits d'autonomie du sujet et de la justice²⁵¹. Dans son livre *Une voix si différente*, Gilligan montre, avec plusieurs études de cas, que les modèles existants du développement moral chez l'enfant²⁵², axés sur l'idéal abstrait et impersonnel de la justice et de la norme, font fi des autres postures morales possibles chez un être humain. Ce qu'elle montre avec force, c'est le fait que ces modèles d'analyse du développement moral ont été construits sur l'observation des garçons uniquement et que, par le fait même, ils nous laissent croire que seul le développement moral masculin est valable. Avec ses études de cas portant

²⁵⁰ Selon Michel Métayer, plusieurs kantien ont tenté de pallier cette lacune chez Kant tout en « restant fidèles » à son idéal d'universalisme, comme Richard M. Hare et Jürgen Habermas (Métayer, 2002, 60-61).

²⁵¹ À ce sujet, voir aussi Fabienne Brugère (2006, 125-127).

²⁵² Notamment ceux de Jean Piaget et de Lawrence Kohlberg.

sur des garçons *et des filles*, Gilligan montre aussi que la jeune fille parcourt un type de développement moral différent, qui est moins axé sur la pensée abstraite relative aux droits, aux normes, aux lois et à la justice, et plus orienté par sa *compréhension complexe* des diverses situations morales envisagées, compréhension qui, bien souvent, *doit passer par le récit et l'imagination* des conséquences possibles selon les actions qui s'offrent aux choix de l'agent. Les résultats de Gilligan montrent que lorsqu'ils exercent leur moralité, les garçons le font avec une *idée de soi et de l'autre* fondée sur le principe de l'autonomie (en principe, chacun est libre et égal à l'autre, a des droits; la logique impose donc à priori la conduite), alors que les filles le font avec un *souci de soi et de l'autre* qui prend en compte diverses conséquences possibles (à posteriori) d'une action morale sur les relations dans le temps. Ce qui veut dire que chez elles, l'éthique est affaire de *relations entre les personnes*, bien plus que de normes, de lois ou de droits. Selon Gilligan, ces différences d'attitudes morales entre les sexes, si elles sont tout à fait claires dans les analyses de cas, *ne sont pas naturelles*. Le sexe masculin n'est pas naturellement plus rationnel, ni le sexe féminin naturellement plus relationnel. Plutôt, *c'est l'éducation des sexes* qui engendre ces différences, ces attitudes morales nettement masculines et féminines. Elle en appelle à ce sujet à Nancy Chodorow, qui montre à quel point la manière d'éduquer les enfants les rend soit indépendants, soit relationnels.

L'idée principale que défend Gilligan est que *la vie morale devrait commander une attention aux besoins et sentiments particuliers des personnes, davantage qu'à des normes générales*. Pourtant, comme elle le montre de façon convaincante, cette attitude morale est dévalorisée par les spécialistes de la psychologie infantile, tout comme dans notre culture, d'ailleurs, où l'on associe souvent le sentiment, la sensibilité et le souci des autres à une faiblesse chez la personne, *faiblesse rationnelle*. Selon Métayer, ce que les pionnières du *care ethics* reprochent essentiellement à l'éthique rationaliste, c'est d'abord l'oubli de la vie privée. En effet, si les théories de la justice établissent des normes et des règles de conduite pour la sphère publique, elles passent carrément sous silence l'éthique de la vie privée qui, pourtant, prend le plus de place dans nos vies (familles, amis, relations). Aussi, les éthiques rationalistes, dans leur souci de neutralité et d'impartialité, passeraient sous silence « la particularité des contextes dans lesquels

surgissent les problèmes moraux » (Métayer, 2002, 42), lacune que veulent atténuer les théoriciennes du *care ethics* en promouvant non pas des normes ou des lois, mais plutôt des valeurs telles que la sollicitude, l'empathie, la bienveillance, la compassion et le rapprochement... dans la sphère publique, et pas seulement dans la sphère privée. Pour revenir à Métayer, il cite encore deux auteures importantes (Métayer, 2002, 43) qui vont en ce sens : Joan C. Tronto (*Moral Boundaries : A Political Argument for an Ethic of Care*, 1993) et Grace Clement (*Care, Autonomy and Justice : Feminism and the Ethic of Care*, 1996). Finalement, l'éthique rationaliste accorde surtout son attention aux *normes* et à la *neutralité* (qui conviennent surtout à la sphère publique), alors que l'éthique du *care* mise davantage sur les *valeurs* et les *sentiments* (qui conviennent normalement à la sphère privée, mais que l'on souhaite voir s'étendre à la sphère publique).

Toutefois, même si le *care ethics* ravive l'éthique du sentiment de Hume, il ne s'y réduit pas du tout. On se rappelle en effet que chez Hume, la bienveillance universelle est thématifiée et pensée pour un sujet « spectateur » capable de sympathiser avec le sort d'autrui. Mais dans l'éthique contemporaine du *care*, le sujet moral est bien plus qu'un spectateur : il est responsable et investi pour l'autre dans un réel *souci actif* à son endroit. En ce sens, le *care* est à distinguer de l'éthique de la bienveillance de Hume, et aussi de la bonté lévinassienne : il ne s'agit pas seulement de se laisser passivement et pathétiquement émouvoir par l'autre, mais aussi, surtout, d'entrer en action concrète et responsable à son endroit, ce qui exige non pas de théoriser sur le thème de l'infini et de l'évanescence, mais bien plutôt de *se mettre à la tâche* pour autrui sans tarder. En vérité, l'éthique du *care* tend nettement, bien plus que ne le fait l'éthique (souvent mystique) de Levinas, à inverser la tendance historiquement lourde d'un « sujet autonome » tel que thématifié par Kant et les Lumières, sujet moral construisant sa propre loi selon les barèmes impartiaux de sa raison, sujet se définissant, finalement, par une certaine indifférence à l'égard des autres sujets *théoriquement* égaux, postulés tels. L'éthique du *care* cherche à faire valoir le fait que dans la vie, un sujet moral se forme non pas selon les règles indépendantes de la raison, mais *avec et au milieu des autres*, dans des relations affectives inextricables et asymétriques (asymétrie mouvante) d'aidant et d'aidé, bien plus que dans des relations où les sujets seraient *théoriquement* autonomes

et égaux. Non que les humains soient inégaux par essence – ils ne le sont sûrement pas; plutôt, il y a socialement toujours eu des dominants et des dominés, des oppresseurs et des opprimés, et c'est peut-être ce qu'oublie le plus les éthiques rationalistes au nom de concepts universels tels que l'égalité et la justice. Quant à l'éthique lévinassienne, si elle reconnaît ce jeu historique de la domination, elle ne fait pas grand-chose de concret pour nous dire comment la dépasser, puisque chez Levinas, c'est un sujet entièrement dépossédé de son pouvoir qu'on nous invite à devenir, un sujet passif, bouleversé par l'Autre Visage évanescent. Comment, en effet, prendre soin de l'autre s'il brise la linéarité de mon temps et me laisse transi?

Dans un article paru dans *Esprit* (2006), la philosophe Fabienne Brugère cite et résume la pensée de quelques « textes fondateurs » en éthique du *care*, comme le livre clé *The Reproduction of Mothering* (1978), où Nancy Chodorow présentait une analyse psychanalytique de la formation des identités féminine et masculine. La psychanalyste en arrivait à la conclusion qu'avant même l'âge de trois ans, les filles sont éduquées de manière à ce qu'elles intériorisent et « reproduisent le “maternage” de leurs mères », développant une empathie de base les préparant ainsi très tôt à repérer les besoins des autres et à y répondre; alors que les garçons sont éduqués de telle sorte qu'ils franchissent cette étape sous le signe de l'individuation et de la séparation, étant socialement amenés à « montrer un ego différencié ». Les femmes seraient, par suite, enclines à se sentir menacées par les séparations relationnelles, alors que les hommes se sentiraient davantage menacés par l'intimité. Brugère souligne avec raison l'importance qu'accordait Carol Gilligan à ces thèses de Chodorow, soutenant ainsi la plus grande spontanéité des femmes à adopter les attitudes du *care* et, par extension, soutenant aussi la différence des genres en morale. Pour Gilligan, mais aussi pour Nel Noddings et Annette Baier, soutient Brugère, une *Théorie de la justice* aussi abstraite que celle de John Rawls – ou une morale universelle de type kantien – laisse dans l'ombre la perspective morale *traditionnellement* féminine qui est relationnelle, et non pas « autonome ». L'éthique du *care* refuse cet idéal moderne d'un sujet moral autonome fort et indépendant, à la faveur d'un « sujet relationnel ou interdépendant et vulnérable, pris dans une relation de soin définie de manière bipolaire. » (Brugère, 2006, 127) Selon

la philosophe : « Une telle conception de l'éthique est neuve dans la mesure où elle invente une figure du sujet relationnel qui repose sur le lien soignant/soigné et la chaîne des conduites affectives qu'elle promeut » (Brugère, 2006, 127), comme c'est le cas, par exemple, chez Noddings et Gilligan.

Or c'est là exactement ce que fait Christian Bobin, comme j'aurai l'occasion de le montrer : mettre en scène et promouvoir une écriture où la figure de l'écrivain se construit sur le lien soignant/soigné. Bobin, grâce à la manière qu'il a de décrire l'écriture comme un geste guérisseur, convoque son lecteur à prendre soin de la vie et des autres comme le font les mères et les infirmières. Comme Chodorow et Gilligan, il constate que les femmes sont traditionnellement plus aptes au *care* que ne le sont les hommes²⁵³. Aussi, il place clairement en elles un idéal à suivre, à imiter. Cela dit, il me semble aussi que Bobin se distingue des théoriciennes du *care* en ce que, contrairement à elles, *il essentialise le care en le réduisant au féminin*, comme si les attitudes de soin et d'attention ne pouvaient jamais être développées par des hommes. Cela écorche la dignité masculine, à mon sens, et contredit fortement le discours actuel sur le *care*, qui lui, estime que les hommes aussi sont capables d'attention et de soin, et qu'il nous faut, en revisitant nos manières d'éduquer les enfants, les hommes et les femmes, redéployer le partage des tâches et des rôles d'une manière qui soit plus juste pour tout le monde, y compris pour les hommes qui gagneraient beaucoup à prendre plus d'espace dans le milieu de la veille et du soin, par exemple auprès de leurs enfants. Selon Brugère :

Les éthiques de la sollicitude ont pour projet un mieux-être du lien social (privilégier l'entraide, lutter contre la précarité, défendre les minorités). Elles sont structurées par l'idée que nos formes de pensée et nos formes de vie ont toujours renvoyé à la marge tout ce qui concerne les apports moraux et sociaux de la sollicitude dans la mesure où la sollicitude, historiquement et culturellement, porte la voix des femmes et des dominés. (Brugère, 2006, 127)

Il s'est alors agi pour certaines féministes – tout comme il s'agit de cela pour Bobin –, de *revaloriser la sollicitude*, ses valeurs connexes et ses « activités affectives » et responsables, qui sont traditionnellement associées au genre féminin et socialement dévalorisées parce qu'elles appartiennent à la sphère privée. Mais l'enjeu du *care* n'est

²⁵³ Sauf peut-être lui-même, qui adopte ou veut adopter ces conduites.

pas de dire que la sollicitude est *essentiellement* féminine – car si elle est le plus souvent féminine, cela est culturellement et socialement construit –, mais plutôt de tenter de renverser ce mépris pour la sollicitude en une considération pour celle-ci afin qu'elle puisse trouver sa place et être effective, aujourd'hui, aussi bien dans les sphères publique et privée. Actuellement, plusieurs théoriciens s'évertuent à prouver qu'il n'est de différence de genre entre hommes et femmes que socialement construite²⁵⁴. Plusieurs souhaitent, comme Joan C. Tronto (Brugères, 2006, 137-138), montrer que la sollicitude n'entre pas davantage dans la nature de la femme que dans celle de l'homme, et qu'elle est peut-être moins motivée par l'amour ou les sentiments naturels que par une assignation sociale de rôles – assignation parfois violente, d'ailleurs, contre le gré des sujets – non seulement aux femmes, mais aussi à certaines minorités raciales. Brugère enchaîne :

Les derniers travaux sur la sollicitude insistent sur le fait que l'on ne saurait l'assimiler ni à la compassion, ni à la sympathie, ni au don de soi. Elle ne consiste pas naïvement en une forme d'amour dans laquelle les relations de soin seraient outrancièrement psychologisées. (Brugère, 2006, 137-138)

Mais cette nuance venant de pair avec les récents travaux du *care* ne se retrouve pas chez Bobin. Plutôt, partant du tableau général du *care ethics* que je viens de peindre, je soutiens que l'écriture du *care* promue et pratiquée par Bobin revalorise la féminité, le soin et la sollicitude, mais que contrairement à la plupart des théoriciennes du *care*, *il réduit la sollicitude au féminin* (comme s'il lui appartenait par nature), et réduit le féminin à ce que l'on en a traditionnellement et historiquement fait, c'est-à-dire un groupe d'êtres qui, par nature et d'emblée, prendraient soin des autres plutôt que de forger des pensées abstraites. C'est ce que j'aurai l'occasion de montrer grâce à l'analyse des figures féminines centrales dans son œuvre. Pour le moment, je veux plutôt analyser l'écriture du *care* chez Bobin *dans la posture de l'écrivain*, figure qui prétend écrire pour prendre soin des lecteurs et du monde, et lire pour prendre soin de lui-même.

²⁵⁴ Ces théoriciens viennent de plusieurs champs de savoir : Bernard Salain d'Anglure et Françoise Héritier en anthropologie, Pierre-Henri Gouyon en biologie de l'évolution, Catherine Vidal en neurobiologie, Stéphanie Barbu en éthologie, Marc Fellous en génétique, Alain Braconnier en pédopsychiatrie, Patricia Mercader en psychologie et Gilles Pison en démographie, par exemple (Héritier (dir.), 2005).

B) DE LA CHAMBRE D'ÉCRITURE À L'INFIRMERIE

Si Bobin prend plaisir à contempler des formes artistiques ou littéraires, s'il prend plaisir à en produire en tant qu'écrivain, ce n'est pas tant pour le plaisir de la forme que pour celui du contenu. Bien que forme et contenu soient en réalité inséparables, je veux dire que Bobin aime surtout les livres dont le contenu console, quelque forme littéraire qu'ils prennent (Bible, écrits de saintes, pensées de philosophes, œuvres de romanciers ou de poètes). Chez lui, le contenu est toujours ramené à des dichotomies élémentaires : le clair et l'obscur, la vie et la mort, la joie et la mélancolie, le blanc et le noir. Il faut que ce qu'on lit *aide à vivre*, et que ce qu'on écrit en fasse autant. Le monde est déjà trop noir, trop décadent, trop souffrant; le devoir de ne pas en rajouter incombe à l'écrivain. Bien plus : ce dernier a le devoir de montrer ce qui persiste à vivre et à être beau dans ce monde voué à l'échec.

Très tôt dans sa carrière (PPA-FEU, 50), Bobin a assumé cette posture éthique qu'il exemplifie par un conte lu dans son enfance : *L'histoire de Hans Brinker, le petit héros de Haarlem* d'Albertine Deletaille (1978). Hans habite dans un village surplombé par un immense barrage qui retient de l'eau noire et des morts. Un jour qu'il se promène dans ce secteur, Hans voit une fuite à la base du barrage et comprend qu'il est sur le point de céder. Il plaque donc sa main contre la fuite et reste ainsi toute la nuit, voulant éviter que le village s'engouffre dans l'eau sale. On retrouve Hans au petit matin et on s'aperçoit qu'avec sa menotte, il a sauvé toute la communauté. À ce sujet, Bobin enchaîne : « Enfin je m'essayais, désireux de reprendre cette cicatrice oubliée qui m'était laissée en héritage, qu'il me fallait guérir en une plaie franche, neuve » (PPA-FEU, 50). Quinze ans plus tard, Bobin revient sur ce conte du petit Hans Brinker pour expliquer son souci poétique :

C'est entré dans mon esprit avec une force irrésistible et enfantine qui est entrée à son tour dans mon écriture : empêcher l'irrépressible. [...] C'est peut-être ce que j'ai voulu faire par l'écriture : sauver une noisette, un sourire, une feuille d'arbre. En fait, sauver le monde. (LUM, 65-66)

Dans *Autoportrait au radiateur*, l'auteur écrit : « Mon obsession à moi, têtue, inusable, c'est la vision d'une femme auprès de ses enfants. [...] Il y a toujours quelque chose de

maternel dans ce qui me trouble – une manière que la vie a de veiller sur la vie faible. » (AUT, 19) Un peu plus loin, il écrit que « notre unique travail est de prendre soin de la vie » (AUT, 58). Systématiquement, la veille et le soin sont associés à la maternité, et l'auteur avoue souvent avoir appris cette attitude auprès des femmes mères, plus particulièrement Ghislaine, amie enseignante et mère de trois enfants à qui ses livres et ses lettres sont souvent adressés. Dans le même livre, il avoue : « J'aurais fait un piètre mari, un père peu crédible et une mère assez bonne. Mieux valait encore rester enfant, écrire. *Les poètes que je lis / je les appelle / premiers soins* » (AUT, 116)²⁵⁵. Et à la fin de cet « autoportrait » qui constitue le journal du deuil de Ghislaine tenu sur un an, Bobin écrit :

La littérature éternelle – contes, mythes, légendes – est apparue sur la terre avec les premiers hommes. [Elle est] la plus ancienne médecine du monde. Elle est antérieure à l'écriture. Avant de se déposer sur des tablettes d'argile, elle a purifié des voix, apaisé des âmes. Elle continue de le faire chaque fois qu'une mère se penche sur son enfant engourdi de fatigue, et raconte une histoire, chante un air. [...] L'écriture est la sœur tardive de la parole où un individu, voyageant de sa solitude à la solitude de l'autre, peuple l'espace entre les deux solitudes d'une Voie lactée de mots. [...] Écoute-moi. Écoute attentivement chaque histoire, chaque nom de personnage. Je ne veux pas que tu meures et je déroule pour toi les bandelettes de la littérature éternelle – contes, mythes, légendes, romans, récits, poèmes, prières. Vénus, Ève, Iphigénie, Béatrice, Phèdre, Anna Karenine... – innombrables les infirmières qui sortent de la littérature éternelle, dès le premier appel. (AUT, 159-161)

La littérature est ici on ne peut plus féminisée : sa tradition orale est poursuivie par les mères, l'écriture est « la petite sœur » de la parole, et les héroïnes les plus connues du répertoire occidental sont des « infirmières », rôle d'assistantes des professionnels de la santé qui a traditionnellement incombé aux femmes. À la fin de son autoportrait, l'auteur conclut : « Je me nourris de ce que le monde néglige. Je prends conseil auprès de ces choses sans valeur. Je prends conseil et je prends soin, j'écris. » (AUT, 168) Parfois, cette prédilection donne lieu à des métaphores étranges. À preuve : « maman-Mozart est

²⁵⁵ Cette propension de Bobin à se figurer « assez bonne mère » relativise un peu son essentialisation des attitudes *care*. Mais dans l'œuvre, ces dispositions se situent nettement du côté des mères que l'auteur s'efforce d'imiter, pas du côté des hommes, à l'exception de quelques poètes (PM, 12-13).

là, qui me berce et me secoue, me donne mon quatre-heures et me pousse à la rue » (AUT, 144-145).

Dans *L'inespérée*, l'épistolier écrit à sa destinataire qu'il a reçu d'elle « une leçon de bonté ». Admirant son attitude d'« enfant riante » et sa « nonchalance », il avoue que : « c'est avec [sa] gaité et [son] amour insoucieux de se perdre » qu'il aimerait « aller dans la poignée des jours » (INES, 12). Un peu plus loin, l'épistolier écrit à son amoureuse : « Tout le mal dans cette vie provient d'un défaut d'attention à ce qu'elle a de faible et d'éphémère » (INES, 111).

En 1992, dans *Un livre Inutile*, l'auteur discute de l'écrivain et photographe suisse Gustave Roud (qui fut aussi traducteur de Novalis)²⁵⁶. Il reconnaît chez lui une façon de faire qu'il promeut lui-même :

C'est ça, écrire, c'est ce que fait Gustave Roud. C'est faire son travail avec patience, avec lenteur, avec soin. Un mot après l'autre. C'est aller sur la terre du langage comme un paysan : attendre. Veiller. Enlever ce qui est de trop. Conforter ce qui est faible. Et tous les jours recommencer [...]. Gustave Roud dit de belles choses de la poésie. Il dit des choses incontestables. Il dit que toute parole devrait être une parole d'assistance, et que toute autre parole devrait être rentrée sans délai dans la gorge. (LI, 60-61)

Bon à rien, comme sa mère (1995) est un opuscule faisant l'éloge de l'écrivain André Dhôtel. Celui-ci est présenté comme « un bon à rien » qui, comme la lumière (et comme sa mère), « court au ciel et ne fait rien de ses jours » (BON, 1). L'auteur valorise Dhôtel parce que ses livres « ne racontent rien d'autre : l'amour est là » (BON, 2) (plutôt que le sentiment, que Bobin distingue de l'émotion); parce que « cet ennui qui est au cœur [de ses] livres [...] est au cœur de toute vie » (BON, 3); parce que « le désastre peut receler de la grâce – et chez Dhôtel, c'est *toujours* le cas » (BON, 5); parce que « Dhôtel n'a jamais rien écrit que la vie bonne » et que « la bonté est l'essence même de l'art » (BON, 6); et finalement parce que les livres de Dhôtel le soignent : il s'agit de « livre[s] qui nous parle[nt], qui nous soigne[nt], nous apaise[nt], nous reconforte[nt], nous oriente[nt] et nous désoriente[nt]. » (BON, 7)

²⁵⁶ Ce texte parut d'abord sous forme de préface au livre de Roud, *Air de la solitude*, 1988.

En fait, l'influence de Dhôtel sur Bobin me paraît très grande, probablement l'une des plus grandes chez cet auteur : on la repère dans son goût prononcé pour la bonté et la légèreté, pour l'enfance, pour la liberté et les chevaux, pour la nature, dans le motif de la fête foraine (les cirques, les nomades), mais aussi dans un goût certain pour l'ennui et l'attente, et la fuite dans la mort chez les personnages. Ces thèmes, chez Dhôtel, se réunissent particulièrement dans le livre *Le pays où l'on n'arrive jamais* paru en 1955, roman à succès qui remporta le Prix Femina la même année, et qui s'est imposé en littérature pour la jeunesse²⁵⁷. Dans le recueil d'aphorismes *Ressusciter* (2001), l'auteur confie : « Presque rien n'a encore été écrit sur la bonté et c'est pourquoi il reste un immense avenir à l'écriture » (RES, 38). Après des millénaires de religion, on pourrait remettre en doute cette affirmation, mais on comprend le projet de l'auteur : il souhaite écrire sur la bonté d'une façon dont on l'a peu fait encore, et ce traitement de la bonté se trouve, entre autres, chez Dhôtel.

Dans le recueil de textes *L'épuisement*, Bobin estime que l'artiste (et l'écrivain) est « celui à qui on demande de garder la maison, le temps de notre absence. Son travail c'est de ne pas travailler et de veiller sur la part enfantine de notre vie qui ne peut jamais rentrer dans rien d'utilitaire » (ÉP, 47). Encore une fois, la littérature est féminisée : l'artiste – l'écrivain – est une gardienne d'enfants, une bonne, une nurse qui veille et qui soigne. Plus loin dans le même livre, on lit que « l'écrivain est à la fois anesthésiste et chirurgien. Il endort l'âme avant de l'ouvrir » (ÉP, 71). En lisant *Une bibliothèque de nuages*, on comprend clairement que le projet éthique de cette écriture consiste à : « appuyer sur le blanc de la page jusqu'à ce qu'il se fendille puis craque comme de la glace, et délivre l'eau lumineuse d'une phrase charitable, douce aux agonisants inépuisables que nous sommes tous – voilà mon but » (BIB, 7-8). Un peu plus loin, l'auteur s'exclame : « Je pousse dans les rues une charrette chargée d'optimisme. Je

²⁵⁷ Je note au passage que le roman FOL (1995) de Bobin évoque beaucoup le roman *Le pays où l'on n'arrive jamais* de Dhôtel. Bobin reproduit aussi ces thèmes dans le conte ÉQ (1998) et le roman TOU (1999), en plus d'écrire souvent au sujet de cet écrivain. Dans ÉP, il insère une lettre adressée au défunt Dhôtel qu'il vient de découvrir et de lire. Il lui dit qu'il aime l'adolescence dans ses livres, sa façon de parler de la terre et des femmes, et sa manière d'« amener l'homme à la hauteur de la femme » et de faire de ces deux-là une communauté (ÉP, 55).

crie : “espérance à tout va! ” » (BIB, 22) Plus loin encore, il exprime d’un seul tenant le soin que lui procure la lecture et celui qu’il compte offrir aux autres en écrivant :

Je suis d’accord pour mourir n’importe quel jour. Aux urgences, j’ai emmené un livre assez petit pour tenir dans une poche, assez dense pour éclairer des heures d’attente. Je voudrais n’écrire que des livres qu’on puisse lire aux urgences, là où les questions qu’on nous pose et l’attention qu’on nous porte sont si froides qu’elles nous vident de notre âme. (BIB, 62)

Dans *L’éloignement du monde*, Bobin écrit :

Il faudrait accomplir toutes choses et même les plus ordinaires, [...] avec le plus grand soin et l’attention la plus vive, comme si le sort du monde et le cours des étoiles en dépendaient, et d’ailleurs il est vrai que le sort du monde et le cours des étoiles en dépendent. (ÉM, 20)

L’ensemble de ces extraits montre avec éclat l’écriture du *care* chez Bobin. Il ne s’agit pas précisément du *care* tel que proposé par les postféministes, puisque ce qui est valorisé, c’est une *conception romantique de la sollicitude et du soin*, comme si tout ce catalogue de valeurs et d’attitudes allait systématiquement de pair avec l’amour, la générosité et le don de soi, et surtout comme si ces attitudes étaient naturellement, essentiellement, irrévocablement féminines, et devaient toujours être portées par des femmes²⁵⁸ : les mères, les sœurs, les marraines, les fées, les héroïnes de la littérature classique, maman-Mozart, les gardiennes, les infirmières, les grand-mères, les enseignantes, les saintes et les petites filles²⁵⁹. Bobin veut donc soigner les autres, et tout un vocabulaire de la santé est déployé afin d’exprimer ce souhait : la médecine, les urgences, les hôpitaux, les infirmières, les antidotes. J’ai d’ailleurs montré, dans la seconde partie, que dès ses premiers livres parus à la fin des années 1970 et au début 1980, l’auteur féminisait déjà ainsi l’écriture, la lecture et la littérature. L’écriture du *care* chez Bobin est présente dès le début, sans interruption, ce qui représente trente-quatre ans de patiente veille maternelle jusqu’aux tout derniers livres paru en 2009 et 2011²⁶⁰ : « Le poète est un enfant qui peigne sa poupée avec un peigne en or », lit-on

²⁵⁸ Ou Bobin lui-même, qui s’en inspire, et quelques poètes.

²⁵⁹ Je reviendrai aux grand-mères, aux enseignantes, aux saintes et aux petites filles dans le prochain chapitre.

²⁶⁰ Bobin a fait paraître trois livres en 2011 : *Un assassin blanc comme neige*, *Carnet du soleil* et *Éclat du solitaire* (je n’ai lu ce dernier qu’après avoir déposé la thèse).

dans *Ruines du ciel* (RUI, 57). Or le plus souvent, ce sont bien les petites filles qui ont joué à la poupée.

2. SOIGNER LE PRÉSENT : *ATTENDERE*

Nous l'avons vu dans la seconde partie, Bobin critique le désenchantement, le nihilisme et le cynisme. Cette critique est paradoxale. En effet, l'auteur réplique à ce discours dominant en voulant déployer un discours plus lumineux, mais il le fait en partant de constats pessimistes, selon lesquels le monde serait perdu, noir, décadent. Ce que nous avons vu avec les penseurs de désenchantement, c'est que la difficulté majeure chez l'homme moderne aurait trait à la temporalité. Pour Arendt et Dumont, les hommes de la société de consommation ont perdu le rapport au temps, aux êtres et aux choses qu'avaient leurs ancêtres : celui de la durée et la permanence. Plusieurs interprétations de la modernité s'entendent à cet égard, avec cette idée que ce qui fait défaut à l'homme moderne, c'est « quelque chose qui ne meure pas », quelque permanence, en somme. Heidegger anticipait déjà cette perte de rapports authentiques au monde qu'entraîne une société axée sur la techno-science. La critique marxiste allait aussi en ce sens, chez Walter Benjamin par exemple, qui analysait la « perte d'aura » des œuvres « à l'ère de la reproductivité technique » (Benjamin, 2003). Hans-Georg Gadamer écrivait que :

L'expérience fondamentale que nous faisons comme être humain consiste en effet en ce que toutes les choses se dérobent à nous, que tous les contenus de notre vie s'en vont, pâlisant de plus en plus jusqu'à se perdre dans les souvenirs les plus lointains et ne plus pouvoir y jeter qu'une lueur quasi irréelle. (Gadamer, 1992, 198)

Aux yeux de Gadamer, seule « la parole poétique arrive en quelque sorte à faire s'arrêter le temps qui se dérobe » (Gadamer, 1992, 198), seule l'œuvre d'art est encore pour nous ce que nos ancêtres considéraient comme des objets (qui durent). Mais bien avant lui, Rousseau et les Romantiques allemands, comme Schiller, remarquaient déjà la perte d'un rapport authentique et naïf à la nature, aux autres et au monde.

Or la réplique de Bobin au désenchantement s'articule autour de la recherche de ce qui pourrait durer ou offrir quelque permanence. Et bien souvent, il semble que cette permanence, cette durée, ce soit dans ce que l'on considère traditionnellement comme féminin qu'il le trouve : l'attente, la veille, le soin, l'anticipation, mais aussi le temps de l'écriture et de la lecture. Il y a, sans cesse nommée au passage chez Bobin, une vision philosophique du temps, de l'éternité, de l'infini et de l'instant. C'est aussi de cette philosophie complexe que procède l'attente sans objet partout présente, nommée, vécue (et pas seulement d'une conception blanchotienne de l'écriture). Comme il est question de cette attente dans au moins vingt-sept livres de Bobin²⁶¹, il serait trop long de l'analyser en détail pour chacun de ces livres. Cela dit, une constante ressort fortement du tableau : il s'agit non d'attendre quelque chose ou quelqu'un qui manqueraient, mais de *porter attention à ce qui est présent*²⁶². Étymologiquement, d'ailleurs, attendre vient du latin *attendere*, qui signifie justement « prêter attention²⁶³ ». Dans la plupart des occurrences chez Bobin, c'est au sens de cette attention qu'il faut entendre l'attente, qui n'est souvent dirigée vers rien ni personne, mais plutôt tendue vers le présent. Il s'agit de laisser le temps œuvrer sans y ajouter ce qu'Augustin appelait les « tensions de l'âme » : mémoire du passé et anticipation de l'avenir, puisque souvent, ce sont ces tensions qui rendent l'homme malheureux (nostalgique, par exemple), inquiet, voire malade (Paul Fraisse, 1957). Entendue comme attention, l'attente consiste à *prendre soin du présent*, de ce qui est là devant soi. L'attitude et la conduite empruntées sont celles de la veille, de la patience. Il s'agit de surseoir aux activités dictées par l'économie, et de se tenir

²⁶¹ PPA-LET; PPA-FEU (50); PPA-DAM; ESA-COL (136); SOU (16; 22); LOR (74; 99; 100); HD (18); ESA-HJS (72; 88; 100; 117-118); ESA (26; 44-47; 62); PM (15; 34; 43; 67; 90); ÉLO (17); VP (27); FV (64; 80-81; 101; 135); ROB (83); AV (52-53); ISA (91; 99; 118-119); ÉM (12); INES (64; 69); BON (3); FOL; DON (dernière page); AUT (9; 72; 100; 109; 166; 168); ÉQ (20-21); GEAI (54-57; 59; 71-72; 75); TOU (110); CC (46); PRI (16).

²⁶² Dans *La pesanteur et la grâce* de la philosophe mystique Simone Weil, qui a beaucoup inspiré Bobin (Coq, 1994, 70), on trouve un chapitre intitulé « Désirer sans objet » (Weil, 1962, 31-34). Elle écrit que pour être heureux, il nous faut aimer nos désirs, même lorsqu'ils portent sur de l'absent, car l'absence est encore « la manière d'apparaître » et d'être, en nous, de ce qui manque. Plus loin : « L'attention est liée au désir. Non pas à la volonté, mais au désir. Ou plus exactement, au consentement » (Weil, 1962, 120). Selon elle, l'éducation devrait enseigner cet art de l'attention; « tous les autres avantages de l'instruction sont sans intérêt. » (Weil, 1962, 121)

²⁶³ « lat. *attendere*, de *tendere*, tendre, c.-à-d. tendre vers, au fig. être attentif jusqu'au XVI^e s. » (Dubois *et al.*, 2001, 49)

prêt pour une surprise, pour un émerveillement fugace; sans les attendre précisément, car ils se donnent et se retirent aussitôt dans l'instant. On pourrait comparer cette forme d'attente à une espèce de résolution, non devant la mort propre (Heidegger, 1985); mais devant la vie : se tenir prêt pour la vie, pour la beauté, la bonté et ce qui « résiste au désastre ». L'écriture du *care*, telle que je la lis chez Bobin, consiste d'abord à *prendre soin du temps*, le seul dont nous disposions : le présent. Cette poétique du soin ressemble parfois beaucoup à la philosophie du temps popularisée par André Comte-Sponville.

A) LA CONDUITE COMTE-SPONVILLE : LE PRÉSENT ET LE « GAI DÉSESPOIR »

Déjà, dans un article consacré à Bobin en 1990, Éric Brogniet le notait : « L'œuvre d'André Comte-Sponville [...] présente une parenté spirituelle évidente avec celle de Christian Bobin et, pour aborder le philosophe comme le poète, on en conseillera une lecture comparée, parallèle » (Brogniet, 1991, 123, note 1)²⁶⁴. Quatre ans plus tard, Gaëtan Brulotte (1994) soulevait à son tour plusieurs parentés éthiques entre la philosophie de Comte-Sponville et la littérature de Bobin. En effet, investir pleinement le présent sans trop y laisser poindre l'anticipation de l'avenir ou la mémoire du passé, cela est assez typique d'une vision du temps stoïcienne et épicurienne, remise en vogue par certains philosophes français ces dernières années, notamment Comte-Sponville. D'ailleurs, ce dernier écrit, au sujet de Bobin : « Il écrit comme on devrait vivre » (1993), déclaration qui en dit très long sur la parenté de leur pensée. Dans un livre intitulé *L'être-temps*, Comte-Sponville expose en cinq thèses une philosophie du temps très inspirée par le philosophe Marcel Conche (*Temps et destin*, 1980), du stoïcisme, de l'épicurisme et de Spinoza. Il importe de résumer cette conception du temps, axée sur le présent et la joie, car on en trouve un écho poétique fort frappant chez Bobin²⁶⁵.

²⁶⁴ Je remercie Éric Brogniet d'avoir porté son article à mon attention et de me l'avoir fait parvenir.

²⁶⁵ Même s'il dénigre le plus souvent les philosophes et diminue leur évidente influence sur lui, Bobin avoue : « En lisant Spinoza, j'ai connu presque autant de bonheur qu'en jouant aux billes. [...] Il dit que dans la joie nous augmentons notre être. Eh bien je n'écris que dans ce seul dessein » (AUT, 137-138).

Ce livre, qui prolonge une communication faite en 1993 à un colloque intitulé *Le temps et sa flèche*, ouvre la réflexion au sujet du « temps de la conscience », c'est-à-dire le temps comme l'envisage la phénoménologie depuis Augustin, et oppose cette conception à celle du temps dit objectif, d'abord thématized par Aristote. Héraclite, Parménide, Kant, Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty et Sartre, par exemple, sont convoqués au débat. La position de Comte-Sponville entre ces deux perspectives est celle-ci :

Si l'on entend par temporalité la dimension – ou la distension – temporelle de la conscience, il est clair (du moins pour qui, comme moi, prend la physique et la biologie davantage au sérieux que la phénoménologie), il est clair, donc, que le temps (le temps objectif : le temps du monde) précède la temporalité (le temps subjectif : le temps de l'âme) et ne saurait par conséquent s'y réduire ni même en dépendre. (Comte-Sponville, 1999, 31)

Le présent est donc pour lui l'unique temps réel :

Le présent est le seul temps disponible, le seul temps réel, et loin qu'il ne soit qu'en cessant d'être, comme le voulait Saint Augustin, il ne cesse au contraire de durer, de continuer, de se maintenir. [...] Il est là, toujours là : il est le là de l'être. [...] C'est l'unique lieu du salut, et le salut lui-même peut-être. Philosophie du présent : philosophie de l'immanence, philosophie du corps et de la nature, philosophie du devenir et de l'éternité, philosophie de la nécessité et de l'acte. (Comte-Sponville, 1999, 41; 44)

Cinq thèses composent le livre, et les quatre dernières découlent directement de la première. D'abord : « le temps, c'est le présent », comme le soutenaient Chrysippe et les stoïciens (Comte-Sponville, 1999, 45), et comme l'avait senti Augustin après eux. Pour Comte-Sponville, mémoire du passé et anticipation de l'avenir n'ont de réalité que dans le présent, dans la conscience d'un sujet, qui lui, est dans le temps objectif présent. Le temps serait un présent continu, sans coupure (présent et instant ne signifient pas la même chose ici), il serait donc aussi persistance, continuation. Comte-Sponville en appelle à :

ce que Spinoza appelle la durée, et que [Comte-Sponville lui-même] appelle l'être-temps [...] : non le résultat d'une somme (le temps mathématique) ou la limite d'une division (l'instant), mais la continuation indivisée – qui n'est divisible que pour la pensée – d'une existence (Comte-Sponville, 1999, 51).

Il ne s'agit donc pas de la durée comme l'envisage Bachelard (soit une série d'instant points), mais de celle entrevue par Spinoza : « la durée n'est autre que l'existence même

des choses, « en tant qu'elles persévèrent dans leur existence actuelle »²⁶⁶ » (Comte-Sponville, 1999, 55).

La seconde thèse, « le temps, c'est l'éternité », s'inspire encore davantage de Spinoza : « celle-ci est comme la version spinoziste de la précédente, qui en serait la version stoïcienne » (Comte-Sponville, 1999, 62). Dans les deux cas, le présent est le seul temps qui existe, et il le fait de façon continue. C'est ce que Spinoza appelait l'éternité, non comme durée infinie, sans début ni fin; mais plutôt comme une succession pure, le fait que nous sommes toujours (à chaque jour) aujourd'hui. Il y a là conjonction du même et du devenir : l'être continue d'être, et il faudrait nommer cela « duration » plutôt que « durée » (Comte-Sponville, 1999, 67). Contrairement à la temporalité qui relève de la conscience, le temps du monde n'additionne rien : il est, avec ou sans nous. Contre Heidegger, Comte-Sponville affirme : « Qu'on ne puisse penser sans mots, c'est une évidence. Mais cela n'autorise pas à confondre l'ordre du réel avec celui du discours. C'est le silence, non le langage, qui est la maison de l'être : dans le pur présent, la succession pure » (Comte-Sponville, 1999, 67). Ce présent-éternité est mobile, « muable » puisque changeant, et aussi irréversible, car toujours en route vers lui-même. Le temps du monde n'irait pas selon Comte-Sponville « fuir dans le passé », comme le pensent les phénoménologues, ce qui sous-entendrait que le temps s'écoule du futur au passé, et engendre une « conscience nostalgique, fataliste ou superstitieuse » (Comte-Sponville, 1999, 72). Le temps objectif n'irait pas non plus du passé à l'avenir, comme le sous-entendrait l'expression « la flèche du temps » chez les scientifiques. Ces deux postures, pose Comte-Sponville, relèvent de la fabulation (et de la métaphore), car le temps du monde, envisagé « sans fatalisme et sans nostalgie » (Comte-Sponville, 1999, 80), « reste tout entier dans le présent qu'il est » (Comte-Sponville, 1999, 73). Pour illustrer son propos, il cite, entre autres, Christian Bobin :

L'éternité c'est maintenant, et il n'y en a pas d'autre. C'est ce que Christian Bobin appelle le huitième jour de la semaine, qui n'est pas un jour de plus, mais la vérité de tous et le seul réel. « Là où nous sommes, dans l'instant éternel... »²⁶⁷ » Nous sommes dedans, toujours dedans, et où que nous soyons. L'éternité est notre lieu, et le seul. (Comte-Sponville, 1999, 83)

²⁶⁶ Comte-Sponville cite Spinoza, *Pensées métaphysiques I*, Appuhn, GF, 1964, p. 349.

²⁶⁷ *Le huitième jour de la semaine*, p. 34 (ESA-HJS, 88).

Partant, l'éternité en question est à distinguer de la sempiternité, qui elle, induit l'idée d'un passé et d'un avenir infinis; et à distinguer de l'intemporalité, qui serait le contraire du temps.

D'ailleurs, que serait une vie intemporelle? Vivre au présent, cela n'a jamais empêché personne de vieillir, ni de se souvenir, ni de se fatiguer, ni d'attendre... « Attendre quoi, demandera-t-on, si l'avenir n'est rien? » Attendre le présent, et c'est la patience vraie. Il ne s'agit pas de fuir le temps, d'en sortir, de lui résister... Il s'agit de l'habiter dans sa vérité, dans sa présence, et c'est l'éternité même. (Comte-Sponville, 1999, 86)

Cette *attente du présent*, cette patience vraie, cette attitude temporelle, c'est ce que l'on trouve valorisé et dépeint chez Christian Bobin. Comte-Sponville reconnaît que sa propre position a quelque chose de mystique. Mais cette mystique est à ses yeux plus lucide que la position phénoménologique de Heidegger; il s'agit pour lui de :

spiritualité de l'immanence plutôt que de la transcendance, qui vit l'enstase du présent plutôt que l'extase de la temporalité, la tension de l'action (et la détente du repos) plutôt que la distension de l'espérance, la joie de l'amour plutôt que l'insatisfaction du manque, la paix du présent plutôt que l'angoisse de l'avenir, enfin l'attention et l'accueil plutôt que l'attente et le souci... (Comte-Sponville, 1999, 87)

La troisième thèse, « le temps, c'est l'être », est inhérente aux autres puisque s'il n'y a jamais eu que du présent qui dure, perdure et insiste, il faut que ce soit l'être qui continue d'être. Un néant, en effet, ne saurait durer. Comte-Sponville parle aussi de résistance (Comte-Sponville, 1999, 96), référant en cela, de nouveau, à Spinoza. On aura compris qu'il s'oppose encore une fois à Heidegger : le temps, dit-il, c'est aussi et avant tout l'étant, dans la mesure où il ne dépend pas du *Dasein* pour être. Cela donne lieu selon lui à une pensée moins tragique que celle de Heidegger :

Revenir enfin aux Grecs, à l'ousia comme présence et à la parousie du monde : être c'est être présent, et il n'y a rien d'autre. Primat du présent, donc, et non de l'avenir : primat du temps et non de la temporalité, primat de l'insistance et non de l'existence, primat du désir et non de l'angoisse, primat du monde et non du néant – être-pour-la-vie et non être-pour-la-mort! (Comte-Sponville, 1999, 98)

Il s'agit donc chez Comte-Sponville d'être-temps, et non, comme chez Heidegger, d'« Être et Temps ». Sans la coordination, l'être et le temps sont indissociables.

La quatrième thèse, « le temps, c'est la matière », se rapproche de la philosophie matérialiste des épicuriens. Cela dit, précise Comte-Sponville, le matérialisme en question n'envisage pas le corps séparé de l'esprit. Au contraire, il s'agirait « avant tout d'une théorie de l'esprit (être matérialiste, c'est penser que l'esprit n'a d'existence que seconde et déterminée : par le corps » (Comte-Sponville, 1999, 112). C'est envisager qu'au monde, la conscience et la pensée sont secondes par rapport à ce qui ne pense pas, et même déterminées par ce qui est inconscient. Le philosophe évoque Épicure, Hobbes, Diderot et Marx, sans pourtant approuver toutes leurs idées (s'il fut marxiste, il ne l'est plus).

La cinquième thèse, « le temps, c'est la nécessité », s'applique non pas au contenu du temps, mais à son déroulement : le présent dure nécessairement, peu importe le genre d'activités qu'on y tient. Cette philosophie du présent, de la nécessité et de l'acte, selon Comte-Sponville, n'est pas fataliste. Car la causalité, inhérente au temps objectif (qui est pur présent durant sans cesse, puisque le passé et le futur ne sont que des modalités de la conscience), est toujours actuelle (Comte-Sponville, 1999, 117). Il ne s'agit pas de croire qu'un destin prédétermine le sujet ou le confine au déroulement d'une histoire prééglée; mais plutôt de poser que sans cesse, et malgré sa mémoire et ses anticipations, le sujet s'inscrit forcément dans un présent en acte, et que lors de l'acte, pendant son déroulement présent, tous les autres possibles sont exclus. Être en acte au présent, c'est donc choisir d'être cet « en-acte » et pas un autre. En ce sens (à mon avis), si fatalisme il devait y avoir dans cette philosophie du présent, il pourrait se traduire par l'axiome, à résonance sartrienne : « l'homme est condamné à être en acte ». Ce qui le ramène sans cesse à la nécessité de choisir, comme dirait Sartre, ou à celle de s'embarquer, comme dirait Pascal. Comte-Sponville poursuit : « Il s'agit non de l'expliquer [la présence], puisqu'on ne le peut, mais de l'habiter, mais de la vivre : il s'agit d'être présent à la présence, ce qui est attention, prière ou sagesse. » (Comte-Sponville, 1999, 159)

En conclusion, le philosophe ajoute une dernière thèse, résultat de toutes les autres : « le temps, c'est le devenir ». Il critique Nietzsche : si le présent est « *à la fois*

irréversible et éternel : c'est un éternel sans retour » (Comte-Sponville, 1999, 154). Bien que chaque jour vécu soit aujourd'hui, aucun d'eux ne pourra jamais être pareil à un autre ou revenir, si mince soit ce qui les distingue²⁶⁸. Partant, une posture éthique est suggérée : il s'agit pour Comte-Sponville de vivre le présent et de l'habiter : *aimer le présent et en prendre soin*, y porter attention. Or c'est une idée du présent très semblable qui traverse l'œuvre de Bobin, dans tous les genres qu'il explore.

B) TEMPORALITÉ DE LA LECTURE ET DE L'ÉCRITURE : PERSISTANCE, RÉSISTANCE

Chez Bobin, prendre soin du présent, c'est d'abord écrire. Certes, l'écriture, surtout littéraire, a toujours commandé le soin. On se rappelle Barthes et « la toilette du texte », ou on pense simplement au fait qu'on n'écrit pas un roman ou une thèse comme on parle. À ce compte, toute écriture serait écriture du *care*; mais il s'agit bien sûr de plus que cela chez Bobin. Écrire est chez lui une activité qu'il juge ne pas vraiment en être une et qu'il qualifie de « perte de temps²⁶⁹ ». On peut se surprendre de lire pareille affirmation chez un auteur; mais ce qui est sous-entendu par là, c'est que l'écriture « ne vaut rien » dans un système où les valeurs sont dictées par l'économie²⁷⁰. À cet égard, pour emprunter des termes à Heidegger, écrire et lire permettent à l'auteur de sortir du « temps vulgaire » pour accéder à une certaine durée; sortir de la « place publique » et du monde pour atteindre une parole authentique, loin du murmure des foules. Il s'agit de temporiser le monde et de résister au désastre de l'économie; de durer à l'écart, mais en s'adressant à ce monde; de persister dans la foi en une sorte de communauté littéraire, et de résister ainsi à la réduction des valeurs à leur stricte étendue monétaire. C'est en ce sens que l'écrivain est selon Bobin « l'homme du désastre », tel qu'il qualifie Artaud. Dans une culture où « le temps manque » et où les gens sont fatigués (ROB, 27),

²⁶⁸ On peut s'interroger sur cette critique, puisque chez Nietzsche, l'« éternel retour » ne signifie pas du tout « répétition » au sens où Comte-Sponville l'entend ici.

²⁶⁹ Dans AUT, par exemple (23), ou ESA-HJS (88). Ou encore : « Le travail c'est du temps transmué en argent, l'écriture c'est le même temps changé en or » (ÉP, 46-47).

²⁷⁰ « Ce que j'appelle perdre du temps, c'est entrer dans un temps qui n'est pas commercialisable, qui n'est pas négociable, qui n'est pas même visible » (dans Cessole, 7). L'assertion est plus ou moins convaincante venant d'un auteur qui vend ses livres à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires, mais passons.

l'écrivain et le lecteur sont ceux qui résistent encore à l'esprit du capitalisme. Il s'agit là de thèmes centraux chez Bobin : il est question de lecture²⁷¹ et d'écriture²⁷² dans presque tous ses livres, comme s'il s'agissait des dernières activités où l'on puisse aujourd'hui entretenir un rapport sain au temps, et où le sens, la durée et une parole juste pourraient advenir.

L'écriture et la lecture permettent aussi d'atteindre et de respecter en soi-même une sorte de « solitude native » (ÉP, 21; DAM, 96), ontologique. Il s'agit, grâce à ces activités censément non marchandes, de retrouver le silence de cette solitude foncière, de la préserver et de la respecter. Il y a chez Bobin cet idée selon laquelle les gens, en général, oublie cette solitude fondamentale au profit du divertissement ou d'activités secondaires, non essentielles parce que reliées à l'économie et entachées par une logique du gain et de l'apparat. La production en usine est fortement critiquée, comme les autres champs d'emploi, tous contaminés par l'esprit de gestion, y compris dans le milieu culturel²⁷³. C'est finalement contre la vitesse contemporaine que les textes entrent en lutte, en jouant la carte du « très peu » et de la lenteur : peu d'intrigue, peu ou pas de personnages, peu de pages, mais en revanche, des atmosphères denses. L'auteur répète qu'il n'y a que très peu d'événements dans une vie, seulement trois qui soient véritables : naître, aimer et mourir (ÉP, 10) et que, pour vivre chacun d'eux, nous sommes seuls. Alors que les gens oublieraient ces trois moments constitutifs et essentiels, Bobin « résiste » à cet oubli et n'écrit que sur cela, ou presque. Dans les romans, ce peu d'action (de péripéties, d'intrigue) laisse une grande place à des états (naissant, amoureux, mourant, endeuillé), où les événements sont subits plutôt que

²⁷¹ Il est question de lecture, par exemple, dans ces livres : ESA-COL (123-125; 130; 136; 138; 145; 147); SOU (16-17; 36-37; 51); LOR (85-87); HD (23); ESA-HJS (72-81); PM (21; 50); ROB (10-11; 33-54; 55; 62; 75); LI (20-21; 61-62); ÉP (43; 58; 95); GA; CH (8); AUT (67; 159) et BIB (39).

²⁷² Il est question de l'écriture, par exemple, dans ces livres : PPA-LET (44); PPA-FEU (47-51); PPA-BAI (58); PPA-DAM (75); SOU (38-39); LOR (78-79; 81; 84; 87); HD (24); ESA-HJS (71; 87-88; 108); ESA (60); PM (80; 91-); ÉLO (11); VP (26); ROB (12; 15 à 21; 59-62); LI (59-66); ÉM (34-39-40-41; 51); INES (33; 43); ÉP (20-21; 38; 46; 51; 63-71-77-113-116); AUT (25; 48; 55; 76; 79; 83; 86; 89; 106; 108; 110; 116; 117; 158; 160; 169); MP (22-23; 30-31; 45); LUM (39-54; 136) et BIB (8; 22; 48; 62).

²⁷³ « J'ai assisté à ce moment grotesque où les gens de culture ont commencé à parler de gestion », dit Bobin dans une entrevue (van Eersel, s.d., en ligne).

provoqués (sauf erreur ou exception, on ne choisit pas de naître, de tomber amoureux, de mourir ou de vivre le deuil d'un proche). Lire est aussi un acte de résistance selon l'auteur : il s'agit là encore d'une perte de temps (vulgaire) à la faveur d'un « temps qui reste, rassis », car « le temps s'abîme dans tous les emplois qu'on en fait, sauf l'écriture (PM, 22; 91). Cette conception de la lecture et de l'écriture s'accorde avec ce qu'en disait Hans-Georg Gadamer, à savoir que l'œuvre d'art, la littérature, et surtout le poème lyrique²⁷⁴ sont peut-être ce qui reste à l'homme contemporain souhaitant préserver un rapport de durée avec le réel.

La lecture et l'écriture sont aussi valorisées, en filigrane, dans certains romans où on trouve des personnages écrivains. Dans *La femme à venir*, la mère d'Albe est lectrice pour une maison d'édition et elle écrit, Albe étudie en lettres et vit une aventure avec son professeur écrivain, tandis qu'elle-même tient un carnet. Dans *Geai*, Geai insiste pour que le petit Albain écrive. Dans *La folle allure*, Lucie écrit sa vie dans une chambre d'hôtel pour faire le point. Dans *Tout le monde est occupé*, Tambour aime beaucoup les mots et l'histoire de Socrate. *La Dame Blanche* raconte la vie de la poète Emily Dickinson, alors que l'épistolier de *La plus que vive* se rappelle des connivences littéraires avec son amie décédée, Ghislaine. Quant à *Louise Amour*, le narrateur théologien, aussi écrivain, scande son récit amoureux par le nombre de ses publications.

« Il n'y a que du présent », écrit Bobin (PM, 34), s'accordant ici avec Comte-Sponville. Et puisqu'il n'y a que lui, il faut l'aimer; du moins, si nous souhaitons être heureux, ou éprouver une certaine quiétude. L'attente sans objet, chez Bobin, fait beaucoup penser au « gai désespoir » de Comte-Sponville (1999) et à ses idées sur le bonheur. Dans *Le bonheur, désespérément* (2005, livre audio), le philosophe explique pourquoi, dans la recherche du bonheur, il faut cesser d'espérer. Il pose d'abord que l'on a trop coutume de confondre espoir et désir. Nous n'espérons, dit-il, que ce qui n'est pas

²⁷⁴ Gadamer distingue poésie et littérature. La première est un genre et la seconde englobe plusieurs genres : « le trait commun à toute "littérature", c'est manifestement que de toute manière l'écrivain disparaît, [...] tout est dans les mots du texte, tels qu'ils se manifestent comme texte. » Mais c'est le poème lyrique qui, selon lui, déploie « clairement les fonctions essentielles de la parole poétique », parce que cette poésie offre la texture la plus serrée de sons et de sens, et qu'elle est la plus difficile à traduire (Gadamer, 1991, 179; 181; 187).

accessible, ce que l'on ignore, et ce sur quoi l'on n'a aucune prise. *Ce qui caractérise l'espérance est donc le manque* : de satisfaction, de savoir et de pouvoir. À l'inverse, nous ne pouvons *désirer* que ce que l'on a (ou fait), ce que l'on connaît et ce sur quoi nous avons du pouvoir. *Ce qui caractérise le désir est donc la plénitude*. C'est selon Comte-Sponville « la grande leçon du stoïcisme : on veut toujours ce qu'on fait et on fait toujours ce qu'on veut ». Cette conception du désir contredit celles que l'Occident aura surtout retenues : chez Platon, Pascal et Schopenhauer, par exemple, le désir est compris comme manque. Pourtant, Comte-Sponville insiste : désir et espérance se distinguent en ce que l'on aime et désire que ce qui est, alors que l'on espère que ce qui n'est pas et qui manque. Vue ainsi, l'espérance est toujours porteuse de crainte, contrairement au désir qui est affaire de savoir, de pouvoir et de jouissance, d'amour et de volonté.

Ainsi, pour être heureux, faudrait-il s'efforcer au « désespoir », ou plutôt à l'« inespoir », néologisme signifiant l'absence d'espoir, mais non pas l'abattement, le nihilisme ou le comble du malheur. Comte-Sponville invite à cultiver le « gai désespoir²⁷⁵ », c'est-à-dire une attitude sage et lucide où l'on constate que rien n'est à espérer, ni à craindre, car rien ne manque, *dans le présent*, en ce qui concerne le désir. Il s'agit de faire sienne une « dés-illusion » quant à l'avenir (qui n'existe jamais encore) et au passé (qui toujours n'existe plus), et *d'êtreindre le présent en acte*. Évoquant Spinoza (notamment le Livre III de *L'éthique*), Comte-Sponville estime que cet amour du présent se traduit par la puissance d'exister, d'agir, de jouir et de se réjouir. Alors que chez Platon, le désir est conçu comme manque et faim, chez Spinoza, il l'est comme force, appétit et puissance, puisqu'il s'agit d'aimer ce qui ne manque pas, d'aimer simplement ce qui est : le réel. Cet amour du vrai (de ce qui est) est réjouissance et béatitude, parce que fondé sur la *connaissance* du réel et sur le *pouvoir* d'agir sur lui, au présent. Comte-Sponville invite donc son auditoire, s'il veut être plus heureux, à une *conversion de l'espérance en désir*. Sans s'empêcher d'espérer (ce qui reviendrait à travailler dans une optique de négation), il faudrait s'efforcer de penser (de connaître), de vouloir, d'aimer et d'agir au présent.

²⁷⁵ Expression saluant *Le gai savoir* de Nietzsche.

On trouve un semblable amour du présent chez Bobin, une attention au réel et à tout ce qui pourrait en émerger de réjouissant : un brin d'herbe, une feuille d'arbre, la luminosité surréaliste d'un bouleau argenté, une mère et son enfant, un oiseau dévorant un cube de beurre, par exemple. L'auteur se met souvent en scène, attentif à la vie qui passe, n'attendant rien de précis, mais attendant tout de même que le réel se montre, peu importe comment. « Nous sommes dans l'instant éternel » (ESA-HJS, 88), chez Bobin, veut dire que nous sommes tous les jours aujourd'hui, toutes les heures à cette heure, chaque instant dans l'instant « infini » parce que « duration » pure. Ceux qui sont capables d'une telle attitude temporelle ont « la manie de l'éternité » : contrairement aux « gens pressés », ils ont tout leur temps pour attendre le réel et l'embrasser, comme des amoureux. D'ailleurs, l'état amoureux est souvent dépeint comme une attente infinie (VP, 40; FV; ISA; ROB, 26; LOR, 74). Mais là, on retombe dans le paradoxe éthique de la bonté lévinassienne, où le désir est désir insatiable, infini et... féminin.

En portant attention aux figures féminines de l'œuvre, nous verrons que toutes les postures éthiques jusqu'ici valorisées par Bobin se cristallisent *ensemble* et se concurrencent dans les figures et personnages. Le résultat consiste en un paradoxe insoluble. En effet, Bobin valorise des figures féminines contradictoires, les unes inscrites avec amour dans la temporalité terrestre et la chair (la maternité), les autres fuyant et méprisant cela au nom du hors temps et de Dieu (la mystique). Chez certaines figures fondatrices (Madame de Mortsauf, la grand-mère folle), l'amour de la temporalité et le désir d'intemporalité se côtoient. C'est le cas aussi pour certaines figures importantes dans le dispositif poétique : Hélène et Emily Dickinson. Quant aux saintes valorisées par Bobin, elles penchent nettement du côté de la haine de la temporalité, à la faveur du hors temps. Dans le romanesque, le souci de soi et le souci de l'autre se font la guerre, tout comme les genres, puisque Bobin y divinise encore le féminin et diabolise le masculin. Le *care*, tel qu'il devrait, en son principe, mener au soin de l'autre et aussi au soin de soi, y est souvent offensé. Le soin et l'attention sont valorisés par l'auteur ou le narrateur, mais pas mis en pratique dans les conduites et le maintien de soi des figures, qui refusent l'élancement dans la promesse. Je parlerai d'abord des figures mères, qui sont centrales dans la manière qu'a l'auteur de concevoir

l'écriture et sa poétique. Sa conception de l'écriture est entièrement tributaire de ces quelques figures féminines, et sa pratique d'écriture est toute motivée par elles. Il sera ensuite question des protagonistes féminines dans les romans, qui sans exception, offrent des variations des figures mères (et muses).

3. SOIGNER LES MORTES FIGURES MÈRES

A) MADAME DE MORTSAUF, MORTE D'AMOUR

Au moins à trois reprises, Bobin évoque avec grand enthousiasme sa lecture déterminante du roman *Le lys dans la vallée* de Balzac. Déterminante, d'abord, parce qu'enfant, l'auteur tomba amoureux de l'héroïne, Madame de Mortsauf. Bobin résume son histoire : comment, mariée, elle tombe amoureuse d'un « homme plus jeune qu'elle » et finit par se sacrifier, mourant « de langueur amoureuse » (MER, 63).

Si je la rencontrais maintenant [...] je lui dirais : ne vous sacrifiez pas Madame. [...] Je la prendrais gentiment par les épaules [...] et lui dirais : [...] Apprenez donc à mieux vous considérer, faites donc à vous-même meilleur accueil [...] et j'écrirais quelques pages sur elle. J'appellerais ça, La part manquante. Par exemple. (MER, 63)

Justement, *La part manquante* porte précisément sur les femmes et les mères, et le livre comporte un texte sur la Comtesse de Mortsauf : « La baleine aux yeux verts ». Bobin y écrit avoir lu son histoire autour de huit ans et avoir gardé la mémoire diffuse d'une de ses phrases, « une phrase d'amour fou ». Il semble que cette histoire de Balzac ait fortement motivé l'auteur à écrire :

C'est l'histoire d'une femme qui passe un désert après l'autre, le désert du monde, le désert du mariage, le désert de l'ennui et celui des passions. Elle passe, elle passe. À la fin, dans le fin fond du désert, elle s'en va. [...] elle meurt d'amour, la baleine blanche, la Comtesse aux yeux verts. C'est le bruit de cette mort qui décide de tout. C'est la douceur de ces yeux qui engage tout le temps à venir. On commence à écrire [...] pour rejoindre en silence cet amour qui manque à tout amour. [...] On voudrait l'appeler [la Comtesse]. On voudrait la serrer contre soi. [...], mais elle s'est déjà enfuie. [...] Alors on écrit. [...] C'est pour l'écouter qu'on écrit. C'est pour écouter le chant si pur de la baleine aux yeux verts. (PM, 25)

Dans cet extrait, c'est à l'instance d'énonciation que renvoie le pronom « on ». Celui qui écrit, donc, dit le faire dès le départ pour aller vers une figure féminine meurtrie par l'amour et en prendre soin, « la prendre par les épaules » et lui faire comprendre qu'elle mérite d'être aimée, d'abord par elle-même. Il est un autre entretien au cours duquel Bobin revient sur ce personnage de Balzac. Bruno de Cessole demande à son invité de parler de la lecture qui l'aura le plus marqué, *Le lys dans la vallée*. Bobin dit avoir lu ce livre à quatorze ans (et non huit, comme on le comprend dans *La part manquante*), et avoir vécu cette lecture comme une « énorme révélation », une « émotion complète » (Cessole, 1994, 6). Il raconte que cette histoire eut « une influence énorme » sur lui sur « le plan amoureux » : « Je ne crois ni à la littérature, ni à la puissance de quelque société que ce soit, je ne crois qu'à cette démente aimante, amoureuse et la première figure qui, pour moi, s'y est cristallisée, c'est *Le lys dans la vallée*. » (Cessole, 1994, 8) Pour partager son expérience de lecture, l'auteur a apporté à cet entretien des pages du livre qu'il a « déchiré[es] comme une brute » et qu'il avait annotées à l'adolescence. Il se surprend d'avoir souligné deux lettres dans le roman, forme d'écriture très importante dans son œuvre. Il confie à l'auditoire : « Ce qui était fondateur pour moi, c'est que [...] je découvrais [...] qu'on peut mourir d'amour, puisque c'est ce qui arrive à Madame de Mortsauf » (Cessole, 1994, 9).

Cette découverte, cette « révélation » orientera une bonne partie de la démarche d'écriture. Après avoir cité, ou plutôt lu Balzac au public, Bobin affirme : « Dans ce que j'ai souligné là, il y avait à peu près mes vingt années à venir et je ne le savais pas » (Cessole, 1994, 11). L'extrait en question est celui-ci (puisé dans une lettre du jeune amant à Madame de Mortsauf) : « Tu m'as fait comprendre l'amour divin, cet amour sûr qui, plein de sa force et de sa durée, ne connaît ni soupçons, ni jalousies... ». Amour désintéressé, donc, gratuit et durable, que seul un poète aimant le monde du fond de sa « chambre d'écriture », ou qu'une sainte aimant les autres du haut de son extase peuvent prodiguer. Bobin lit aussi un extrait qu'il avait rayé avec colère à quinze ans, « un passage de misogynie » selon lui, au sujet de la duplicité et des conduites manipulatrices des femmes mondaines :

Je ne pouvais pas avaler ce discours de misogynie pure que Balzac fait étrangement tenir à cette femme, qu'il met dans la voix et le cœur de cette

femme [Comtesse de Mortsauf...]. Misogynie, c'est-à-dire un des points de la bêtise les plus profonds et parfois les plus incurables qui soient. (Cessole, 1994, 12)

Ainsi, très tôt, l'auteur entre dans l'écriture avec ce désir de sauver (de protéger) le féminin du masculin – ici, protéger une figure féminine créée par un homme, Balzac. *La conscience et le dédain précoces de la misogynie*, tout comme *l'idée selon laquelle le véritable amour est désintéressé*, forment tôt les piliers d'une œuvre lyrique où Bobin s'emploie à prendre soin du féminin, dans une sorte d'attitude amoureuse distante. *Sauver le féminin, le protéger, le louer; sortir le féminin de l'ombre de l'Histoire* : tel est le cœur de cette écriture. Si c'est le féminin traditionnel que Bobin met ainsi en lumière, avec son lourd catalogue de conduites et d'attitudes désuètes, ses romans mettent aussi en scène des figures féminines aux conduites et attitudes plus complexes (j'y reviendrai avec les personnages de romans).

B) MÈRES MORTES : GHISLAINE FOFOLLE ET GRAND-MÈRE FOLLE

Amoureux, l'auteur dit l'avoir été d'une amie, Ghislaine. Dans *La plus que vive*, il confie à sa destinataire défunte : « Pour parler des mères, des fées, des amantes, des petites filles, des sorcières, il me suffisait de te regarder » (PV, 24); et encore : « Je n'écrivais que par toi, je n'écrivais qu'en toi, j'orientais la feuille de papier blanc sur ton visage » (PV, 31); et enfin : « au lendemain de ta mort j'ai pensé que je n'écrirais plus, [...] et puis très vite j'ai su qu'il me restait au moins ce livre » (PV, 76). Ghislaine est une figure féminine très importante dans l'œuvre de Bobin, sinon LA figure²⁷⁶, celle qui conditionne toutes les autres, celle qui inspire à l'auteur, à partir de 1979, les variations de figures féminines de tous les textes écrits après cette date.

²⁷⁶ Les initiales de *Louise Amour* (2004), roman où le narrateur théologien (qui ressemble beaucoup à l'auteur) relate sa relation amoureuse avec L.A. (qui ressemble beaucoup à Ghislaine), laissent entendre que LA femme et toutes ses variantes se trouvent réunies dans cette figure.

Le rapport qu'entretient l'auteur avec cette figure se traduit, d'une part, par l'amour courtois : à travers l'écriture lyrique et le chant, il s'agit de relancer sans cesse « la question *ghislainienne* de l'amour » (PV, 68) et de la retourner en tous sens, de se faire troubadour, d'emprunter « les sentes d'amour courtois », une voix basse et folle, celle « des gens du douzième siècle » (PV, 32), parce qu'eux savaient chanter, s'émerveiller. Bien plus que la muse qui inspire le chant au poète, plus encore que la femme inaccessible que le troubadour désire et loue, *Ghislaine est la figure clé de l'œuvre de Bobin*, parce qu'elle permet à l'auteur solitaire d'entrer en contact avec le monde (voir LA, 2004), de se composer une véritable vision éthique de soi et du monde, c'est-à-dire un ensemble complet de valeurs, d'attitudes et de conduites qui alimenteront ensuite les textes et la façon même de vivre et d'écrire. La figure de Ghislaine permet ainsi à l'auteur d'accéder à sa propre identité grâce au récit de cette figure, où d'autres récits et fables brefs, disséminés de façon éparses dans l'œuvre entière, n'en forment finalement plus qu'un; et où la construction de soi relève de l'essai sans cesse repris de tenir une posture éthique que Ghislaine incarne parfaitement. À quoi se résume cette posture éthique? La réponse la plus complète se trouve dans *La plus que vive* (1996).

Ce livre ressemble à une longue lettre adressée à Ghislaine, amie morte le 12 août 1995 à quarante-quatre ans et demi. Le texte fait aussi un peu penser à une biographie épistolaire, dans la mesure où il relate la vie de la défunte. L'auteur s'accorde un degré d'intimité jamais atteint jusque-là, se nommant lui-même « Christian » (PV, 61-62). Il annonce, dans le préambule, qu'il offre ce livre aux enfants de Ghislaine : Gaël, Hélène et Clémence²⁷⁷, afin que demeure pour eux la lumière qu'elle sut incarner de son vivant. On y trouve « un chant et une histoire », dit-il, le premier étant le sien et la seconde celle de personne : « je n'en suis que le conteur ». Un pacte de lecture est ainsi proposé : on nous racontera l'histoire de quelqu'un, celle de sa vie, mais surtout celle de sa mort, puisque le récit commence ainsi : « L'événement de ta mort a tout pulvérisé en moi » (PV, 13). C'est autour de cet événement que tourne le propos, pour

²⁷⁷ Ces prénoms sont ceux qui intitulent trois des quatre livres jeunesse de Bobin : *Gaël Premier, roi d'Abimmmmmme et de Mornelonge*; *Une conférence d'Hélène Cassicadou* et *Clémence Grenouille*, parus dans un coffret avec *Le jour où Franklin mangea le soleil*, la même année que *La plus que vive* en 1996.

tenter de le cerner dans le temps davantage que le décrire, en souligner l'absence de sens et le dater. La perte est immense et l'auteur revient à répétition sur les dates : celle de leur rencontre, du décès et de l'inhumation, comme pour se convaincre que cette mort est réellement entrée dans le temps, en cherchant les mots justes pour dire cette mort singulière, loin du « bavardage²⁷⁸ », d'une parole usée ou trop commune (PV, 32-33). Des souvenirs émergent de la mémoire, des histoires en pointillé qui tentent de retracer l'essentiel de la vie de Ghislaine. La mort de l'amie la rend « plus que vive » à la mémoire de l'épistolier, de sorte qu'un deuil semble impossible : « je t'aime, Ghislaine, il est hors de question de mettre cette parole à l'imparfait » (PV, 14); « “laissez les morts enterrer les morts”, j'aime cette parole, je suis en accord avec elle, je ne parle ici que d'une vivante » (PV, 74).

Les événements biographiques relatés sont peu nombreux; il s'agit plutôt de mettre en relief *la manière d'être* qui caractérisa l'amie. Ghislaine était la benjamine d'une famille de quatre enfants (PV, 21) et, comme c'est souvent le cas pour « les petits derniers », « on lui passera tout, ses bêtises, ses amours, ses maris, sa lenteur, son désordre » (PV, 22). Son père décède alors qu'elle n'a que onze ans (PV, 53), elle est donc élevée par sa mère et sa grande sœur Marie-Claude qui, parce que la mère craint de mourir tôt, devra peut-être prendre le relais. Partageant sa vie entre la Bourgogne et le Dauphiné (PV, 77), enseignante pour l'Éducation nationale (PV, 61), Ghislaine a eu trois enfants (PV, 23) issus de deux mariages (PV, 82)²⁷⁹.

À l'âge de seize ans, l'amie sortit marquée d'une lecture d'Emily Brontë, *Les Hauts de Hurlevent* (1847). Ce livre aura changé la vie de Ghislaine, selon l'auteur, puisqu'elle lui en parlait souvent. Il aura ajouté le désespoir à l'amour et à la gaieté qui la caractérisaient jusque-là :

²⁷⁸ Le bavardage est un concept heideggérien : « Le bavardage est la possibilité de comprendre sans appropriation préalable de la chose » (1985, 133-134). Or il est difficile de parler du décès d'un proche avec les mots justes selon Heidegger : c'est plutôt du deuil que nous pouvons parler, non du phénomène propre (1985, 177-178).

²⁷⁹ Ce motif reviendra dans le roman TOU, où l'héroïne, Ariane, a trois enfants venant de trois pères différents, mais issus de deux mariages seulement.

Le désespoir a dû venir avec l'éclat de tes seize ans, avec l'intuition qu'il n'y a jamais de répondant à l'amour, que l'amour est comme dans ce livre d'Emily Brontë : un fou qui court les montagnes et dort dans les genêts, une parole déchirée par le vent, sans écho. Les hommes ne savent pas répondre à cette parole-là. Il ne faut pas trop leur en vouloir. Qui sait répondre au vent qui court dans les genêts? (PV, 54-55)

Dès lors, l'amour devint la principale interrogation existentielle de Ghislaine, articulant toute sa vie et ne trouvant aucune réponse définitive : « C'est ta noblesse de ne t'être jamais satisfaite d'aucune réponse. Même lorsque tu formulais quelque chose à ce sujet, c'était de manière interrogative » (PV, 52). L'auteur admire cette quête, cette recherche philosophique, pourrait-on dire, cet art de chercher des réponses qui ne fait qu'élargir et relancer les questions. Il en donne un exemple, sur cette carte postale du *Baiser* de Rodin que Ghislaine lui avait envoyée, où elle avait écrit, en soulignant les derniers mots : « Je voudrais que toute la vie soit ce baiser sublime, le plus beau – nature, enfants, promenades, et le plus dur – travail, vie sociale. [...] Tout ne serait-il pas gagné si ce baiser embrassait la plénitude et *le manque éternel?* » Cette interrogation existentielle de Ghislaine sur l'amour, l'auteur en voit une image claire dans une affirmation interrogative d'Artaud : « Nous ne pouvons aimer personne sans vouloir automatiquement le prendre dans notre cœur, alors que l'être est de donner du cœur à ceux que l'on aime sans les ramener jamais à soi, et comment donner du cœur pendant l'éternité? » (PV, 68) Or pour répondre à cette question, il faut selon l'épistolier faire comme son amie : « demeurer éternellement à l'intérieur de la question » (PV, 68).

L'endeuillé évoque un autre livre important pour celle qui n'est plus, l'un de ceux qu'elle enseignait à ses élèves : *L'ami retrouvé* de Fred Uhlman (1989).

C'est une histoire éternelle, celle de la barbarie naissante et comment elle se glisse dans la tête des plus faibles. [...] Qu'un seul de tes élèves se soit saisi de ce livre pour nourrir sa réflexion, sur lui et sur le monde, et tous tes efforts étaient récompensés. Ce livre ne parle pas seulement de l'Allemagne des années trente. Il montre le mal à son point de naissance. Le mal n'est jamais spectaculaire à ses débuts. [Il] s'insinue dans l'air du temps comme de l'eau sous une porte. [...] Le mal a pour auxiliaire la tiédeur et le bon sens des braves gens. Le pire dans cette vie aura toujours été amené par ce qu'on appelle des braves gens. (PV, 92)

Ces « braves gens » étonnent l’auteur par le peu de liberté qu’ils s’accordent, par leur « manière de coller sa respiration à la vitre des conventions » (PV, 93). Le mal, pose-t-il, est reconduit par ces gens « braves » qui ne font que ce que la société et le système attendent d’eux²⁸⁰. Aussi, l’auteur louange son amie pour avoir vu la « logique marchande » toucher la sphère de l’enseignement (PV, 91) tout en continuant de « donner aux esprits un appui, le calme et la stupeur indispensables à toute pensée juste » (PV, 92). Grâce à des lectures comme celles d’Uhlman, il s’agissait selon lui de ne pas céder à « la lassitude raisonnée, la résignation au pire » (PV, 91). L’auteur évoque enfin le dernier livre lu par Ghislaine : « une méditation de Françoise Lefèvre sur l’autisme, l’école, la vie empêchée, l’imbécillité grave des institutions²⁸¹ ». Une phrase avait marqué Ghislaine, qu’elle trouvait éclairante « “surtout pour les mères” : “Je vous aime et je me bats contre vous” », puisque c’est bien ce type d’amour que l’on retrouve entre la mère et l’enfant, où chacun aime l’autre de façon inconditionnelle tout en luttant pour préserver ou développer sa propre identité.

Les autres événements rapportés visent à nommer les manières d’être de Ghislaine : ses promenades avec l’auteur, leurs séances de magasinage ou les moments partagés dans l’atelier d’écriture de l’auteur; les appels téléphoniques qu’elle passait à sa mère les dimanches soirs; la façon dont elle apprit la lecture à sa fille de trois ans; le dernier voyage qu’elle fit avec elle le 11 août 1995, rejoignant ses deux autres enfants à St-Ondras et riant très fort avec eux; l’époque où elle voulut à tout prix acheter une maison dauphinoise qu’elle laisserait en héritage à ses enfants; la promenade où, trois jours avant sa mort, l’auteur annonçait à son amie qu’il écrirait un livre directement sur elle, et où Ghislaine répondit qu’« il ne faut jamais faire de la littérature, il faut écrire et ce n’est pas pareil, promets-moi » (PV, 104); enfin les moments infimes où, parlant de tout et de rien sans choisir, ils avaient commis l’oubli de la mort qui guette (PV, 28).

²⁸⁰ Cette définition du mal rejoint celle d’Hannah Arendt (2000).

²⁸¹ Il s’agit sûrement du roman *Le petit prince cannibale* (1990), prix Goncourt des Lycéens en 1990, ou de *Surtout ne me dessine pas un mouton* (1995). Souvent, comme ici, Bobin ne nomme pas le titre des œuvres qu’il évoque, ou les auteurs des livres qu’il cite. Il m’a fallu chercher et compléter une bonne partie de ses références.

Selon son idée voulant qu'il n'y ait que trois événements importants dans une vie (naître, aimer, mourir), l'auteur résume la sienne propre : « Printemps 1951, je viens au monde et je commence à dormir. Automne 1979, je te rencontre et je m'éveille. Été 1995, je me découvre sans emploi, transi de froid. Mon emploi c'était de te regarder et de t'aimer » (PV, 106). Il relate sa « deuxième naissance » (sa rencontre avec Ghislaine) chez son premier mari, et comment il ne la quitte plus ensuite, la suivant pendant seize ans, « dans ce premier mariage, puis dans [s]on divorce, puis dans [s]on second mariage » (PV, 17). Il ne la quitte plus parce qu'il aime sa manière d'être et de composer avec la vie : « Si [...] je cherche à formuler ce que j'aime en toi, je dirai que c'est ta liberté, [...] ton amour et ton intelligence, car l'amour réel, l'intelligence charnelle et la liberté vécue ne font en nous qu'un seul cœur battant » (PV, 43). Liberté, amour et intelligence : « trois fois le même mot » selon l'auteur (PV, 44), une valeur impliquant nécessairement les deux autres. Ghislaine offre clairement un modèle éthique à suivre : « couverte d'enfants, mariée deux fois, prise dans mille liens – je n'ai jamais vu de personne plus libre que toi, plus libre, intelligente et plus aimante » (PV, 44).

Prise dans mille liens et pourtant libre comme l'air : ce que l'on valorise et admire ici est un *sujet moral relationnel*, tel que le postulent les théories du *care*, plutôt qu'un sujet moral autonome postulé par les théories éthiques rationalistes. Les relations de Ghislaine et les attitudes de soin et d'attention à l'autre sont pointées du doigt comme ce qu'il y a de plus intelligent et noble à faire en ce monde. Si la défunte eut « officiellement trois enfants », elle en eut aussi « clandestinement des dizaines » : « C'est incroyable le nombre de personnes que tu as aidées, rassurées, confortées, nourries, veillées. Lorsque j'écris sur les mères dans mes livres, et je n'écris que sur elles, c'est sur toi que j'écris. » (PV, 24) Dans cet aveu, tout vient probablement d'être dit sur la « poétique » de Bobin : la culture « désenchantée », rejeton du rationalisme, souffre du manque en ce qui concerne le plus simple et le plus complexe : *la sollicitude* chez des sujets libres – libres non grâce à leur autonomie et à leur égalité, mais grâce à leurs relations asymétriques, asymétrie mouvante qui change de pôle d'une situation à l'autre. Par exemple, les dimanches soirs où Ghislaine appelle sa mère, inversant leurs rôles en lui adressant un maternel « Allô mon doudou » (PV, 23), alors que sa propre

filles « galope » autour d'elle. Ou encore, dans la façon qu'eut Ghislaine de fournir à ses enfants des armes contre tout, y compris contre elle-même : « Tu leur as même donné des armes pour résister à ta folie d'amour, pour trouver cet espace, en eux, qui leur était nécessaire, où personne n'a le droit d'entrer – et surtout pas une mère » (PV, 64). L'auteur compare la conduite éthique de Ghislaine à celle de Inger dans le film *Ordet*²⁸² :

Cette femme dans ce film accomplissait le même travail que toi, exactement le même : elle reliait les uns aux autres. Elle écoutait, veillait, confortait, acclimatait, tempérerait. Elle faisait tenir ensemble une vie toujours en voie de morcellement. Comme elle tu n'as jamais maudit personne. [...] Tu n'as jamais quitté personne. (PV, 59)

De Ghislaine émanait « une bienveillance de fond » (PV, 23) ainsi qu'un modèle de conduite à suivre pour l'auteur : aider, rassurer, conforter, nourrir, veiller, relier les uns aux autres, écouter, acclimater, tempérer, accompagner. En deux mots : *prendre soin*, comme je le montrais précédemment. L'auteur dit n'écrire que sur les mères et Ghislaine qui les représente toutes, et c'est ce que l'on constate à la lecture des œuvres complètes : les mères évoquées dans les recueils de nouvelles ainsi que les personnages féminins dans les romans sont dotées des mêmes traits qu'elle : amour inconditionnel du réel, « liberté pure » et intelligence charnelle²⁸³.

Ghislaine, mère par excellence, « mère parfaite », « donne son amour sans compter, sans attendre qu'on lui rende la monnaie, et surtout elle ne vit pas que pour ses enfants, elle vit ailleurs aussi, elle vit d'autres amours, elle est pleinement là dans chaque geste ou chaque mot » (PV, 24), elle est tout à la fois intensément « femme, amante, enfant ». Elle possède le « génie du rire »; courageuse, elle « éclate de rire » devant à peu près tout, y compris la jalousie (PV, 41). Elle est très lente, nonchalante et désordonnée; sa famille la surnommait « La gone », benjamine traîneuse à qui on pardonne toutes les fautes. Bien que la lenteur et le désordre caractérisent fortement

²⁸² Carl Theodor Dreyer, *Ordet*, Danemark, 1955. Inger meurt à l'accouchement et ressuscite ensuite, grâce à la « parole » (« Ordet » = Verbe) de Johannes, ancien étudiant de théologie épris du Christ. Bobin avait déjà parlé de ce film dans un entretien (*La merveille et l'obscur*, 56). Il évoque aussi un autre film de Dreyer dans *L'épuisement* (1994, 32) : *Gertrud*, Danemark, 1964, racontant l'histoire d'une femme qui valorise l'amour plus que tout et quitte son mari.

²⁸³ J'y reviendrai dans les prochaines pages.

Ghislaine, son ami la trouve aussi rapide (PV, 14), allant à l'essentiel, souvent pressée, toujours fatiguée, manquant de temps (PV, 61-62). Elle est morte comme elle a vécu le reste de sa vie : allant droit au but, fonçant directement sur la mort sans faire un détour par la maladie, de façon impromptue, spontanée, folle, subite, imprévue, puisque rien ne permet d'anticiper une rupture d'anévrisme (PV, 14-15; 68).

La défunte possédait encore le « génie d'avancer dans la déchirure », avec et par elle, c'est-à-dire la faculté de « [s]'accommoder une fois pour toutes de [s]es contradictions, de ne rien gaspiller de [s]es forces à réduire ce qui ne peut l'être » (PV, 69). Mais plus encore, elle incarnait « le génie à l'état pur, [car] le génie est composé d'amour, d'enfance, et encore d'amour », et que Ghislaine était « une merveille d'enfance et d'amour pur » (PV, 18-19). L'intelligence de cette femme est charnelle et diffuse : « Il y a chez toi, en toi, disséminée dans ta vie, dans tes gestes, tes silences, tes rires, une pensée ininterrompue, profonde, grave » (PV, 51), une pensée incarnée qui, sans arrêt, interroge l'amour et la conduite à choisir pour s'y tenir. Le goût de l'esprit d'enfance est peut-être transmis à l'auteur, en bonne partie, par Ghislaine : grâce au génie de son rire, il surmonta sa propre jalousie à l'endroit de son amie et alors, « l'enfance [put] venir – une enfance comme un amour nomade, rieur, insoucieux des titres et des appartenances » (PV, 42). Ainsi pour l'amour du Christ, d'ailleurs : « Le Christ [...] c'est toi qui me l'a donné ou je ne sais trop comment dire, ramené » (PV, 19). L'amour nomade et l'esprit d'enfance : il s'agit encore de traits que se partagent les héroïnes bobiniennes, comme nous le verrons.

Libre, Ghislaine se démarquait aussi par « son cœur fuyant » (PV, 43); même proche, elle restait inaccessible. Comme les saints, les enfants et les « chiens errants », elle faisait partie des rares êtres capables de voir et de ressentir la joie²⁸⁴ malgré le « plomb de tristesse » qui dort en chacun (PV, 85-86). Comme c'est aussi le cas dans *La femme à venir* (chez la mère d'Albe), la mort de la défunte échappe à l'entourage au moins autant que sa vie :

²⁸⁴ Que Bobin distingue, je le rappelle, du sentiment.

Ce qui m'échappe dans ta mort m'échappait déjà de ton vivant. La mort ne change pas une vie en destin. Mourir ne referme pas le livre à sa dernière page, texte enfin déchiffrable. Même aujourd'hui je ne peux t'imaginer autrement que réfractaire, échappée, ton cœur fuyant dans la lumière. Je t'ai toujours sue inaccessible même dans la plus claire proximité. Je t'ai aimée dans ce savoir. (PV, 43)

Or c'est aussi cette *inaccessibilité* qu'incarnent les protagonistes des romans. Une contradiction les guette, ou peut-être vaudrait-il mieux dire que l'auteur leur fait tenir une posture intenable ailleurs que dans un roman : se soucier des autres et, en même temps, *se moquer* profondément de leurs besoins – c'est d'ailleurs bien ce que fait toujours Ghislaine selon l'auteur : *rire aux éclats*, même devant la vulnérabilité d'un ami amoureux et un peu jaloux, parce qu'elle se marierait avec tout le monde sauf avec lui : « j'avais l'impression que tu épousais le monde entier – sauf moi » (PV, 41). Cette posture contradictoire, se soucier des autres et s'en moquer serait d'abord féminine, transmise de mère en fille. En effet, Ghislaine laisse en héritage « des larmes et des rires », mais surtout le rire (PV, 47) : « Le rire, il roule dans la gorge de ta petite fille de quatre ans, Clémence [...] il éclate dans la voiture entre moi et ta grande fille de quinze ans, Hélène » (PV, 47). Quant au fils de Ghislaine, Gaël, il semble n'hériter de rien du tout, puisque l'auteur n'en parle absolument pas; comme si lui ne riait pas, n'avait pas accès à cet héritage simple, un peu « fou fou », libre, de la mère. Ce silence sur le rire au masculin en dit long sur la position de l'auteur en regard du désenchantement qu'il masculinise, comme on l'a vu précédemment. D'ailleurs, l'auteur ne reparlera de Gaël que dans *Autoportrait au radiateur* (livre paru un an après *La plus que vive*). S'il lui reconnaît un humour semblable à celui de ses sœurs et de sa mère, il écrit pourtant : « J'ai vu hier ton grand fils bien-aimé. Je l'ai trouvé comme à chaque fois taciturne, réservé, méditant, scrupuleux » (AUT, 119), description plutôt terne, si on la compare à celle de Ghislaine et de ses filles.

Pour l'auteur, il est une autre figure féminine centrale, aussi déterminante – et plus ancienne – que celle de Ghislaine dans la formation de l'identité poétique : « Deux visages m'ont éclairé dans ce monde. [...] Ils continuent de me donner tous leurs feux même là où ils sont, sous la terre noire, profonde » (PV, 95). L'auteur décrit une photographie de sa grand-mère maternelle, âgée d'« une trentaine d'années [...] à

l'époque que l'on appelle "l'entre-deux-guerres" » (PV, 95). Il raconte ne l'avoir vue que deux fois : d'abord à l'hôpital psychiatrique, puis dans son cercueil (PV, 95-96). Féminité, folie et mort²⁸⁵ sont cristallisées dans cette figure qui ne franchit pas de beaucoup la quarantaine; « paranoïa, [c'était le nom] de la maladie » (PV, 96). L'auteur évoque les filiations de cette folie : « Le malheur, comme la richesse, s'entasse sur plusieurs générations » (PV, 96), et son ignorance de la souffrance ayant causé cette maladie et cet internement. Il pense à son grand-père maternel, se rappelle qu'il « n'était pas le genre d'hommes sur qui une femme peut s'appuyer » (PV, 96) et confie : « Dès que j'ai commencé à écrire, je me suis tourné vers cette photographie. Pourquoi, je l'ignore. » (PV, 96-97)

Cette confidence revient dans le texte autobiographique *Prisonnier au berceau* (2006)²⁸⁶ : « Quand j'ai commencé à écrire, je fis de ma grand-mère ma marraine de guerre : j'installai un portrait d'elle sur ma table d'écriture. [...] Les mères sont parfois des bombes qui explosent au visage des enfants. Ma grand-mère avait dû subir ce genre d'éclats » (PRI, 83), écrit Bobin, évoquant le fait que ses arrières grands-parents, sage-femme et ébéniste, s'étaient précipités dans le mariage à cause d'une grossesse imprévue, puis toujours haïs ensuite. Mais l'incompréhension de cette folie chez une grand-mère qu'il n'a pas connue persiste : « Il aurait fallu pour comprendre la cause de cette douleur remonter la chaîne des ancêtres sans s'arrêter à aucun – jusqu'à Dieu peut-être, [...] racine de toutes nos larmes passées, présentes et à venir. » (PRI, 83) Sans dire que cette figure féminine *incite* l'auteur à écrire, elle constitue du moins sa « marraine de guerre » dès les premiers textes écrits. Il s'agit pourtant d'une guerre douce, attachée à faire la lumière dans un monde perçu sombre : « J'avais trouvé mon travail. [...] Mon maître ce serait le langage et cette lumière qui rend le langage aussi fin que la graine volatile du pissenlit » (PRI, 84). Se rappelant le violon dont son père jouait à

²⁸⁵ Ce trio thématique est lui aussi bien traditionnel.

²⁸⁶ Bobin parle aussi de la photographie de sa grand-mère maternelle (et de son internement) dans MER. Il ajoute à cette image celle du grand-père paternel, « usé par la servitude du travail industriel », et conclut que ces deux images sont comme « les deux points extrêmes de nos sociétés. [...] D'un côté les hôpitaux ou les prisons. [...]. D'un autre côté les bureaux ou les usines. » (MER, 9-10) Ces deux images d'ancêtres, exactement les mêmes, reviennent aussi dans *Le huitième jour de la semaine* (ESA-HJS, 93-94).

l'adolescence et une cigale qui « avait arrêté son chant » au « cœur de [s]a grand-mère » (PRI, 84), Bobin enchaîne :

[grâce à l'écriture] Je rendrais à mon père son violon, et à ma grand-mère les ailes bruissantes de la joie. Ce travail me parut si difficile que je l'entrepris de manière oblique : mes premiers livres prirent la forme de lettres. [...] Je ne prenais la parole que pour répondre à quelqu'un qui m'avait parlé en premier. [...] Je pressentais que la bonté était le fondement incorruptible de cette vie. (PRI, 84)

Écrire pour rendre la musique au père et la joie à la grand-mère : telle semble être la guerre de l'auteur. Le projet d'écriture fut donc dès le départ nimbé par l'esprit d'une défunte, esprit, en l'occurrence, féminin et fou. On a d'ailleurs vu, avec Artaud, l'attention et le crédit que Bobin accorde à la folie. Il le fait dès le départ, dès les premiers textes écrits; le projet d'écriture s'attache, semble-t-il, à rendre sa noblesse à cette folie généalogique sur laquelle règnent l'ignorance et l'incompréhension. Et en faisant remonter le gène de la folie à « Dieu », ce sont toutes les généalogies occidentales qui sont pointées du doigt comme susceptibles d'être malades. En effet, l'idée que Dieu soit peut-être la « racine de toutes nos larmes passées, présentes et à venir » (PRI, 83) se prête à d'interminables interprétations. On peut y entendre, entre autres, que le malheur de l'homme s'enracine dans le passage du polythéisme au monothéisme, dans la sécularisation de nos sociétés et dans l'avenir que réserve un monde axé sur la technologie. À cet égard, Bobin se fait heideggérien : « Ce qui s'enfuit du monde c'est la poésie. La poésie n'est pas un genre littéraire, elle est l'expérience spirituelle de la vie » (CAR, 34)²⁸⁷. Il semble alors que ce soit cette « maladie » occidentale que représente la grand-mère folle photographiée entre les deux Guerres, et dont le portrait repose sur la table d'écriture, lieu du « combat », de la « guerre ».

²⁸⁷ Voir Heidegger : « Installant un monde, l'œuvre fait venir la terre (*Indem das Werk eine Welt aufstellt, stellt es die Erde her*). [...] L'œuvre porte et maintient la terre elle-même dans l'ouvert d'un monde. L'œuvre libère la terre pour qu'elle soit une terre. [...] L'affrontement entre monde et terre est un combat. [...] L'œuvre accomplit ce combat. [...] *Tout art est essentiellement Poème (Dichtung)*. [...] La poésie (*Poesie*) n'est qu'un mode parmi d'autres du projet éclaircissant de la vérité, c'est-à-dire du Poème (*Dichtung*) au sens large du mot. » (2001, « L'origine de l'œuvre d'art », 49-50; 53; 81-82). On fera aisément un autre rapprochement avec Bobin : « La parole poétique est une parole nue, sans appui. [...] Elle rend la terre à la terre. Elle redonne notre vie à la vie. [...] Elle invente – dans le temps de la dire et dans celui de l'entendre – une communauté invisible » (LI, 61-62).

Or le visage de Ghislaine permet d'apaiser ce mal héréditaire et historique : il « ressemble au premier » visage, selon l'auteur, mais « comme une photo à son négatif. Tout y est, mais renversé. La folie chez toi tourne à la vie. » (PV, 97) Folie et mort : c'est ce qui relie ces deux figures-muses chez Bobin. Femmes folles et mortes de cette folie; l'une incomprise et internée, l'autre « amoureuse nomade » et « purement libre », si tant est que l'on puisse s'envisager « purement » libre sans risque de solipsisme aigu. Ce que l'auteur reconnaît d'ailleurs : « même les femmes libres ne sont jamais tout à fait libres ». On pourrait bien sûr aussi le penser au sujet des hommes, mais il ajoute que les femmes – et c'est l'autre trait reliant ces deux figures-mères – : « vivent toujours entre deux guerres » (PV, 97), comme sa grand-mère maternelle le fit. Qu'il s'agisse de la Première ou de la Seconde Guerre mondiale, de drames familiaux contemporains, d'épopées chevaleresques ou de tragédies grecques, la femme est selon l'auteur « toujours entre deux guerres », entre deux combats : c'est-à-dire *toujours à côté, au milieu des « affaires masculines »*, si l'on veut bien admettre avec le sens commun que, depuis la nuit des temps et jusqu'à récemment, ce sont surtout les hommes qui ont fait la guerre²⁸⁸. Mais, ayant Heidegger en tête, on peut aussi penser qu'il s'agit de « combats » pour faire de la terre un monde, à force de douceur et de *muthos* (faculté que Bobin féminise). D'ailleurs, la douceur féminine n'est pas sans lien avec la violence : « la douceur était en toi à l'état brut. La douceur n'est rien de gentil ni d'accommodant. La vie est violente. L'amour est violent. La douceur est violente. » (PV, 69), parce que combat pour faire de la terre un lieu habitable²⁸⁹.

Si Bobin dépeint ici une femme aimante, éminemment libre et investie, de son vivant, auprès de ses enfants, de son mari, de ses élèves et de son ami, ce qui est aussi mis en relief, c'est la fugacité du bien qu'a incarné cette femme sur terre, l'absurdité d'avoir cru sa présence éternelle, puisqu'elle est décédée si jeune, et le manque qu'elle laisse partout derrière elle, puisque chacun aurait voulu passer plus de temps en sa présence, aussi bien de son vivant qu'après sa mort. Néanmoins, la figure de Ghislaine

²⁸⁸ Dans deux brillants essais, Huston réfléchit aux rôles tenus par les femmes en contexte de guerre, et estime que la femme (ou plutôt : le récit que les guerriers pourront leur raconter s'ils gagnent) est peut-être l'enjeu profond des guerres. Voir *Âmes et corps* (Huston, 2009, 222-291).

²⁸⁹ Je ne saurais interpréter autrement ces propos, plutôt contradictoires, de l'auteur.

répare, si l'on peut dire, celle de la grand-mère : chez elle, la « folie » ne mène pas à l'asile, mais à la joie et à l'intensité de vivre. Ces détails sont d'une extrême importance, non seulement parce que Ghislaine a inspiré à l'auteur tous ses textes, mais aussi parce que, partout disséminées dans l'œuvre, se trouvent des allusions à cette grand-mère folle et aux hôpitaux psychiatriques²⁹⁰, quand ce n'est pas aux « fous du village »²⁹¹, au Christ fou²⁹², à Artaud le fou²⁹³, au père atteint d'Alzheimer et aux maisons de retraite²⁹⁴, à une sainte en extase²⁹⁵ ou à une Dickinson emmurée dans son silence, cloîtrée pendant vingt-six ans dans sa gaie solitude²⁹⁶. Décidément, *la folie est valorisée* chez Bobin : c'est par elle que doit être surmontée la « maladie » du temps. Elle est perçue comme « ce qui résiste au désastre » du lot commun et de la norme sociale. Assumée et entendue comme écart social, entêtement et opiniâtreté dans le maintien d'une liberté sans fond, la folie est chez Bobin ce qui permet de triompher du pire, de sortir indemne du lot, du troupeau, de la bêtise commune.

Pour tout dire, rien n'est plus philosophique que ce rôle tant estimé du « fou du village ». Que l'on songe à Socrate habité par son « démon », piquant ses concitoyens comme un taon; à Rousseau vêtu d'une soutane et d'un turban prônant l'authenticité; à « l'insensé » de Nietzsche annonçant à ses confrères la mort de Dieu; à Nietzsche lui-même faisant le pari d'une philosophie aphoristique et littéraire, flamboyante; à Artaud, bien sûr, tapi au fond de sa chambre, arrimant folie et efforts pour repenser sa langue; ou à Hölderlin, poète et philosophe, œuvrant pendant cinquante ans à son *Hypérion*, récitant à la fin de sa vie ce roman à voix haute en martelant le plancher²⁹⁷. La liste pourrait être longue. Ghislaine, chez Bobin, est celle qui arrive à être « folle », pourrait-on dire, sans y perdre son âme. Bien meilleure à ce jeu qu'un philosophe ou qu'un poète, elle parvient

²⁹⁰ FV (90); FOL (143-173); RES (138; 154; 156); INES (77); PRI (41-42); ASS (72).

²⁹¹ LOR (103); TB (19; 76; 110); GEAI (53; 64); RES (107).

²⁹² TB (1992, 90); HM (32; 34).

²⁹³ HD; Renou, *Tu m'entends?* (111); ESA (41; 51).

²⁹⁴ PP; RES (24; 37-38; 50; 69; 134; 141); RUI (104; 170; 178; 180); ASS (23; 25; 40; 42; 50; 82; 93).

²⁹⁵ RES (25).

²⁹⁶ PRI (89-90); RUI (28); DAM.

²⁹⁷ Au sujet de Hölderlin, lire la présentation de Jean-Pierre Lefebvre à *Hypérion ou l'ermite de Grèce* (2005).

à « tout mélanger²⁹⁸ » (son « désordre » n'est d'ailleurs que la métaphore d'un fatras plus profond, ontologique, salvateur), à tout mettre en relation sans perdre la raison, et à tout mettre en question sans perdre l'espoir, en continuant d'*éclater de rire*, sainteté suprême selon l'auteur. Ghislaine est non seulement la figure qui guérit la généalogie malade de l'auteur; elle pose un baume sur un Occident profondément atteint et meurtri par son *logos*.

La plus que vive, où l'auteur se heurte au deuil impossible de cette amitié salvatrice, se termine sur les deux premières neiges de décembre. La seconde lui fait penser à Ghislaine qui, justement, « écout[ait] des cassettes parlant de Nietzsche, Kierkegaard ou Pascal » (PV, 99), penseurs « à côté » des autres, si l'on peut dire; artistes de la pensée mélangée, bariolée, « errante », à la recherche d'elle-même et fuyant du coup la totalité, la synthèse; philosophes aux « cœurs fuyants ». L'auteur dit que des livres attendent d'être lus par lui, « debout » sur sa bibliothèque (PV, 89) : *Le miroir des âmes simples et anéanties et qui seulement demeurent en vouloir et désir d'Amour*, de Marguerite Porete (œuvre mystique, XIII^e siècle), *Ma vie sans moi*, probablement d'Armand Robin (poésie, 1940) et *La présence totale* de Louis Lavelle (philosophie de l'esprit, 1934). Mystique, poésie et philosophie promettent ici une aide symbolique pour franchir le deuil, puisque les trois livres sont si précieusement installés par l'auteur en position « debout » sur son meuble, prêts au combat. Comme il le fait chaque fois que son amour de la philosophie finit par remonter à la surface, Bobin tâche vite de se dissocier de ce champ de savoir :

après ta mort, je n'ai pu toucher que des livres de philosophie, [...] ce qui me touchait, c'était leur voix, leur style, leur ton, il y a quelque chose de calmant dans la philosophie, une manière de parler du vivant comme si on était déjà mort, cette période-là n'a pas duré (PV, 89).

Admettons : Platon, Montaigne, Pascal, Nietzsche et Kierkegaard ne sont pas des philosophes... Enfin, pas comme les autres.

²⁹⁸ Une « synthèse » entre *logos* et *muthos* fut d'ailleurs le grand souhait des Romantiques, poètes et philosophes allemands. Voir « Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand » : « Monothéisme de la raison et du cœur, polythéisme de l'imagination et de l'art, voilà ce qu'il nous faut » (Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978, 53-54).

Autoportrait au radiateur (1997), journal autobiographique, prolonge le dialogue tenu dans *La plus que vive*, cette adresse à l'autre disparue. Mais cette adresse se fait moins insistante, plus ouverte au deuil :

Dans La plus que vive, je continuais sur la lancée de nos promenades. Je marchais et te parlais comme si tu t'étais arrêtée un instant sur la route, éblouie par une fleur dans un fossé. Depuis je me suis retourné et je n'ai vu qu'une route vide, longue et vide. Quand, dans ces carnets, je m'adresse à toi, je ne sais plus à qui je parle, plus du tout. (AUT, 104)

Le journal est tenu sur un an – environ quatre mois après la fin de la rédaction de *La plus que vive* – du samedi 6 avril 1996 au vendredi 21 mars 1997. Les actions rapportées n'offrent aucune intrigue : fumer, boire, acheter des fleurs, ouvrir les fenêtres, lire et enfin écrire, en datant les écrits, comme pour circonscrire non, cette fois, l'événement de la mort, mais le parcours du deuil. Partout ici est dite une prédilection pour l'attente. Il s'agit bien sûr d'une attente sans objet que l'on pourrait traduire par l'oisiveté d'un temps phénoménologiquement vécu, mais sans autre attente que celle du mouvement même du temps qui passe. Dès les premières pages, il est écrit : « Ce que j'attends n'est rien qui puisse venir du côté du temps. [...] je me suis laissé faire écrivain pour disposer d'un temps pur, vidé de toute occupation sérieuse » (AUT, 10).

Les journées passent les unes après les autres sans souci du lendemain : « De l'exténuation à la fraîcheur : c'est le vrai sens de mes journées » (AUT, 54), écrit l'auteur, avant d'ajouter : « C'est l'imprévu que j'espère, et lui seul. [...] Ce à quoi je ne m'attends pas, c'est cela que j'attends » (AUT, 81); et enfin « Le plus souvent, il ne se passe rien [...]. Peu de désirs, aucun projet [...] Je suis partout où quelque chose attend sans attendre » (AUT, 166; 168). Peut-être pourrait-on voir ici ce que Heidegger appelait des « échappées résolues ». Pour le philosophe, l'instant devait être entendu comme « présent authentique » :

Ce terme doit être pris au sens actif, en tant qu'ekstase. Il désigne l'échappée résolue, mais tenue dans la résolution, du Dasein vers ce qui lui fait rencontre dans sa situation en fait de possibilités ou de circonstances de préoccupations... « Dans l'instant », rien ne peut survenir, mais, en tant qu'être présent à... authentique, il laisse pour la première fois faire rencontre ce qui peut être en un temps en tant qu'à-portée-de-la-main ou sous-la-main. (Heidegger, 1985, 237)

Autrement dit, l'instant serait une sorte de suspension de l'« être-pour », les possibilisant tous. En deçà de l'action, ce qui est mis en relief dans ce livre²⁹⁹, c'est la *Stimmung* en tant que *tonalité affective* du texte et du narrateur. Tout se passe dans ce livre comme ce que dit Michel Vanni de la configuration affective des textes : « Au plus fort de l'humeur, le sujet n'a plus l'impression d'avancer dans le temps. Tout s'arrête, ou du moins se déroule en dehors du souci, de l'anticipation ou de la rétention » (Vanni, 1996, 98). Pour se rapporter, comme Vanni, à Heidegger, on pourrait dire que la tonalité affective de ce journal est celle de « l'authentique angoisse d'être-pour-la-mort », affection fondamentale du *Dasein* selon le philosophe, c'est-à-dire fondatrice du souci (Heidegger, 1985, 143-152). Or c'est essentiellement ce qu'on lit dans *Autoportrait*. Traversant un deuil, l'auteur constate le sens ultime de la temporalité qui, selon Heidegger, est celui « d'être-pour-la-mort »; le goût de mourir est d'ailleurs évoqué (AUT, 47), puis tout de suite balayé par la poésie : « j'ai ouvert un livre de poèmes. De la lumière sortait du livre. Je crois que c'est à cet instant-là que ma mort s'en est allée » (AUT, 48). Et l'auteur de cette poésie lumineuse n'est nul autre que Hölderlin (AUT, 23; 164), celui qui sait si bien chanter « la trace des dieux enfuis » « en temps de détresse ».

La tenue du journal constitue la seule action menée à terme et mise en scène, pour parvenir à traverser la temporalité particulière du deuil. À quatre reprises, l'auteur nie le fait qu'il écrit un journal, à la faveur d'affirmations selon lesquelles il fait autre chose : « Je n'écris pas un journal, mais un roman. Les personnages principaux en sont la lumière, la douleur, un brin d'herbe » (AUT, 55), où on peut comprendre que l'auteur tente de mettre en forme ce qui, d'emblée, échappe à la narrativité. « Ce n'est pas un journal que je tiens, c'est un feu que j'allume dans le noir. [...] c'est un animal que je nourris. [...] c'est le sang que j'écoute à mes tempes, [...]. les vivants [...] travaillent à se séparer de la mort » (AUT, 83). « Ta mort me donne beaucoup de travail. Ce livre [...] n'est pas tant un journal qu'un sentier semblable à ceux que les bûcherons ouvrent dans une forêt [...] et peu à peu [...] : clairière³⁰⁰ » (AUT, 106). « Je n'écris pas des

²⁹⁹ Comme dans plusieurs livres de Bobin, mais particulièrement dans celui-ci, qui porte plus profondément le deuil que tous les autres.

³⁰⁰ Pour qui a lu Heidegger, la référence au philosophe est ici aussi évidente qu'implicite : on peut même parler d'un cas de « plagiat ». Qu'on se rappelle la note préliminaire à *Chemins qui*

livres : je taille des miroirs » (AUT, 117), comme si les livres étaient, comme les miroirs, les lieux par excellence de réflexion sur soi-même, les médiations privilégiées de la figuration de soi.

Parce qu'*Autoportrait* est un livre aussi avare d'intrigue, de récit et de fable, il déploie la *résolution* qui découle de la tonalité affective d'être-pour-la-mort, tonalité structurante du *Dasein* selon Heidegger. Pourtant, l'auteur résiste à l'appel de sa « possibilité la plus propre » *en se cramponnant au souci* : il s'agrippe à une gestuelle du *care* en prenant soin des fleurs, des enfants de Ghislaine et du monde en écrivant des livres pour, peut-être, le refigurer. En effet, le narrateur achète inlassablement des fleurs. Deux fois par semaine, il en dépose un bouquet sur la table, regarde ces fleurs vivre, les observe mourir et décrit leur « mort ». Il leur adresse même la parole, les personnifie en les baptisant « les filles », les « collégiennes » ou encore les « gitanes ». Les fleurs parlent elles aussi : le jeudi 28 novembre, les tulipes s'obstinent à tue-tête avec Kierkegaard, « le Danois allongé dans son livre³⁰¹ et les Hollandaises barbotant dans un vase » (AUT, 129).

Tout un langage sur la mort de Ghislaine est ainsi déployé par la figuration et la médiation des fleurs vivantes, puis mortes, ce qui permet de porter au jour l'inénarrable perte d'un proche : « Les roses mortes ne sont pas mortes : elles ont jeté tous leurs vêtements pour filer nues entre les bras de la lumière » (AUT, 157). L'endeuillé prend aussi soin des enfants de Ghislaine, particulièrement de sa fille cadette : « Elle sort du bain, je lui frictionne les cheveux, on parle » (AUT, 36). Il l'amène au parc (AUT, 82) ou au cimetière afin de se recueillir sur la tombe de la défunte et y déposer des fleurs (AUT, 76; 143); la conduit en voiture (AUT, 99); l'emmène à cheval et lui écrit des histoires (AUT, 123-124). Enfin, il prend soin du monde en écrivant : « J'écris [...] pour

ne mènent nulle part : « Dans la forêt, il y a des chemins qui, le plus souvent encombrés de broussailles, s'arrêtent soudain dans le non-frayé. On les appelle *Holzwege*. [...] Bûcherons et forestiers s'y connaissent en chemins. Ils savent ce que veut dire : être sur un *Holzweg*, sur un chemin qui ne mène nulle part » (Heidegger, 2001). Et on sait aussi qu'à la fin de son œuvre, Heidegger envisageait le langage comme « la clairière de l'Être ».

³⁰¹ Il s'agit de *Vie et règne de l'amour* où, selon Bobin, « un mort [...] parle de son Dieu comme un amant ivre de sa belle » (AUT, 128).

dire cette chose élémentaire : le monde est perdu et la vie est intacte » (AUT, 90); « Écrire lave les vivants et désaltère les morts » (AUT, 158); et enfin : « La littérature éternelle est la médecine la plus ancienne. [Elle] a permis d’habiter la terre sans y mourir de froid [...]. Je ne veux pas que tu meures et je déroule pour toi les bandelettes de la littérature éternelle – contes, mythes, légendes, romans, récits, poèmes, prières » (AUT, 160).

Après avoir assisté à une pièce de théâtre présentée « à l’hôpital psychiatrique de la Chartreuse », « jouée et écrite par des malades mentaux » (AUT, 115), l’auteur s’essaie à formuler une pensée encore embryonnaire :

Quelle sorte de pensée? Elle est difficile à formuler. Il y est question d’aide, d’assistance à ce qui, partout dans le monde, est dans la maltraitance et l’abandon. Il y aurait des choses auxquelles il faudrait porter secours ainsi, avec une extrême lenteur, comme si la précipitation risquait d’ajouter du mal au mal. Mais je ne parviens pas à exprimer cette pensée au plus près. Le temps m’aidera à le faire. (AUT, 114)

Aide, assistance et lenteur. Nous le savons, depuis qu’il a lu *L’histoire de Hans Brinker*, c’est ce que Bobin souhaite apporter au monde par le biais de son écriture, en plus de la bonté (ou la « douceur violente ») dont faisait preuve Ghislaine. À ce sujet, il complète les propos un peu contradictoires tenus dans *La plus que vive* :

Toi qui avais réputation de douceur, j’aimais ta sauvagerie de louve. [...] bonté chez toi n’était pas reddition. Tu savais, quand il le fallait, distribuer tes orages et mordre à dents claires. La brûlure de ton rire redonnait des joues fraîches à ceux qui cachaient leur petitesse sous une sagesse grise. [...] Tu es morte irréconciliable avec ce que les sots appellent l’« ordre des choses ». (AUT, 121-122)

Enfin, c’est dans *Carnet du soleil* (2011) que s’achève le deuil de l’auteur³⁰². Dans *La plus que vive*, il avait promis à sa destinatrice qu’il lui adresserait un autre livre dix ans plus tard (PV, 76)³⁰³, ce qui aurait dû mener à 2006. Si la promesse est finalement tenue en 2011 avec un retard de cinq ans, presque tous les livres de Bobin ont, à partir de 1995, très clairement fait allusion à la figure de Ghislaine ou à celles de

³⁰² C’est du moins ce qu’il est possible de conclure aujourd’hui; l’avenir nous dira si Bobin continuera ses adresses à la défunte. Il y a fort à parier que oui.

³⁰³ Voir aussi CAR, 17.

ses enfants, notamment par des adresses fugaces à la défunte³⁰⁴. Il ne s'agit donc pas ici d'oubli, d'autant plus que le roman *Louise Amour*, paru en 2004, relate une histoire d'amour entre un théologien – qui ressemble beaucoup à l'auteur – et une parfumièrre – qui a tout de Ghislaine, sauf le métier et le nombre d'enfants. Avec ce livre, *Carnet du soleil*, on constate le *maintien de soi* de l'auteur dans la *promesse*³⁰⁵. En effet, promesse est tenue par Bobin, qui d'année en année, reconduit le projet éthique de son écriture poétique, consistant à « prendre soin ». Mais plus encore, ce livre signe le maintien de soi dont l'auteur fait preuve à l'égard des figures qui alimentent si profondément sa poétique et comptent pour lui. Sous la modalité de la posture de l'auteur, donc, l'écriture du *care* est un parti pris éthique et poétique que Bobin honore et réussit. Cela dit, ce maintien de soi dans la promesse n'est pas toujours honoré chez les figures féminines qu'il déploie. Souvent même, ces figures bafouent tantôt le souci de l'autre; tantôt le souci de soi. C'est ce que nous verrons dans le prochain chapitre. Je voudrais maintenant m'attarder à deux protagonistes qui ressemblent particulièrement à la figure de Ghislaine : Ariane et Louise. Toutes les deux possèdent son caractère, sont mères et incarnent des attitudes *care*. Mais ces héroïnes ont aussi des aspects peu reluisants : Ariane, au milieu de ses enfants, de ses amoureux et de sa « tribu », est présentée comme une femme à qui rien ne manque, sauf le bon sens. Instinctive, fofolle, amoureuse, riante et la tête « collée au plafond », elle est pourtant idiote, menée par ses instincts, incapable de prendre une décision claire et respectueuse des hommes. Quant à Louise, c'est une mère attentive pour son enfant, mais une amoureuse qui prend la fuite sans aviser son compagnon, sans se soucier, donc, de lui.

C) ARIANE OU LA SATIRE D'UNE MÈRE LIBRE ET FOFOLLE

Tout le monde est occupé, roman paru en 1999, met en scène Ariane, femme de ménage qui nettoie aussi bien les maisons que l'humeur maussade de ses clients, et mère « prise dans mille liens », libre, légère comme tout, puisqu'elle plane au-dessus de la

³⁰⁴ Comme *Tout le monde est occupé* et *Louise Amour*, que j'analyserai dans les prochaines pages.

³⁰⁵ J'évoque ici le maintien de soi et la promesse selon Ricœur (1990b).

terre. Le roman est dédié à Hélène et Gomez, et s'ouvre sur une Ariane qui, le jour même de son mariage, décide de laisser son mari pêcheur (TOU, 15), parce qu'elle prévoit qu'il « sera toujours pétrifié », indécis quant à son engagement (TOU, 16; 42). De nombreux parallèles sautent aux yeux entre cette héroïne et la figure de Ghislaine. D'abord, la description du caractère : Ariane est aussi désordonnée qu'elle, aussi amoureuse de la vie et de la fraîcheur, aussi éprise de liberté, aussi investie auprès de ses enfants et de ses proches; aussi fuyante aussi, car de temps en temps, elle disparaît (dans l'amour fou). Le mot « tribu » revient à répétition pour désigner l'entourage de l'héroïne, ce qui souligne ses valeurs communautaires et familiales. Comme Ghislaine, aussi, Ariane a trois enfants issus de deux mariages, mais de trois pères différents. À chaque fois, la grossesse la rend encore plus légère et joyeuse, jusqu'à planer au plafond (TOU, 25).

Ariane a d'abord une fille de qui elle accouche accidentellement dans un manège lors d'une fête foraine : Manège (TOU, 27), qui « ne ferme jamais les yeux » (TOU, 30) et « prédit l'avenir » (TOU, 32). On peut comprendre que la petite est autiste : sa mère doit lui faire consulter un pédiatre (TOU, 32) et lit des livres de Françoise Dolto (TOU, 29)³⁰⁶. Chez Manège, « le monde rentre par la bouche et par les yeux. Parfois aussi elle s'absente et c'est du noir qui le remplace. Manège garde les yeux ouverts dans le noir. Elle attend. Elle a le don de l'attente, la science de l'attente » (TOU, 28). Ariane va souvent prier la Sainte Vierge à l'église, et lit aussi des livres de Régine Pernoud (TOU, 29), qui s'intéresse au sort privilégié des femmes dans le monde médiéval. Le père de Manège, qu'Ariane a laissé le jour du mariage, habite « de l'autre côté de la montagne » (TOU, 41). Ce n'est que lorsqu'Ariane explique à Manège qu'elle est tout de même issue d'un bel amour que l'enfant sort peu à peu de son autisme. La mère rassure l'enfant : « Je ne sais ce qu'est devenu ton père. Je n'ai que du bien à dire de lui. Je ne regrette pas ce mariage. Tu es venue d'une belle lumière, Manège » (TOU, 43). Dès lors, l'enfant se met au dessin, imaginant un monde de l'autre côté de la montagne, où vit son père (TOU, 44).

³⁰⁶ Cette thématique de l'autisme, on le verra dans le prochain chapitre, est récurrente chez Bobin. La figure d'Hélène qu'il décrit est autiste, et l'auteur compare son statut d'écrivain à celui d'un autiste.

Huit ans après la naissance de ce premier enfant vient un garçon, Tambour, qu'Ariane conçoit avec un jeune plombier, Italien tombeur qui met toutes les femmes enceintes. De dix-huit à vingt-six ans, il a « suscité cinquante-quatre fois un état amoureux et [est] le père de cinquante-six enfants » (TOU, 55-56). Ce plombier, Léopold, ignore qu'Ariane est amoureuse de lui et, de plus, qu'elle est enceinte de lui (TOU, 54). Pourtant, Ariane flotte dans les airs, jouissant de « ses dix-huit ans retrouvés », et fête sa décision de garder l'enfant en l'annonçant à tous ses amis, sans l'avis ni le consentement du père (TOU, 53). Lorsqu'enfin elle lui annonce sa décision, Léopold court lui aussi à l'église prier la Sainte Vierge : fort déçu, pas amoureux d'Ariane et déjà père de « cinquante-six enfants », il demande à la Vierge de dire à Ariane qu'il ne fuira pas, mais qu'il sera très peu disponible. Il termine : « Vous savez bien que ce sont les femmes toutes seules qui font des bébés, avec la seule folie de leur cœur. [...] vous êtes terribles, vous, les femmes. Terribles. Allez. J'y vais. J'ai du travail. » (TOU, 57) Léopold meurt finalement pendant la grossesse d'Ariane (TOU, 60); Tambour naît et grandit. Un jour, Ariane l'emmène sur la tombe de Léopold, parce qu'« il faut bien que cet enfant connaisse son père » (TOU, 66). Ils font un pique-nique sur la tombe, pendant qu'Ariane raconte « à Tambour des histoires dont son père est le héros infatigable » (TOU, 67), afin de lui donner une idée merveilleuse de lui. Tambour savoure « la légende de son père. Ce ne sont pas les histoires qui importent, mais le ton sur lequel elles sont racontées » (TOU, 68). Aussi, grâce à cette voix conteuse maternelle, peut-il être en paix avec son géniteur et développer une saine estime de soi.

Tambour devient le contraire de sa sœur Manège : « Le monde est pour Manège une source inépuisable d'émerveillements. Il est, pour Tambour, une chose un peu douteuse qui ne demande qu'à être améliorée » (TOU, 65); le *muthos* est donc du côté féminin, et le *logos* du côté masculin. Il aime aussi bien faire de la mécanique (TOU, 65) que lire des dictionnaires et des encyclopédies, s'instruire auprès des philosophes, lire Descartes ou encore entendre parler de Socrate, tandis que Manège suit des cours de dessin et « découvre dans l'automne ses couleurs préférées : le rouge explosé des feuilles de vigne et le blanc dragée des pierres tombales », ou lit les œuvres de Racine (TOU, 66-68; 78).

Enfin arrive le troisième enfant d'Ariane, Crevette. Elle est conçue avec Armand, l'instituteur de Tambour, qui est amoureux d'elle. Amoureuse, « collée au plafond. Il n'y a pas d'autres mots : collée. Ronflante et volante et souriante [...] folle d'amour » (TOU, 70), Ariane retrouve encore une fois « ses dix-huit ans ». Sa fille Manège, qui en a autant, trouve la situation fort désagréable : « c'est éprouvant d'avoir une mère qui a mon âge. Deux filles de dix-huit ans dans la même maison, c'est intenable. On dirait que vous, les gens de votre génération, vous ne vous décidez pas à vieillir » (TOU, 70-71). Aussi quitte-t-elle le foyer pour aller faire le tour du monde. Ariane et Armand restent tous deux « collés au plafond, dormant et ronflant, bienheureux » (TOU, 79). La « maison devient infréquentable », Ariane « flotte à dix mètres de hauteur, même les interventions de son fils ne la réveillent pas » (TOU, 81). Il faut que l'atmosphère change, aussi Ariane tombe enceinte et « revient sur terre », tandis qu'Armand continue de voler dans les airs... jusqu'à la maison d'une voisine, jeune et belle infirmière blonde (TOU, 82; 84). Entre le rire et la colère, Ariane « aimerait bien, un jour, une fois, garder près d'elle le père d'un de ses enfants. Au moins un » (TOU, 84). Il finit par revenir (TOU, 86).

Un soir qu'Ariane et Armand sont au restaurant, elle accouche de façon imprévue : « elle croque une crevette et tombe de sa chaise. L'enfant jaillit » (TOU, 91) et est baptisée Crevette. Alors que Tambour devient « un savant doublé d'un philosophe » et que Manège « parcourt des milliers de kilomètres pour peindre des choses infimes », comme de banales bouteilles de tequila (TOU, 93-94), Crevette joue avec des marionnettes. Un jour que Tambour fait des expériences de chimie, il met le feu dans la maison. Toute la tribu se réunit à l'extérieur, sauf Crevette (TOU, 104). Une fois que tout a brûlé, elle ressuscite des cendres chaudes, avec sept ans en plus. « Depuis l'incendie, Crevette n'a plus remis les pieds sur terre. Elle vole et danse, deux ou trois centimètres au-dessus du sol » (TOU, 107). Elle ne va pas à l'école, elle s'amuse dans une cabane, sa « maison de l'attente » et lit de la théologie et de la poésie (TOU, 110-111). Enfin, Ariane annonce à ses enfants qu'elle se sent vieillir et qu'elle veut tout reprendre du début en se remariant. Personne n'ose lui demander avec qui. Ils sont soulagés lorsqu'ils apprennent qu'elle veut marier Armand, le père de Crevette : « On

redoutait un quatrième mari avec un quatrième enfant. Et pourquoi pas cinq, six ou sept? » (TOU, 112)

Dans ce roman, si certaines attitudes maternelles sont mises de l'avant, la mère amoureuse et fille qu'est Ariane est aussi très ridiculisée par l'auteur, le narrateur et les autres personnages. Ce qui est plus que tout mis en relief, c'est le *caractère instinctif d'Ariane, son infantilisme et son incapacité de prendre des décisions claires* dans la vie, comme celle de faire ou non des enfants. En effet, les deux premières grossesses arrivent comme des surprises, à l'insu des pères, et le désir de ces derniers n'importe guère dans la décision d'Ariane de garder ses bébés. Elle se fiche complètement d'eux : le premier est considéré comme un éternel « pétrifié » à priori incapable de répondre à son besoin d'amour, et le deuxième n'est tout simplement pas considéré. Les enfants ne sont pas très considérés non plus : ils sont conçus à la sauvette, entre deux branches, le temps d'un baiser ou d'un fol amour instantané, sans qu'aucune réflexion ne soit menée par Ariane sur la décision de leur donner vie en l'absence d'un père, et les conséquences qui pourraient en découler. Sa première fille est d'ailleurs autiste, et ne sort de son silence qu'après avoir compris qu'elle avait aussi un père quelque part, de l'autre côté de la montagne. Les accouchements se déroulent de façon accidentelle et imprévue, comme tout ce qui se produit dans ce roman, d'ailleurs, et les noms des enfants reflètent bien ce fouillis : Manège (étourdissement), Tambour (bruit) et Crevette (n'importe quoi!). L'auteur met l'accent, appuie tellement sur l'aspect fleur bleue, irrationnel, désorganisé et passionné du personnage que le roman tourne au kitch consommé. Enfin, l'idée bobinienne des sexes est encore ici palpable; les petits garçons sont logiques et les petites filles sont sensibles. Crevette, elle, ressemble à sa mère et aux saintes : elle plane, se situe dans le hors temps de l'extase. À vrai dire, on trouve peu de traces d'une éthique du *care* dans ce roman, ou d'éthique tout court. Même le souci de soi et la pratique de l'authenticité y sont absents, car le fatras général du roman montre plutôt un univers superficiel où tout va très vite sans que l'on sache pourquoi³⁰⁷.

³⁰⁷ À moins de songer à la préfiguration de ce roman que l'on trouve dans *L'enchantement simple* (1986), où l'auteur, dépressif, confie à Ghislaine (pourtant partie, absente) qu'il désire peut-être écrire un roman sur le « fatras » de sa vie (qu'il critique d'ailleurs) : « pourquoi pas, écrire un livre. Un roman, avec des complications, des noms. Un fatras de choses et de noms.

D) LOUISE AMOUR, MÈRE MORTE DANS LES FLEURS

Louise Amour, roman paru en 2004, est l'un des rares textes de Bobin écrit à l'imparfait. Le narrateur est un théologien autodidacte qui a toujours fui le monde. Dès la maternelle, il fugait. Il a cessé ce manège vers les sept ans, mais pour fuir la société autrement : en lisant et en écrivant des livres. D'ailleurs, s'il poursuit des études théologiques autodidactes, c'est pour fuir les « gens sérieux » de la faculté. Jusqu'à trente ans, il n'a entretenu ni entamé aucune liaison, et il avoue que cette période coïncide chez lui avec un état de « non-naissance ». En fait, c'est par la rencontre de Louise Amour qu'il se sent naître, parce qu'elle apaise, par sa seule présence, une blessure d'enfance chez le théologien. On se souvient ici de la seconde naissance qu'avait permis la rencontre avec Ghislaine dans *La plus que vive*. La mère du narrateur, parfois mélancolique, entrait dans un état d'oubli de son état de mère : « J'étais pour quelques minutes l'enfant d'une mère qui avait oublié qu'elle avait un enfant » (LA, 32), et donc un enfant qui comprend que l'abandon, même s'il se résume à une absence dans le regard, existe. À partir de ce manque et du savoir que le monde est fait de faux-semblants, le théologien rêve de légèreté et s'occupe à la découvrir par la lecture et l'écriture, en se retranchant du monde.

Le monde m'était si lourd que, pour le fuir, je ne donnais mon amour qu'à ce qui, sur terre, me semblait le moins pesant, le plus poreux : la neige, les cils des nouveau-nés, les noisettes [...]. Louise Amour était comme sortie [...] de ces jours et ces nuits de lecture. Elle exauçait mon rêve de légèreté jusque dans le métier qui était le sien : créer des parfums c'est-à-dire offrir à la matière le corps le plus aérien qui soit. (LA, 36-37)

D'abord réunis pour le lancement du nouveau parfum de Louise, qui désire emprunter un texte au théologien écrivain pour représenter sa création, ils découvrent vite qu'ils sont tous deux à la recherche d'un absolu : elle veut capter l'essence des fleurs, alors qu'il veut saisir l'essence des écrits saints. De part et d'autre se trouve un désir partagé d'éternité, de légèreté. Être ensemble est alors possible, sur la base de ce désir

Puis je perds de vue la nécessité de ce mensonge, l'écriture d'un livre, une histoire. » (ESA, 50)
Il est étonnant de constater que *Tout le monde est occupé* correspond parfaitement à cette préfiguration : il s'agit bien d'un roman où l'héroïne ressemble à Ghislaine et où on trouve « un fatras de choses et de noms ».

partagé. Pourtant, il arrive à Louise de disparaître à l'improviste pendant plusieurs semaines, comme les héroïnes de plusieurs autres romans (et aussi à Ghislaine). Le narrateur approuve ces fuites, bien qu'elles lui soient difficiles :

Je la remerciais au contraire silencieusement de m'avoir abandonné, de m'avoir laissé dans une épreuve que finalement, avec de l'encre et du papier [...], j'avais changée en grâce. (LA, 105)

Louise, mère d'un garçon, est décrite selon le caractère que possédait Ghislaine : pleine de bonté et de sourires (LA, 28), très lente (LA, 32), très mère (LA, 63), elle rit aux éclats devant les nombreux hommes qui lui font la cour (LA, 120). Avec elle, le narrateur fait des promenades au cimetière (LA, 89) ou à l'église de Versailles (LA, 92), comme l'auteur se rappelait en faire avec Ghislaine dans *La plus que vive*. Comme Ghislaine, Louise écrit, mais sans publier. Comme dans *La plus que vive*, lors d'une promenade, le narrateur annonce à celle qu'il aime qu'il veut écrire son prochain livre sur elle seule (LA, 121). Et enfin, comme Ghislaine, Louise meurt de façon tout à fait subite et inattendue, lors d'une fête en son honneur, en plein milieu d'un jardin de roses (LA, 124).

Alors le narrateur fait le compte de ce qui lui reste :

Trois fois rien, des miettes d'attention pure. C'était peu, mais ce peu avait la puissance invincible de la bonté. (LA, 133)

C'était la bonté de Louise Amour qui m'avait sorti de ma cage de papier, m'arrachant à une solitude qui menaçait de m'étouffer, et c'était cette même bonté que le monde, par la lumière de ses fêtes, avait peu à peu obscurcie. Aujourd'hui elle seule restait. Il n'y a de vivant que les âmes et, en chacune d'elle, ce quartz éblouissant de la bonté. (LA, 135)

Louise, qui n'est que l'autre nom de Ghislaine, laisse comme elle, derrière elle, un mince héritage de rire et de bonté. C'est visiblement ce rire et cette bonté que Bobin valorise et voudrait étendre sur ses pages. Bien qu'il les associe à la maternité, ils ne sont pas toujours compatibles avec elle. Le rire et la bonté mystique, en effet, n'ont rien d'une moralité maternelle ou d'une éthique du *care*, comme on le verra.

CHAPITRE SECOND

EVANESCENCE. FIGURES HORS TEMPS ET À VENIR

1. PATHOLOGIES DU HORS TEMPS

Dans le dernier chapitre, nous avons vu comment Christian Bobin s'engage dans un pacte lyrique où il écrit pour *prendre soin* du monde, du temps, des femmes et des mères. Grâce à des figures fondatrices comme celles de Madame de Mortsauf et de Ghislaine, son écriture du soin est motivée par le désir de protéger les femmes contre la misogynie, et aussi de promouvoir leur intelligence charnelle faite de bonté, d'amour, de soin des autres et de liberté; un pacte critique est ainsi annoncé, soutenant le pacte lyrique. Pourtant, en portant l'attention sur le roman *Tout le monde est occupé*, on voit déjà que dans le pacte fabulant, le projet poétique n'est pas toujours respecté. Comme si celui-ci venait détruire ou ébranler les pactes lyrique et critique³⁰⁸. Ce n'est pas le moindre des paradoxes dans l'œuvre bobinienne. Dans le chapitre que voici, qui s'attarde aux autres figures féminines de l'œuvre, nous verrons que le projet d'une écriture du *care* chez Bobin relève à certains égards de l'antinomie.

En fait, les postures éthiques jusqu'ici valorisées par Bobin se concurrencent souvent chez les personnages et figures féminins. Dans le romanesque, le souci de soi et le souci de l'autre se font la guerre, tout comme les genres d'ailleurs, puisque Bobin survalorise et mythifie le féminin, tout en dévalorisant le masculin et en lui enlevant son charme, voire son intérêt. Ainsi le *care*, tel qu'il devrait, en son principe, permettre le soin de l'autre et soi, de même que le respect des différences et de la vulnérabilité des autres, n'est pas toujours respecté. Si le soin et l'attention sont valorisés *dans le discours* de l'auteur ou du narrateur dans le pacte critique, ils ne sont *pas mis en intrigue* dans le récit, dans le pacte fabulant, dans les conduites et le maintien de soi des figures, sauf

³⁰⁸ Bien sûr, je ne pense pas que les romans doivent respecter un pacte éthique, bien que, comme le remarque Ricœur, l'éthique teinte si souvent le roman. Si je me penche sur cette tension dans l'œuvre de Bobin, c'est parce que lui même investit son projet d'écriture éthique d'une manière presque normative.

peut-être chez les femmes à venir de trois romans, mais alors, il s'agit de « femmes » qui ne sont pas encore, et que l'ouverture des récits laissent seulement entrevoir en fin de piste.

A) *EMILY DICKINSON : PETITE MÈRE MORTE AU ROYAUME DES SAINTES*

La dame blanche, texte paru chez Gallimard, répond à la ligne éditoriale de la collection « L'un et l'autre » où un auteur raconte la vie d'un autre qui l'inspire, de façon subjective et sentie³⁰⁹. Poète plutôt ignorée de son vivant, Emily Dickinson, au sujet de qui « les médecins [...] parleraient aujourd'hui d'agoraphobie » (DAM, 85), eut un mode de vie que Christian Bobin valorise beaucoup, fondé sur la solitude, l'amour, la joie, l'angoisse, l'écriture secrète (non publiée), le « cloître³¹⁰ » et, malgré tout, *le soin soutenu des proches* :

Même envahie par son écriture, Emily ne cesse pas de s'inquiéter des siens. [...] elle cuit le pain de la maison, fait du jardinage et des conserves de fruits, apaise son frère et facilite la vie de son père, veille sur sa mère enténébrée, donne la becquée de ses lettres aux sœurs Nocross, elle écrit des poèmes témoignant de l'affairement de l'invisible auprès de nos âmes enfantines. (DAM, 92)

Pour elle comme pour Rimbaud, songe l'auteur, « “Disparaître est un mieux.” [...] Sous le soleil clouté d'Arabie et dans la chambre interdite d'Amherst, les deux ascétiques amants de la beauté travaillent à se faire oublier. » (DAM, 93) C'est là une humilité très louable selon l'auteur qui, comme sa poète préférée, estime qu'il existe deux façons de « triompher du monde » : tomber dans sa mondanité clinquante, ou le fuir (DAM, 63-64)³¹¹. Si Dickinson est sa poète préférée, à vrai dire, elle est peut-être la seule qu'il lit. En effet, à part quelques noms d'auteures contemporaines inconnues du

³⁰⁹ Lire, en quatrième de couverture : « Des vies, mais telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime. Des récits subjectifs, à mille lieues de la biographie traditionnelle. »

³¹⁰ Non le cloître chez les religieuses, mais l'enfermement dans sa propre chambre pendant les vingt-cinq dernières années de sa vie (DAM, 8).

³¹¹ Lire : « cette bonté qui ne cherche pas sa récompense et cette inquiétude du lointain sont les marques de la plus profonde poésie » (DAM, 46).

grand public (comme Nella Bielski³¹² ou une auteure dont on ignore le nom³¹³), ou encore les auteures saintes³¹⁴ ou contemplatives³¹⁵, Bobin ne parle jamais des écrivaines. Est-ce à dire qu'il n'en lit pas? On pourrait le croire, puisque la majeure partie de son œuvre repose sur le commentaire des livres lus et la manière dont ils ont aidé l'auteur à mieux vivre. C'est ce qu'a déjà remarqué, aussi, Nancy Huston : l'amour de Bobin pour les « écrivains sacrés » passe « rarement par des femmes » (Huston, 2001, 183).

Or chez un auteur qui loue sans arrêt la pensée féminine, cela est problématique, car s'il est vrai que les tâches maternelles en appellent à une pensée charnelle, c'est loin d'être le seul domaine où la pensée féminine s'exprime et s'exerce. De ce point de vue, il faut le dire : *Bobin contribue lui-même à tenir l'intelligence des femmes dans l'ombre de l'Histoire*. À lire ses livres, on comprend qu'à ses yeux, les femmes n'ont jamais tenu que des rôles de muses, de mères, d'épouses ou de saintes un peu fofolles. Lorsqu'il écrit, très rarement, au sujet des écrivaines qu'il a lues, *c'est sur leur rapport au temps abstrait qu'il insiste*, temporalité qui, de fait, n'est pas le temps charnel et terrestre que Huston, Perrin et les anthropologues reconnaissent aux femmes. D'ailleurs, cette éclatante pauvreté (en nombre) des voix littéraires féminines chez Bobin ressemble selon Huston à celle qu'elle trouve chez Emil Cioran, que Bobin aime beaucoup d'ailleurs (LUM). Au sujet de Cioran et de son goût pour l'immuable et l'immobilité (goût que se partagent les écrivains néantistes selon elle), Huston écrit :

Parmi ceux qu'il considère comme vraiment grands [...] figurent deux femmes : deux vierges, cela va de soi, comme lui éprises d'absolu et retranchées du monde : sainte Thérèse d'Avila et Emily Dickinson. Le goût pour l'ascétisme littéraire va de pair, c'est logique, avec la répugnance pour l'acte charnel, et surtout l'idée qu'une nouvelle vie puisse en résulter... que soi-même, on en a résulté. [...] « On ne peut consentir, écrit Cioran, qu'un Dieu, ni même un homme, procède d'une gymnastique couronnée d'un grognement. » (Huston, 2004, 119)

³¹² Voir VP (10), lettre adressée à Nella Bielski; MER (29).

³¹³ Voir ROB (15), où Bobin parle d'« une histoire dont personne ne voulait » écrite par une auteure ayant retrouvé espoir chez Rilke. Bobin déplore que cette histoire ait eu du mal à trouver un éditeur, paraissant finalement en Allemagne. Peut-être évoque-t-il le livre *La pulpe de l'étreinte* de Nella Bielski, récit autour de Rilke paru en 1994 chez Le temps qu'il fait (qui n'a pourtant pas enseigné en Allemagne).

³¹⁴ Thérèse d'Avila, Catherine de Sienne, Thérèse de Lisieux, par exemple.

³¹⁵ Comme Simone Weil.

L'admiration égale pour les mères et les saintes est assez paradoxale chez Bobin. Les unes, en effet, s'inscrivent nettement dans le temps du corps grâce à la nature et à la culture de leurs liens humains et terrestres, tandis que les autres, éprises du ciel et recherchant l'extase, désertent leur rapport charnel au monde pour atteindre une sorte d'atemporalité, de hors-soi³¹⁶. Alors que les mères évoluent dans la vie et le temps du corps, les saintes et les contemplatives, comme Dickinson et Simone Weil, *dénigrent la vie charnelle* à la faveur de la vie éternelle. Selon Bernard Chouvier, ce que les mystiques ont le plus souvent en commun, c'est :

une situation traumatogène extrême. On remarque qu'ils sont nombreux à relater avoir vécu une expérience de mort imminente. Un tel vécu agonistique réactive dans la psyché une régression fusionnelle par l'excessivité et l'intensité de la souffrance éprouvée. (Chouvier, 2006, 141-142)³¹⁷

Prenant pour exemple « l'un des plus riches modèles de la mystique », Thérèse d'Avila³¹⁸, Chouvier explique ce qui se passe dans cette expérience de régression³¹⁹ : en trois « paliers », il s'agit de préparer l'âme à sortir de l'espace et du temps grâce à la « méditation », à la « prière intensive » et à « l'éloignement des choses matérielles³²⁰ ». Ce processus relèverait de la « suspension », de la « mise en suspens » et de la « désensibilisation » des perceptions ordinaires (Chouvier, 2006, 148). L'auteur cite d'Avila : « Il se produit alors un vol de l'esprit, aussi rapide que la balle qui sort de l'arquebuse » (Chouvier, 2006, 148). Comme l'écrivait Bobin au sujet de cette sainte : « elle file aussi vite qu'une truite » (AUT, 16). Or selon mes recherches, Thérèse d'Avila aurait justement frôlé la mort à vingt-deux ans, en 1537, atteinte « de “phtisie” qui dura des mois sous sa forme paroxystique et dont l'influence se faisait encore sentir

³¹⁶ « L'expérience mystique conduit [...] le sujet à vivre un temps hors du temps. [...] Vivre le dépassement de soi dans le hors-soi d'un temps mis entre parenthèses, voilà la structure basique du vécu mystique. » (Chouvier, 2006, 141-142)

³¹⁷ L'auteur se rapporte à Pascal Le Maléfan, *Folie et spiritisme : histoire du discours psychopathologique sur la pratique du spiritisme, ses abords et ses avatars, 1850-1950*, 2001, 337 p.

³¹⁸ Que Bobin louange plus souvent qu'à son tour.

³¹⁹ Le mot est de Freud qui, rappelle Chouvier, se prononçait sur cet état psychique dans *Malaise dans la culture* (1930) à peu près en ces termes : « Le sentiment océanique constituerait une régression à l'état primitif du Moi. Le sujet ferait retour à ce temps où le Moi pouvait se vivre illimité. Ainsi la religiosité primaire trouverait son origine et sa source dans le narcissisme primaire » (Chouvier, 2006, 142).

³²⁰ Ici, on ne peut que songer à *L'éloignement du monde* si cher à Bobin.

vingt ans après ». En 1539, deux ans après la « grave attaque », mourante, elle aurait passé « quelques jours dans le coma ». Quant à sa première expérience d'« apparition de Jésus », elle serait survenue en 1542, trois ans après avoir failli perdre la vie (d'Avila, 1961, 9-37). De son côté, l'une des biographes de la sainte rapporte que le diagnostic de la tuberculose était erroné : dès son « mariage de raison » avec le Seigneur (la prise du voile), Thérèse aurait commencé à se faire violence, à se priver, à jeûner, à s'autopunir et à s'autodétruire avec une incomparable ardeur afin de plaire à Dieu :

Voulant même châtier en elle la saine raison, elle se présenta un jour au réfectoire marchant à quatre pattes, un bât de mule chargé de pierres sur le dos, traînée comme une bête par une sœur qui tirait sur le licol qu'elle s'était passé au cou. (Auclair, 1950, 65)

De ces pratiques peu banales, aurait naturellement résulté la maladie, entre autres : des « syncopes, de plus en plus fréquentes et prolongées » (Auclair, 1950, 66). Mal en point de son propre chef, la jeune fille ne souhaitait pas de soins et on dut la traiter de force; elle cacha les raisons de sa « maladie » aux médecins. Son état de santé dégénérait sans cesse, c'est alors qu'elle aurait commencé à vivre ses premiers moments d'« union » et de « grâce » (Auclair, 1950, 72). Toujours selon cette biographe, Thérèse d'Avila aurait été tenue « pour morte et non pas mourante », le 15 août 1539 (Auclair, 1950, 76). Au quatrième jour, elle se serait réveillée, illuminée par la mission à venir³²¹. Son « corps était pis que mort, réduit à la peau sur les os, et d'une faiblesse effrayante » (Auclair, 1950, 78). Paralysée pendant trois ans, poursuit-elle, d'Avila se serait lentement remise, marchant peu à peu à quatre pattes, puis se redressant enfin. « Autour d'elle, le couvent criait au miracle » (Auclair, 1950, 79).

Considérant cet étrange début de vie chez d'Avila, on ne s'étonne guère que, selon Chouvier, l'état de grâce du mystique se tienne entre l'orgasme et la douleur : « D'un côté [il] s'apparente au plaisir et la quête de la sérénité et de l'autre [il] s'ancre du côté de la souffrance et de la destructivité, [réactivant] les traces mnésiques d'une réelle mort [...] masochiquement investies » (Chouvier, 2006, 149). « Jouissance masochiste », « pulsion mortifère désintriquée et retournée contre soi », « états qui

³²¹ Je présume que l'on doit ici comprendre qu'elle sortit du coma.

s'apparentent par de nombreux aspects à la grande crise d'hystérie³²² » (Chouvier, 2006, 150-151) : voilà en quoi consisterait, semble-t-il, l'extase mystique de Thérèse d'Avila, auteure que Bobin valorise tant. N'est-ce pas curieux chez celui qui, pourtant, glorifie « le travail des mères », tout inscrit dans l'espace et le temps – *dans le réel, dans et pour la vie?* Car, Chouvier le rappelle : « Thérèse aspire à la mort physique, comme si la mise en sommeil de toutes les sensations allait lui ouvrir la voie d'une totale jouissance de soi, dans une paradoxale hypostase de la mort », et il la cite : « Je meurs de ne pas mourir » (Chouvier, 2006, 152). Bien sûr, c'est surtout le haut lyrisme et la fougue de ses textes que Bobin aime chez d'Avila³²³. Mais c'est aussi sa vie qu'il admire, sa manière de vivre l'extase et la joie et de « filer aussi vite qu'une truite » dans l'atemporel. Bien sûr, cette femme fut aussi très active, engagée dans la communauté. Mais nulle nécessité d'entrer en extase – de se déconnecter du réel ou de se mortifier – pour faire dans le lyrisme, la fougue ou le don de soi. Aussi, l'obsession bobinienne pour les saintes et les contemplatives de l'« éternel » est fort troublant : il semble parfois correspondre au désir d'éternité, d'effacement et d'éloignement du monde de l'auteur³²⁴.

Or Dickinson n'était pas une sainte, mais Bobin la qualifie ainsi (DAM, 24; 49; 120), tout comme il note son plaisir à lire *Sainte Agnès* de Tennyson (DAM, 9). Pour lui, suivant son goût marqué de l'antinomie, une sainte est tout, sauf sainte. À ses yeux, la sainteté est affaire de révolte³²⁵, comme chez François d'Assise, ce « fou du village » qui part seul refaire le monde et propager l'amour; ou encore chez Marguerite de Porete, béguine libre d'esprit brûlée vive en 1310 pour avoir écrit *Miroir des âmes simples* (PM, 38-44), livre colportant lui aussi l'amour fou; et bien sûr Thérèse d'Avila, celle qu'on

³²² L'auteur se réfère à Freud et Breuer, *Études sur l'hystérie*, 1895.

³²³ « Sainte Thérèse d'Avila. J'ai sous le bras ses œuvres complètes. Un gros livre blanc, un régal de chant pur, de joie de vivre. » (MER, 23)

³²⁴ À ce sujet, d'Avila écrit que « si nous, religieuses, comprenions bien quels dommages nous sont causés par les rapports fréquents avec nos proches, comme nous les fuirions! » (d'Avila, 1961, 88)

³²⁵ « Il n'y a pas de saint sans quelque secrète délinquance » (DAM, 117); « La sainteté a si peu à voir avec la perfection qu'elle en est le contraire absolu. [...] La sainteté est le goût puissant de la vie comme elle va – une capacité enfantine de se réjouir de ce qui est sans rien demander d'autre » (ÉL, 174).

appelle « la dame errante de Dieu³²⁶ ». Bobin surnomme de Porete « la meurtrière » (titre d'une nouvelle à son sujet), puisque, pour lui, les saintes *éclatent toujours de rire* (comme Ghislaine) et qu'« il n'y a jamais loin entre le rire et le meurtre » (DAM, 107). Chez Marguerite de Porete, il aime précisément ceci qu'« elle se défait de sa raison comme d'un vêtement trop lourd. [...] Elle écarte toutes choses, elle éteint toutes pensées. » (PM, 42) Ainsi pour Dickinson, celle qu'il surnomme « l'ange asthmatique » et « la sainte du banal » (DAM, 77; 119).

Comme les saintes et Simone Weil, Dickinson avait beaucoup plus d'intérêt pour le ciel bleu que pour les corps (DAM, 47; 63-64). Pourtant, l'auteur insiste sur son esprit maternel, sur sa manière de veiller sur les autres et les choses. En effet, elle jouait du piano et cuisinait du pain pour faire plaisir à son père (DAM, 25); prit soin de sa mère malade pendant trente ans (DAM, 36); veillait sur son frère : « elle est sa petite mère » (DAM, 38); faisait descendre, du haut de sa chambre, des pains d'épice aux enfants « dans un panier au bout d'une corde » (DAM, 55); elle appelait ses nièces orphelines « ses enfants » (DAM, 69); elle écrivait « pour apaiser la fièvre du monde » et pour « que plus personne ne soit abandonné » (DAM, 78; 83); se retirant, c'était sa « manière de prendre soin [des autres] malgré eux » (DAM, 86). En somme, selon Bobin : « le soin têtû qu'elle prend de ses rosiers et sa patience ailée devant la tyrannique langueur de sa mère – tout est pour Emily une occasion d'exercer cette empathie qui est la source claire du génie » (DAM, 55), ce qui, à ses yeux, traduit une manière hautement poétique de vivre³²⁷.

À la fois poète contemplative et « petite mère » pour les siens (bien qu'elle n'ait pas eu d'enfants), il semble que cette figure de Dickinson établisse chez l'auteur une

³²⁶ Voir ce titre de Marielle Auclair : *La vie de sainte Thérèse d'Avila, la dame errante de Dieu* (1950).

³²⁷ Bobin fait de la bonté le principe même de l'art, reconnaissant ce trait chez tous les artistes qu'il admire : « La bonté est le principe de l'art. La bonté est l'essence même de l'art. Je sais, je connais Gide : “on ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments”. Mais qui parle de sentiments? La bonté n'est pas un sentiment. La bonté c'est la vie même. La bonté est âpre, rugueuse et résistante comme la vie. » (BON, 6) Ou encore : « La leçon de peinture est une leçon de bonté : l'amour se reconnaît ainsi, dans ce goût du détail, dans ce souci de l'infime, dans cet égard pour ce qui nous est confié » (ESA, 74).

sorte de synthèse entre les mères (temporelles) et les saintes (atemporelles). Elle arrime l'attente infinie des saintes, leur renoncement au monde, et le réel souci des autres. Un peu comme Ghislaine, finalement, qui, pour être soucieuse d'autrui, se moquait par ailleurs de tout. J'avance pourtant cette idée de synthèse avec prudence, car à la vérité, il existe une disparité, voire une incompatibilité étonnante entre les figures féminines mises en valeur et canonisées par Bobin. L'amour fou de Dieu, de la poésie et de « l'éternel » a en effet très peu à voir avec l'amour d'une mère pour son enfant, enraciné dans la vie concrète, le mouvement et *le changement*³²⁸. À cet égard, les saintes cherchent à *revivre une fusion originaires avec l'infini*, alors que les mères travaillent dans le sens tout à fait inverse : il s'agit pour elles de *résilier, aussi lentement que sûrement, une fusion avec le fini (l'enfant)*. Ce « travail », aucune sainte ou mystique, que je sache, ne s'y est aventurée; aussi l'amour éthéré de Dieu n'a rien de l'amour réel, impliqué, comme dirait Bobin lui-même, « dans mille liens » terrestres. Partant, l'attente infinie d'une sainte est sans commune mesure avec l'attente que vivent les mères.

L'attente amoureuse, selon Bobin, « cette question, cette fatigue et cette attente, ce sont les femmes qui les prennent le mieux en charge, qui les porte en elles avec le plus de douceur, avec la patience la plus sûre » (MER, 46). Ce sont les mères, les saintes, les petites filles et les épouses qui attendent amoureusement. Autrement dit, ce sont toutes les femmes de tous les siècles, selon ce qu'on lit dans *La part manquante* :

Aux petites filles on apprend que Dieu existe et qu'il a la couleur de leurs yeux. Alors elles attendent. En attendant, pour passer le temps de vivre, par impatience ou pour faire comme leur mère, elles se marient. Dès ce jour Dieu s'en va. Il déserte la maison, comme un [sic] qui ne trouve plus le repas ou le silence à son goût. Il s'en va pour toujours. Il laisse en s'éloignant l'attente qu'elles ont de lui. C'est une attente immense. C'est une attente à quoi personne ne sait répondre. On touche à la démence. Dans l'attente amoureuse des jeunes femmes, dans cette passion purifiée par l'absence, on touche à quelque chose comme la folie. Aucun homme ne s'aventure dans ces terres désolées de l'amour. Les hommes [...] quand ils attendent, c'est quelque chose de précis [...]. Quand ils perdent, c'est une seule chose [...]. Les femmes espèrent tout, et puisque tout n'est pas possible

³²⁸ Lire Bobin à ce sujet : « L'artiste a affaire avec l'invisible de la beauté. Le saint a affaire avec l'invisible de la grâce. Mais, en regard du travail des mères, artistes et saints ne sont que des dilettantes : rien de plus essentiel que de servir cette petite enfance sur laquelle repose l'architecture de tous les mondes invisibles » (ÉM, 54-55).

elles le perdent en une seule fois [...]. Elles continuent d'attendre ce qu'elles ne croient plus. C'est plus fort qu'elles. C'est bien plus fort que toute pensée. C'est dans cette nuit qu'apparaissent les enfants. C'est dans ce comble du désespoir que naissent les sources d'enfance. [...] C'est comme dans la Bible, les jeunes femmes de Palestine : [...] elles attendent. On ne sait pas ce qu'elles attendent. (PM, 14-16)

Cet extrait, qui fait du vide et de l'attente des caractéristiques proprement et historiquement féminines – et ne distingue par ailleurs aucune différence dans les formes d'attente – est, ce me semble, « phallogcentrique », dans la mesure où il reproduit une vision des genres très freudienne, une interprétation de l'homme et de la culture fixée, centrée autour de l'idée du totem et du phallus³²⁹.

« Aux petites filles on apprend que Dieu existe », c'est-à-dire que la perfection existe, qu'elle a un sexe, que ce sexe est masculin et qu'il leur fait défaut. « La part manquante » chez les femmes (puisque ce livre ne parle que des femmes), pouvons-nous dès lors comprendre, ce serait cela : un Dieu qui existerait, mais serait inatteignable, parfaitement absent, phallus hors d'atteinte. « Alors elles attendent » : selon l'auteur, les petites filles attendent d'être comblées, comme des réceptacles à qui manque d'emblée quelque chose. Comme ce manque est impossible à combler (parce que natal, inné), « elles se marient », acceptent qu'on les pénètre et les complète d'un phallus imparfait, puisqu'il ne leur appartiendra jamais (l'homme est fuyant : « aucun ne s'aventure sur ces terres désolées »). « Dès ce jour Dieu s'en va » : on s'en doute, dans cette perspective freudienne, puisqu'une virginité défaite est incompatible avec la perfection, donc avec Dieu, phallus par excellence, éthéré. « On touche à la démence », « à quelque chose comme la folie » : il faut être « hystérique » (comme le remarquait Freud) pour attendre ainsi l'amour parfait, la fusion, la symbiose. C'est ce qu'évoque d'ailleurs Chouvier au

³²⁹ Freud, on le sait, a théorisé le complexe d'œdipe seulement pour le petit garçon, qui éprouverait un désir d'inceste envers sa mère, et par là, aussi de la haine pour son père; ce stade œdipien serait déterminant dans la structuration de l'identité des hommes. Dans *Les enfants de Jocaste*, Christiane Olivier a bien montré que le pendant de cette théorie, pour les filles, aboutissait à l'idée que celles-ci, puisque leur objet de désir (le père, du sexe opposé) était le plus souvent absent ou distant dans la petite enfance, vivaient plutôt une situation de désir comme *vide impossible à remplir*, d'où l'éternelle insatisfaction des femmes. Aussi, devenues adultes et mères, avides, les femmes contribueraient à maintenir à distance les hommes et les pères, qui eux, veulent finalement plus que tout s'extraire du stade œdipien et de la fusion, dans lesquels ils étouffent (Olivier, 1980, 53-72).

sujet des états de grâce de Thérèse d'Avila : l'extase de la sainte s'apparente à l'hystérie. « Les hommes, quand ils attendent, c'est quelque chose de précis³³⁰ » : raisonnement prévisible aussi, puisqu'à eux, rien ne manque – ils possèdent un phallus en bonne et due forme, comme Dieu en possède et comme chaque village a son totem, même si le leur est fait de chair. « Quand ils perdent, c'est une seule chose » : suite logique, encore, de cette interprétation de la culture et des différences sexuelles. Un homme ne peut jamais « tout perdre », puisque son phallus est un acquis inné qu'il est bien difficile de lui enlever. Quant aux femmes, « elles espèrent tout » : car tout leur manque; point de salut hors du phallus, dirait-on ici³³¹. « Et puisque tout n'est pas possible », le salut, donc, l'unité, la synthèse ou l'absolu, « elles le perdent en une seule fois » dès qu'elles se frottent à l'idée de la perfection, de l'absolu, de l'infini – idée masculine *efficace pour lui, mais conçue (par lui) pour elle*, pour reprendre le slogan publicitaire d'un déodorant à la mode dans les années 1990.

Qui plus est, si l'on continue de suivre l'extrait ci-haut, les femmes sont conscientes de leur imperfection natale, de leur « part manquante » (c'est bien là le titre du livre), mais « continuent d'attendre ce qu'elles ne croient plus. C'est bien plus fort que toute pensée ». Profondément irrationnelles et conduites par leurs entrailles, est-il donc à peine sous-entendu, elles ne pourraient d'aucune manière dépasser cette attente folle et infantile qui, pour rester dans le registre populaire, est celle du prince charmant. En outre, selon l'auteur : « C'est dans ce comble du désespoir que naissent les enfants ». Dans le comble de ce désir toujours insatisfait d'unité, de perfection et d'absolu. Comme si la possibilité féminine de donner la vie selon une décision mature et assumée, en harmonie avec soi-même (et, peut-être, avec un homme) échappait totalement à la perspective de l'auteur. Comme si la procréation ne pouvait finalement résulter que d'une tare, d'un accident, d'un amour à sens unique et *du désespoir*. Comme si les

³³⁰ Sauf l'auteur qui écrit ces lignes-là, et quelques poètes, bien sûr (selon Bobin, seuls quelques poètes et saints sont capables de l'attitude féminine, attente infinie).

³³¹ J'ai hésité à laisser cette phrase, ironique. Mais je la laisse, car je ne vois pas comment interpréter ce texte de Bobin différemment, d'autant plus que chez lui, c'est toujours cette conception freudienne des sexes qui est tenue pour vraie : les hommes sont absents (donc ils fuient l'intimité et sont par là idiots), et les femmes sont des saintes folles et hystériques parce qu'elles attendent infiniment d'être comblée par un homme, suprême utopie.

femmes, au final, étaient trop sottes pour donner la vie – ou ne pas le faire – de leur propre chef et en toute conscience de cause. Enfin, comme si elles procréaient toujours seules, abandonnées, démunies et malheureuses.

Assurément, ce discours au sujet des femmes, des mères et des hommes est très réducteur. Noirceur, fatalisme, réductionnisme, phallocentrisme : tout y est ramené au Même, à Dieu, à l'Homme (toujours bêta selon Bobin, incapable de sensibilité et d'engagements autres qu'au travail), à un modèle plutôt désuet de la féminité : la princesse au bois dormant qui attend à poings fermés qu'un grand blond intemporel viennent lui ouvrir les yeux avant qu'elle ne s'ouvre les veines, justifiant ainsi sa morbide existence. Avec cette idée universalisante et intemporelle (valable pour tous les temps, puisqu'il en est déjà ainsi dans la Bible) de l'attente amoureuse féminine, l'auteur donne l'impression, précisément dans ce texte-là, d'avoir vécu complètement à côté de son époque, où l'on trouve beaucoup de femmes émancipées – non seulement sur les plans social, juridique, moral et financier, mais aussi sur les plans intellectuel, artistique *et affectif*.

En tout cas, cette description de l'attente amoureuse et de la femme semble davantage convenir à une femme du XVIII^e ou du début XIX^e siècle qu'à une contemporaine. Peut-être, en effet, s'agit-il d'une vision de femme fort inspirée par la figure de Madame de Mortsauf chez Balzac? À vrai dire, l'amour et l'attente de Dieu décrits ici reflètent aussi l'attitude de Simone Weil qui, on le sait, n'eut aucun enfant et dénigra fortement la vie du corps, éprise de perfection et d'éternité. Dans l'entretien *La parole vive*, justement, Bobin déclare : « Je m'appuie très souvent sur la mémoire de Simone Weil. Certaines choses que je dis et que je ressens de l'attention au monde viennent d'elle ou me viennent en même temps par les deux voies de la vie et de la lecture de Simone Weil. » (Coq, 1994, 70) L'attente amoureuse infinie décrite dans *La part manquante* est en fait un trait typique des saintes et des mystiques, mais que Bobin attribue d'égale manière à toutes les femmes. Or cette attitude temporelle est loin d'être tenue par toutes. Weil, celle que Georges Hourdin qualifie d'« amante du malheur » (Weil, 1962, Introduction) écrit :

Dieu ne peut être présent dans la création que sous la forme de l'absence. [...] Il faut être dans un désert. Car celui qu'il faut aimer est absent. [...] Mettre sa vie dans ce qu'on ne peut pas du tout toucher. C'est impossible. C'est une mort. C'est cela qu'il faut. Rien de ce qui existe n'est absolument digne d'amour. Il faut donc aimer ce qui n'existe pas. (Weil, 1962, 112-113)

Or ces propos, à saveur profondément nihiliste (puisque rien, pas même les êtres humains ni nos enfants, n'est « absolument digne » d'être aimé; et que c'est mourir qu'il nous faut), ne pourraient « absolument » pas être tenus par chacune, encore moins les fillettes et les mères. Weil se distingue encore des femmes occidentales d'aujourd'hui par son goût de l'immobilisme et du passéisme : « Le théâtre immobile est le seul vraiment beau. [...] Rester immobile et s'unir à ce qu'on désire et dont on ne s'approche pas. On s'unit à Dieu ainsi »; ou encore « Ce n'est pas la religion, c'est la révolution qui est l'opium du peuple³³² » (Weil, 1962, 150; 180).

Dans un essai formulé comme une lettre à l'intention de Weil³³³, Huston s'interroge sur le masochisme de la philosophe mystique. « Tu as recherché toutes les violences que le monde pouvait exercer contre ton corps, écrit-elle : faim, froid, fatigue exténuante, danger, maladie » (Huston, 2001, 98). L'auteure estime qu'en prenant le malheur des autres sur ses épaules et en s'infligeant leur piètre qualité de vie, Weil n'aurait fait qu'« alourdir le malheur du monde », et non l'alléger (Huston, 2001, 99). Elle souligne à cet égard la disparité des situations entre la souffrance des pauvres qu'elle imitait et l'abnégation de Weil : eux subissaient leur sort; alors qu'elle choisissait le sien, *pouvant* y remédier n'importe quand³³⁴, creusant ainsi l'écart entre son pouvoir et leur impuissance. Évoquant de récents travaux sur la question de savoir pourquoi Weil insista avec un tel « acharnement à détruire [s]on corps », et formulant son insatisfaction devant les réponses proposées³³⁵, Huston avance plutôt l'hypothèse d'un « traumatisme

³³² Le mot est de Marx et Engels, *Critique de « La philosophie de droit » de Hegel*.

³³³ Intitulé « Lettre à Simone Weil, avec passages du temps », titre annonçant le problème de l'immobilisme et du rejet de la temporalité, chez Weil, à la faveur de l'absolu et de l'éternel.

³³⁴ Selon Georges Hourdin, Weil provenait du milieu parisien aisé. Son père, médecin, lui a offert des études et, agrégée de philosophie dès 1931, elle enseigna cette matière pendant sept ans avant de renoncer à elle-même, choisissant une « vocation de charité » (Weil, 1962, 5-9).

³³⁵ Huston évoque l'ouvrage de Ginette Raimbault et Caroline Eliacheff, *Les Indomptables : figures de l'anorexie* (2001). Selon elles, ce que Weil a en commun avec « Sissi Impératrice d'Autriche, l'Antigone de Sophocle [...] et sainte Catherine de Sienne », c'est l'anorexie (voir la

érotique » subi par Weil à treize ans (1922-1923), moment où elle fit « une grave dépression » et commença d'écrire sur son « désespoir sans fond »; hypothèse que lui confirma d'ailleurs André Weil par la suite, frère de la philosophe (Huston, 2001, 104; 108-110; 121).

Ce serait peut-être ce « traumatisme érotique », propose Huston, qui aurait conduit Weil, lentement mais sûrement, à se détacher des autres³³⁶; à n'admirer que des « vierges viriles, [...] jamais des mères »; à n'aimer que des hommes « mutilés, réduits à l'impuissance, suppliciés, mourants ou morts » et à n'avoir d'intérêt que pour le malheur et les malheureux (Huston, 2001, 105-107; 110). Il semble en fait que Huston pose la question dans toute sa pertinence et sa profondeur – et il s'agit bien pour elle d'une interrogation, non de l'établissement d'un fait :

Ai-je raison de penser qu'à ce moment, tu as souhaité, avec toute l'immense ardeur dont tu étais capable, qu'il n'y eût plus jamais de temps? Car il est clair que tu as cherché par tous les moyens possibles à sortir du temps. Pourtant, tu avais écrit, après ton expérience à l'usine : « le travail manuel. Le temps qui entre dans le corps [...]. Des joies sensibles. Manger, se reposer. Les plaisirs du dimanche. » Tout le monde avait droit à ces joies et à ces plaisirs... sauf toi. (Huston, 2001, 109)

Sortir du temps, préférer l'immobilisme, l'intemporel, l'éternel, « ce qui ne meurt pas³³⁷ » et *ce qui résiste au temps, lui échappe* : « Tu n'as plus su aimer que le parfait, le lointain, l'immobile, l'idéal, le "classique" » – ce qui est, par définition, intouchable par le temps. Huston rappelle les goûts de Weil : « Bach, Mozart, surtout les chants grégoriens », Platon, Proust et le fameux « théâtre immobile³³⁸ » (Huston, 2001, 110). Or ce sont là des goûts que Bobin partage grandement. Mozart et Bach sont les noms de musiciens qui reviennent avec le plus de constance sous sa plume; à moindre fréquence, mais très souvent, reviennent aussi les chants grégoriens; des larmes sont versées en

quatrième de couverture sur *Google Books*, dernière consultation le 13 octobre 2011). Huston déplore que le cas de Weil soit expliqué par « un amour maternel qui [...] ne répondait jamais à sa demande d'être » (Huston, 2001, 101-102), comme si tous les problèmes intimes devaient chaque fois être expliqués par la façon d'être de la mère.

³³⁶ Le détachement est un concept important chez Weil, comme chez tout mystique.

³³⁷ Je renvoie au titre de Bobin : *Donne-moi quelque chose qui ne meure pas*.

³³⁸ Évidemment, il n'est pas ici question de dire que ces goûts, pris séparément, renvoient au « néantisme ». C'est l'ensemble, classique, qui attire l'attention de Huston.

lisant Platon (Coq, 1994, 70) et les premières lectures de Proust sont dévorantes³³⁹. De toute façon, c'est bien connu : Bobin pratique une abondante intertextualité avec les « classiques » (Tralongo, 2001, partie I, § 1, section 2). Mais surtout l'auteur, bien qu'il valorise la maternité et l'enfance, déclare à répétition vouloir « sortir du temps ». C'est d'ailleurs en quoi consistent essentiellement l'écriture et la lecture selon lui : *résister au désastre du temps*, comme je l'ai déjà montré.

Ce que valorisent les textes de Bobin au sujet des saintes et des contemplatives, c'est bien sûr leur joie sans cause, leur amour fougueux, leur passion têtue et leur révolte. Le plus souvent, les figures qu'il dresse d'elles tiennent dans l'ombre le versant pathologique et masochiste du mysticisme extatique. Est ainsi tenue sous silence l'immense violence dont ont fait preuve ces femmes à leur propre endroit, leur comportement de mortification, leur haine du corps propre et du temps propre, *leur aversion de la vie et du mouvement*. Mais ce silence n'est pas toujours tenu par Bobin. À preuve, ces propos sur Simone Weil qu'il échange avec Lydie Dattas, propos qu'il est troublant de lire :

Elle a éteint elle-même les feux de sa beauté par intelligence. [...] C'est par amour de la vérité qu'elle enlevait ce que la nature lui avait donné de rusé pour attirer. Je trouve ça magnifique. [...] En sacrifiant l'éclat de sa beauté physique, elle est allée de manière précipitée vers la beauté de l'amour. [...] En se laissant mourir de privations, elle a réalisé pleinement cette pensée qui était la sienne et qui l'unissait à l'absolu : « Aimer comme une émeraude est verte. » (LUM, 125)

Ici, il devient très clair que Bobin admire et valorise la mortification des mystiques, la façon qu'elles ont d'insulter leur propre personne et d'atteindre à leur propre dignité, à la faveur des autres ou d'un Dieu abstrait. Cette admiration, je le pense, s'inscrit en faux contre toutes les postures éthiques empruntées par Bobin jusqu'ici, sauf peut-être celle de la bonté qui ressemble à celle de Levinas. En effet, une éthique de l'authenticité (souci de soi) ou une éthique du *care* (souci de soi et de l'autre) est par définition incompatible avec la haine de soi et le masochisme. Quant à l'éthique de la bonté

³³⁹ Bobin au sujet de Proust : « Lecture sans fond, sans fin. Lecture immobile. L'histoire n'avance pas. Il n'y a pas d'histoire. Juste une avancée, lente, très lente, vers l'Amour. [...] Lecture hallucinée, dévorante, infatigable. » (SOU, 33) C'était avant que Bobin critique et délaisse Proust à cause de son esthétisme (LUM, 62).

lévinassienne, elle ouvre la porte à ce genre de conduite, parce qu'il est demandé au sujet de s'effacer pour le souci de l'autre.

B) HÉLÈNE MUETTE EN ALLÉE : LA FILLETTE AU SOMMEIL DE PLOMB

Il est une autre figure majeure chez Bobin, féminine et enfantine : celle d'Hélène. Des allusions y sont faites un peu partout dans les œuvres, mais de façon plus soutenue dans *L'enchantement simple*. Ce livre est étrange; son contenu et le ton sur lequel il est formulé ne correspondent pas du tout à ce qu'annonce le titre, soit l'enchantement et la simplicité. Le ton est grave, très sombre, déçu. Plus que dans aucun autre texte de Bobin, le jeu des pronoms soulève des problèmes de lecture : leur référence n'est pas claire. Un préambule annonce que le livre est dédié à Hélène, fille de Ghislaine : « Ce livre, Hélène, je l'ai écrit avec toi, dans l'éternité de tes quatre ans. » (ESA, 21) L'auteur aurait écrit le texte au fil de ses promenades avec la fillette, travaillant à la mise en forme d'un « guide forestier de l'éternité », qu'il lui offre. Dans cette métaphore, l'idée vient d'un accompagnement, d'un souci de montrer le chemin à l'enfant, un chemin vers l'éternité. Mais toujours dans ce préambule, l'auteur, s'adressant à la petite Hélène, poursuit : « Chaque matin jette à mes pieds la dépouille des chiens de la mort. [...] Je songe à cette unique fois où [...] il me faudra affronter le noir cavalier », ajoutant qu'alors, il n'aura pour défense que « cette poignée d'amour fou, [...] ce lent regard sur l'enfant, sur le ciel, sur le vide » (ESA, 21-22).

Le ton est d'emblée donné : la mort qui guette en arrière-fond, la lente contemplation et le vide. Thèmes ou textures qui, on me l'accordera, ne sont guère très populaires chez les fillettes de quatre ans. Aussi cette adresse a-t-elle quelque chose de dérangentant : bien que l'auteur dédie son texte à la fillette, aucun effort n'est fait pour entrer dans un langage qui lui soit accessible. Aucun, non plus, pour contribuer à l'envie de vivre, de rire, de jouer et de courir, pourtant si forte chez les enfants. Le livre est structuré en trois parties : « Cette fraîcheur ressuscitée du lilas devant la fenêtre »;

« L'ennui léger d'une petite fille dans deux mille ans d'histoire » et « Alors elle se hâte, immobile ».

La première partie commence par s'adresser à l'enfant et s'ouvre sur une formulation un peu enfantine, mais dont le sujet est grave et sans aucun intérêt pour une fillette : « La première phrase commence ainsi : il y a les couples : [...] la fin des solitudes, la maladie organique de l'amour. Les corps sont appris. » (ESA, 25) Comme il le fait souvent ailleurs, Bobin dénigre l'institution du mariage, instruit la fillette du fait que c'est la haine et non l'amour qui colore ce genre d'union, ainsi que la peur et le déni de la solitude native à la faveur d'une solitude inauthentique, surfaite, vécue à deux. Le message : rester seul, ne pas se marier, sous peine d'y perdre son âme. Surtout : écrire, activité pour laquelle il faut de la solitude.

Puis, subitement, dans une phrase détachée de toutes les autres, l'auteur échappe : « Ainsi commence la lettre que vous ne lirez pas » (ESA, 26). Ce genre de « vous » revient sporadiquement dans les trois parties du texte, et chaque fois, il est difficile de trouver à qui il renvoie. D'habitude, on discerne bien les instances auxquelles l'auteur renvoie en utilisant ce pronom : tantôt il parle de lui-même sous ce couvert; tantôt le « vous » renvoie à sa destinatrice ou à son destinataire; tantôt il renvoie aux lecteurs; parfois il a un peu la fonction généralisante du « on ». Mais il est des occurrences, dans *L'enchantement simple*, où il est difficile de savoir à qui renvoie le « vous ». Dans ce premier cas, le pronom ne renvoie pas au lecteur, puisqu'il est en train de lire le texte qui, d'ailleurs, ne ressemble guère à une lettre. Il ne peut s'agir d'Hélène, puisque le texte lui est dédié. Il ne s'agit pas de l'auteur lui-même : « ainsi commence la lettre » laisse entendre que la lettre en question est le texte qu'il est en train d'écrire – bien qu'il n'ait pas la forme épistolaire. S'agit-il d'un vous général, pris comme « on »? S'agit-il de Ghislaine, la mère d'Hélène? Plus loin, on lit : « l'amour est là. Maintenu, refusé. Il est là, dans cette pièce, sous mes yeux, dans ce mal de lui qu'il me donne. Dans ce lent regard sur les murs, sur le tout de cette maison prise dans l'accident de votre départ. » (ESA, 26) Dans ces propos, le « vous » semble renvoyer à une femme aimée qui, ayant refusé l'amour de l'auteur, serait partie en vitesse, voire démenagée. Mais

peut-être le « vous » renvoie-t-il aussi à Simone Weil : « cette musique préférée de vous : des chants grégoriens ». Dans ce cas, il est certain que Weil ne « lira pas » la lettre, puisqu'elle est morte.

Pourtant, quelques lignes plus loin : « Souvenez-vous. Ces longues promenades avec Hélène, dans l'insignifiance de cette ville industrielle. L'enchantement simple » (ESA, 27), où il est question du Creusot, ville que l'écrivain habite. Or qui pourrait se souvenir de ces promenades à part lui, la fillette ou ses parents? Sûrement pas Weil, ni les lecteurs, ni le « vous » général. Même remarque pour ces occurrences, où la référence du propos est si précise et particulière qu'aucun lecteur ne pourrait s'y reconnaître sauf la personne à qui ils s'adressent précisément :

Souvenez-vous. La venue d'Hélène dans ce jardin. [...] lorsque je ne vous écris pas : je vous écris encore. Je vous regarde. [...] j'entends cette musique miraculée de vos rires et de vos gestes en ce jardin. [...] Il y a des photographies de vous dans cette maison, partout. Vous souriez, vous mentez. Votre visage négligé, celui que vous empruntez pour aller dans le monde. [...] Je crois que vous avez depuis toujours ruiné l'intelligence que l'on pourrait avoir de vous, effacé les chemins, condamné les portes. Je crois qu'on ne peut rien faire de vous, sinon ça : passer outre à toute compréhension, à toute prévision, et vous aimer, inlassablement vous aimer.
(ESA, 29-31)

Clairement adressés à une femme aimée qui serait partie, ces mots empruntent ici un ton grinçant, contrairement à ce que l'on trouve le plus souvent chez Bobin dans l'adresse amoureuse – qui, rappelons-le, a toujours eu pour destinataire Ghislaine, si l'on se fie aux aveux de *La plus que vive*. L'étrangeté de *L'enchantement simple* tient à cela : l'auteur prétend offrir un « guide vers l'éternité » à la petite Hélène, fille de Ghislaine, mais en y tenant des propos désespérés au sujet de sa mère Ghislaine (et adressés à Ghislaine, qui ne les lira pas). Il enchaîne : « D'Hélène, un jour, vous me dites : c'est un instinct plus profond que l'instinct qui l'a portée vers nous » (ESA, 32), ce qui, étonnamment, correspond à l'idée de la procréation que l'auteur expose dans *La part manquante* et dont j'ai parlé précédemment : événement accidentel, imprévu, instinctif, survenu dans l'attente infinie, parce que, chez les femmes, cette attente d'amour absolu, « c'est plus fort que tout, plus fort qu'elles ». C'est instinctif; chez Ghislaine, c'est « un instinct plus profond que l'instinct ».

Cette première partie s'achève sur des paroles encore adressées à ce « vous », paroles qui vérifient l'hypothèse d'une rupture ou d'une fin avec l'amoureuse, mère d'Hélène :

Un soir vous m'appellez. [...] J'écoute votre voix. [...] Elle conjure l'idée d'une fin, l'idée du bonheur. La lente décomposition par l'idée du bonheur. [...] Une heure ou deux dans un café. [...] La roue du langage, elle est tordue, elle grince horriblement. [...] On arrive toujours au même carrefour. [...] Hélène [...] n'est pas revenue depuis votre départ. (ESA, 36)

« Conjurer », ici, va dans le sens de la prière, dans le sens d'un « que cela cesse, que le bonheur vienne, je vous en conjure ». La phrase « Hélène n'est pas revenue depuis votre départ » clarifie tout le tableau; Ghislaine est partie et les promenades de l'auteur avec la petite fille n'ont plus lieu. Résultat : l'enchantement simple qui, selon le préambule, était rendu possible grâce aux promenades avec Hélène, *a disparu*. Ce n'est donc pas d'enchantement ni de simplicité que parle l'auteur dans ce livre, mais de la perte de ceux-ci, de sa nostalgie, de son désenchantement. Ce n'est pas « la fraîcheur ressuscitée du lilas devant la fenêtre » – furtivement évoqué en page 30 – que l'on retient dans cette première section, ni l'idée évasive que « ce monde est clair, petite fille » (ESA, 27), mais bien plutôt le sentiment d'une déception profonde, d'une perte, « la défaillance dans la mort partout présente » (ESA, 32).

La seconde partie, « L'ennui léger d'une petite fille... », continue tout à fait sur cette lancée. Le « vous » semble toujours référer à la mère d'Hélène qui est partie et à cause de qui l'auteur est privé du bonheur de ses promenades avec l'enfant. Les mots sont parfois durs, voire violents : « Tout écrire, tout détruire et d'abord vous, l'illusion de vous, pour enfin vous découvrir, [...] le nom blanchi par les injures » (ESA, 39). L'auteur se remémore des moments passés avec Hélène, comme lorsqu'il l'accompagnait rentrant de l'école. Il l'imagine « s'avancer seule, au milieu de la cour [de l'école]. [...] Une tension constante rassemble toutes les forces du corps, comme dans l'attente d'une lutte. Mais cela est déjà trop dire : [...] elle est perdue, elle est souveraine. » (ESA, 40) Est-elle folle? On peut se le demander, puisque sa mère l'a déjà confié à l'auteur (ESA, 32), et parce qu'il enchaîne tout de suite avec « une histoire », celle d'un fou qui a pourtant réussi : Artaud qui, à Rodez en 1944, « écrit des lettres,

plein de lettres », entre autres au sujet de la force occulte avec laquelle les mots des écrivains agissent. Une juxtaposition d'images est faite entre la petite fille, « perdue, mais souveraine » et Artaud qui est « fou », mais ressemble aussi au « lever du soleil » (ESA, 41). D'ailleurs, dans sa lettre à Artaud parue la même année que *L'enchantement simple* (1986), *L'homme du désastre*, Bobin parlait à son auteur préféré de la petite Hélène, nom qui veut dire « éclat du soleil », disant qu'elle se tenait comme lui « au bord de l'écriture » : « C'est une folle, c'est une sorcière, c'est la première venue, c'est un très grand écrivain de cinq ans, au bord de l'écriture » (HD, 44-45). Toujours au sujet d'Hélène, il enchaînait en disant que si les enfants ressemblent en général à leur père ou à leur mère, « il y a ceux qui ne ressemblent à personne, déjà. Ceux-là sont muets. Ils se taisent, ils regardent » (HD, 46). Muette, Hélène? Atteinte d'un trouble du langage? D'autisme? La dernière hypothèse est plausible, si l'on se rappelle le dernier livre lu par Ghislaine, qui portait justement sur l'autisme³⁴⁰.

Mais pour revenir à *L'enchantement simple*, l'auteur évoque aussi un repas au parc avec la petite où, tandis qu'il contemple un arbre, « elle se tait. [...] Hélène, dans ce silence » (ESA, 42). On apprend un peu plus loin que l'auteur lui lisait des histoires et que, lors de leurs promenades, se faisait jour entre eux « l'attente sans mesure, sans origine » (ESA, 47), dans « le royaume où l'enfant et l'adulte vont du même pas ». L'auteur laissait Hélène « inventer le temps et l'allure qui sont les siens. Immobile, le corps. Vide, le regard. » (ESA, 48) Dans un musée avec elle, il avait vu chez l'enfant « l'ennui léger d'une petite fille dans deux mille ans d'histoire » (ESA, 48). La figure enfantine d'Hélène est donc dépeinte de façon plutôt terne : il semble s'agir d'une enfant en difficulté : « perdue », peut-être « folle », mais plus possiblement autiste. Or la pathologie de l'autisme, qui consiste pour l'essentiel – et à divers degrés – en un détachement de la réalité et en un repli sur son monde intérieur, revient par ailleurs souvent dans les propos de Bobin. Il associe en fait cette pathologie à la posture des poètes :

L'écriture a par essence une tendance autistique. Le poète est un autiste qui parle. L'autiste, c'est un homme nu dans une pièce vide. [...] En écrivant il

³⁴⁰ Françoise Lefèvre, soit *Le petit prince cannibale* (1990) ou *Surtout ne me dessine pas un mouton* (1995), voir plus haut.

retourne sa peau. [...] L'autisme est un soleil inversé : ses rayons sont dirigés vers l'intérieur. [...] l'intérieur est d'une magnificence inouïe. Comme l'autiste en se taisant, le poète s'ensevelit en écrivant : il vit une gloire interne et il est mort pour le monde. (LUM, 19)

Selon son idée que celui qui s'absente du monde peut mieux en parler, les autistes et les poètes sont pour Bobin ceux qui possèdent la vue la plus pénétrante de celui-ci, d'une « précision absolue » (LUM, 19). Il s'inclut dans ce groupe de voyants :

Encore tout enfant, j'ai quitté mon corps et je suis entré dans mes yeux. [...] Moi, les groupes m'attristaient. [...] Je suis donc resté incarcéré pendant des années dans les quelques mètres carrés de ma chambre. [...] Tout continuait de m'arriver malgré l'étroitesse de ma cellule. Pour ma part, plus mon regard s'affine et plus mon absence est certaine. Cette histoire aurait pu mal tourner : j'aurais pu devenir fou pour ne pas devenir fou. D'autant qu'il y avait aussi dans ma vie [...] une aïeule qui est morte d'une piqûre de rose. (LUM, 20-23)³⁴¹

Des parallèles viennent ici à l'esprit; des images se superposent, dessinées à même les textes : Bobin enfant « incarcéré dans sa chambre »; Artaud adulte incarcéré dans la sienne à Rodez; la grand-mère recluse à l'institut psychiatrique, « morte d'une piqûre de rose »; et enfin la petite Hélène qui, « grand écrivain de cinq ans », se « tient au bord de l'écriture » comme au bord d'un précipice, et ressemble aux « filles de cœur à naître » d'Artaud fou, selon Bobin : « c'est une de ces filles que vous appeliez dans vos cahiers de folie. [...] Soustraite au monde, retirée d'elle comme de tout, elle joue, elle écoute le chant des langues dans la caverne battante du cœur. C'est une folle, c'est une sorcière » (HD, 45). Or c'est bien la description d'un enfant autiste que l'on trouve ici (mis à part les derniers mots).

Dans *L'enchantement simple*, revenant à son présent, l'auteur évoque des lectures qu'il fait « sans désir », parce que, de toute manière – et le « vous » renvoie ici à l'auteur – : « comment vous rejoindre quand tout vous persuade du centre de l'échec, du désespoir éblouissant? [...] La fabrique du désespoir. Les mêmes émotions reviennent depuis l'enfance » (ESA, 45). Il continue de s'adresser à la mère d'Hélène, « dans un

³⁴¹ Selon Lydie Dattas, qui a préfacé le livre ESA : « Christian Bobin rejoint la tribu éparse des contemplatifs. [...] À travers la vitre blindée de l'autisme, un enfant regarde le monde et, refusant d'y entrer, finit par le voir comme personne (ESA, 2001, 16).

carnet bleu-noir³⁴² », en regrettant son départ (ESA, 49), évoquant son état presque dépressif les premiers jours lui succédant (perte d'appétit ou « appétit sans faim », insomnie), puis une petite progression de son état grâce à la lecture d'Artaud... et aussi, grâce à l'écriture. À plusieurs reprises, l'auteur avoue avoir de la difficulté à écrire, parce que « la roue du langage, elle est tordue » (ESA, 36), et que « la courroie des mots, elle saute. À vide. Les dégâts sont chaque fois considérables : ces lettres, empêchées. Le bruit du papier déchiré est doux à entendre³⁴³. » (ESA, 45) Mais l'auteur recoud ses lettres, plus tard, « avec du fil noir », afin d'en faire autre chose que du venin (des insultes) : « afin que ce qui vous était destiné vous ignore, devenant [...] littérature. La consommation entière de votre absence. » (ESA, 46) Le « guide forestier » qui est offert à Hélène, peut-on alors comprendre, est celui-ci : dans le malheur, la nostalgie, la mélancolie et la souffrance, devant les difficultés du langage, cette « roue tordue » et cette « courroie des mots qui sautent », il faut persister dans l'écriture, s'exprimer tout de même, surmonter l'émoi, la laideur et en faire quelque chose de beau, tel un tisserand avec du fil, même si ce fil, noir, est celui du deuil.

La dernière partie, « Alors elle se hâte, immobile », s'ouvre sur Hélène qui joue et « cueille une fleur dans un fossé. Ancolie, c'est le nom » (ESA, 57), mot qui renvoie à « mélancolie », sans les trois premières lettres. Ce qui a permis le passage de la mélancolie à l'ancolie, dans *L'enchantement simple*, c'est l'attente infinie de l'écrivain, son attention, sa contemplation et sa persistance dans l'écriture, dans le travail du langage sans cesse remis au métier. Aussi termine-t-il le livre en évoquant la voix d'Édith Piaf : « Cette voix : elle est là, exacte au rendez-vous. [...] elle va plus vite que ce qu'elle chante. [...] Elle se hâte, immobile », et signe le retour d'un bonheur possible. Possible seulement; ce n'est pas certain. Âgé de « trente-cinq ans³⁴⁴ », l'auteur constate qu'il a devant lui « la terre promise du silence [...] l'éternité » (ESA, 66). L'accent final est mis sur la pathologie de l'autisme :

³⁴² Dans *Carnet du soleil* paru en 2011, l'auteur s'adresse à son amie défunte, Ghislaine : « Le premier cahier que j'ai écrit pour toi avait une couleur bleu myosotis » (CAR, 48).

³⁴³ Ghislaine ne les « lira pas », si on les déchire.

³⁴⁴ Sans vouloir réduire l'interprétation des textes à la biographie de Bobin, j'ai constaté que l'écrivain avait lui-même trente-cinq ans en 1986, année où ce livre fut publié. Ce genre de recoupements biographiques saute souvent aux yeux dans son œuvre.

La maladie est familière. Elle loge dans le centre nerveux de l'âme et se confond avec lui. [...] Le visage d'Hélène, au bord du sommeil. La claire mélancolie d'un regard ouvert sur on ne sait quoi. Dans ses bras, une poupée de mots, désarticulée. (ESA, 67)

Cette figure de la petite Hélène, omniprésente et diffuse dans les textes de Bobin, est au final un portrait qui, lorsque l'on recolle ensemble tous ses morceaux épars, n'a rien de très gai. L'attente infinie qu'elle semble vivre n'est pas celle des saintes, ni des poètes, ni des amoureuses, mais celle d'une enfant éprouvant des troubles de langage et d'immersion sociale. L'auteur la présente souvent sous l'angle de son « sommeil lourd » et de son immobilité, de son silence et de son retrait, de sa mélancolie et de sa tristesse. Dans *L'enchantement simple*, il affirme qu'elle s'endort partout, « un sommeil massif, cru. Englouti. Un sommeil de plein jour. Le corps recouvert par des eaux noires, que le rêve n'atteint pas. [...] Une défaillance dans la mort partout présente » (ESA, 32). Dans un autre livre paru en 1986, Bobin revient sur Hélène, « de qui [il] tien[t] tout [s]on savoir » (ESA-HJS, 98). Or il est intéressant de noter que le « savoir » légué par l'enfant se situe au niveau de la *fatigue* et du *visage*, bien loin de ce que les livres peuvent enseigner : « son visage est si nu dans l'approche du sommeil, que je peux y voir [...] le double infini de sa vie et de sa mort ». L'auteur enchaîne avec des propos à consonance lévinassienne et blanchotienne sur le visage d'autrui :

dont l'éclat se confond avec celui de sa future disparition. [...] La beauté et la mort entretiennent un incessant commerce dans l'espace ouvert du visage. [...] La fin est là, dès le début. Ainsi devine-t-on où l'on va, et qui nous attend. Ainsi un visage – presque rien – s'impose-t-il à nous, dans l'extrême fugacité de sa gloire. (ESA-HJS, 98-99)

Dans *La merveille et l'obscur*, Bobin répond aux questions de Charles Juliet au sujet d'Hélène. Il raconte qu'il s'agit de la fille d'un couple d'amis qu'il a rencontrée alors qu'elle n'avait pas un an; qu'il a temporairement été son gardien et que, ces « quelques heures par-ci, par-là [...] sont immédiatement devenues éternité » (MER, 36). Il loue l'intelligence et la finesse de cette enfant et confie avoir « tout appris » avec elle. Il revient sur le fait qu'elle fait partie des enfants « qui ne ressemblent à rien ni personne », sortant des « sombres forêts familiales » et que, pour cela, elle « est à la source de tous [s]es mots » (MER, 36-37). Bobin nuance : Hélène « n'est pas au centre de l'écriture. Elle m'a appris à trouver le centre de l'écriture : le monde tel qu'il est »

(MER, 38). Dans cet entretien, comme il arrive souvent, les figures d'Hélène et d'Artaud se côtoient. Il est question de *L'homme du désastre*, lettre écrite à l'écrivain philosophe, que l'auteur confie avoir écrite par « gratitude » à quelqu'un qui, « au plus bas de ses forces [...] éclaire des vies autour de lui » en écrivant des lettres à l'un et l'autre (MER, 39). Comme la parole pour échanger sur cette lecture ne venait pas, il fallut écrire une lettre : « Dans l'écriture, les mots ne manquent jamais. Dans la parole, presque toujours. » (MER, 39). Or c'est bien ce que l'auteur de *L'enchantement simple* suggérait de faire à Hélène, le faisant lui-même : écrire pour trouver des mots qui ne viennent pas dans la parole. Ainsi, se tenir « au bord de l'écriture », c'est se tenir au bord d'un gouffre.

Comme le remarque Huston au sujet de ce que dit Bobin dans *La merveille et l'obscur*, ses propos sur l'enfance ont quelque chose d'un peu déconcertant :

L'enfant, apparemment, est par nature un être autonome, sans attaches et sans détermination génétique. Il ne faut surtout pas lui chercher une quelconque ressemblance avec ses parents : « cette ressemblance-là est la plus pauvre qui soit. [...] Dieu merci la vie est plus aérée que ces sombres forêts familiales³⁴⁵ » (Huston, 2001, 184).

Un peu comme si, finalement, la figure d'Hélène dans les œuvres représentait davantage *un concept de l'enfance*, une idée de l'enfance pour Bobin, qu'une enfant... en chair et en os. En effet, cette figure enfantine est chez l'auteur le prétexte à l'expression et à l'enseignement de ses diverses sentences sur le monde : sur le mariage, qui ne fonctionne par définition jamais; sur l'amour, qui est toujours pure attente infinie; sur l'écriture, la lecture, la contemplation et la promenade, qui seraient les seules façons de bien vivre (de manière authentique); et sur ce monde d'aujourd'hui qui, selon l'auteur, est *complètement détruit* : « aujourd'hui tout est perdu [...] tout a été corrompu » (LUM, 54; 162). Cela fait beaucoup de « jamais », de « toujours » et d'infinis... Beaucoup d'*absolus* qui, comme le soulignent avec raison Taylor, Huston, mais aussi bien d'autres, sont à craindre à tous les points de vue.

³⁴⁵ Huston cite Bobin : MER, 36.

Au sujet de ces idées bobiniennes sur l'enfance, et qu'elle trouve aussi chez Milan Kundera, Huston poursuit : chez ces auteurs, c'est comme s'il fallait « que les femmes accouchent, oui; mais que le nouveau-né renie aussi rapidement que possible, tel le Christ, ses père et mère terrestres et parte se forger un destin bien à lui. » (Huston, 2001, 185) L'écrivaine voit là un relent de l'attitude existentialiste si typique d'un Sartre et d'une de Beauvoir, « refrain reconnaissable par son volontarisme et son solipsisme; par son élitisme aussi, son mépris profond pour le sort du commun des mortels. » (Huston, 2001, 185) Huston n'est d'ailleurs pas la seule à s'interroger sur cette tendance de Bobin à « s'éloigner du monde » et à promouvoir cet éloignement dans ses œuvres. Bruno Blanckeman a souligné qu'une telle littérature, si peu axée sur la *polis* et aussi dédaigneuse de la sphère sociale, n'était pas très loin, au final, d'une « littérature de droite » (Blanckeman, 2002). Enfin, il est instructif, comme le souligne l'écrivaine, que ce soit « une enfant endormie » qui inspire à Bobin son idée de l'enfance (Huston, 2001, 189). Qu'y a-t-il en effet de plus éloigné de l'enfance ordinaire que le sommeil de plomb prolongé, la mélancolie, l'immobilité, le silence et le retrait de la petite Hélène dépeinte dans *L'enchantement simple*?

Dans le recueil de textes *Le huitième jour de la semaine*, on trouve à la fin une « Lettre oubliée entre deux pages », où l'auteur nous raconte une « fable fondatrice », c'est-à-dire le fait que, pendant l'écriture du recueil, une petite fille venait souvent le voir dans « la chambre d'écriture », et que cette sagesse de l'enfance, nous, lecteurs, la posséderions aussi. En quoi consiste cette sagesse? En une faculté d'émerveillement devant le simple. L'auteur et l'enfant avaient « inventé un jeu ». Il s'agissait de rester « assis, immobiles », et de « recenser » ensemble tout ce qu'ils voyaient dans la nature. Ce passe-temps leur fit vite pressentir l'infini, et que « le plus profond de nous était là, au dehors. Dans les choses, sous le flux argenté des heures » (ESA-HJS, 106). Au final, cette figure féminine et enfantine de la petite Hélène dessine tout le contraire de ce que l'on rencontre ordinairement dans la véritable enfance. Il s'agit d'une figure mélancolique, immobile, endormie, qui s'ennuie et qui refuse d'entrer dans le monde et dans le langage.

Voilà présentées les figures féminines centrales dans la poétique bobinienne. Parce que Bobin pratique la forme fragmentaire, ces figures sont dans son œuvre disséminées. Aussi m'a-t-il fallu recoller les morceaux, pour ainsi dire, de ces portraits qui ne peuvent assurément pas apparaître à la lecture d'un seul livre, ou de quelques livres de Bobin. Il faut les lire tous pour voir apparaître les récurrences, les constantes et les aspects des visages qui, si on lit les œuvres d'un seul tenant, finissent par s'imbriquer et former un portrait. Nous avons vu la figure de Madame de Mortsauf de Balzac, morte d'amour; celle de Ghislaine, mère, amie et femme aimée défunte; celle de la grand-mère maternelle défunte et atteinte de folie; celles de Dickinson et des saintes défuntes; et enfin celle d'Hélène, autiste. Ce qui frappe d'emblée dans ce tableau, c'est le nombre des défuntes, et de fait : *l'immobilisme*, *l'impuissance*, le *silence*, la *folie* ou *l'atemporel* qui les entoure, sauf pour la figure de Ghislaine, vivante dans la première période de l'œuvre (jusqu'en 1995). Nous avons donc, dans l'ensemble, une image générale de la femme très peu incarnée, plutôt atemporelle... morte.

Jusqu'ici, les figures qui honorent le mieux le projet poétique du soin annoncé par Bobin sont celles de Ghislaine (1977 à 1995), « mère parfaite » qui enseigne une façon d'être et de se conduire à l'auteur, et celle de l'auteur lui-même, qui dès la lecture de *Lys dans la vallée* à l'adolescence, nourrit le projet – le désir – de protéger le féminin du masculin, de la mort et du manque de souci à son propre égard. L'auteur, aussi, se maintient poétiquement dans la promesse faite à ces figures de Ghislaine, de Madame de Mortsauf et de la grand-mère folle. Certes, cette posture du soin n'est pas en tous points honorée par les figures de l'auteur et celle de Ghislaine, puisque celle-ci, bien qu'elle se soucie beaucoup des autres, s'en moque aussi comme de tout, dit l'auteur; alors que chez l'auteur lui-même, la posture de l'authenticité (du souci de soi) est aussi très forte, sinon plus forte encore que celle du soin entendu comme pratique quotidienne, *en chair et en os*. Mais surtout, et c'est sûrement ici le paradoxe majeur de la poétique bobinienne : Bobin commence à écrire avec Madame de Mortsauf au cœur, indigné par la « misogynie » de Balzac à l'endroit de ce personnage qui meurt d'amour, voulant protéger le féminin de la misogynie et valoriser la force de vie et d'amour qu'il trouve en la figure de Ghislaine. Pourtant, en même temps qu'il veut sauver les femmes et leur

faire comprendre leur valeur, et même promouvoir largement des valeurs traditionnellement féminines auprès de son lectorat, Bobin valorise aussi fortement des figures féminines névropathes, mortifères et masochistes. On l'a vu au sujet de Weil : Bobin trouve « magnifique » que la philosophe ait « éteint elle-même les feux de sa beauté », « enlevé ce que la nature lui avait donné », « sacrifié l'éclat de sa beauté physique », « se laissant mourir de privations » (LUM, 125). À cette valorisation étrange de figures nihilistes s'ajoute le fait que Bobin, qui veut pourtant protéger les femmes de la misogynie, propose lui-même un discours phallogocentrique sur les femmes et les hommes, puisé tout droit dans l'imaginaire freudien, faisant de la femme un réceptacle à qui *manque toujours* un phallus, et faisant de l'homme un phallus qui n'a pas besoin de réceptacle parce qu'il s'autosuffit. De la sorte, en valorisant des figures féminines masochistes et en tenant un discours dépassé sur les sexes et les genres, Bobin échoue peut-être à son double projet poétique de protéger les femmes contre la misogynie et de valoriser les attitudes de soin qui leur sont traditionnellement reconnues. Premièrement, parce que valoriser le masochisme féminin ne contribue en rien à revaloriser les attitudes de soin traditionnellement attribuées aux femmes et aux mères, ni à mettre en valeur les femmes aux yeux des hommes (ou des autres femmes, ou des enfants). Deuxièmement, parce qu'en survalorisant les femmes et en méprisant les hommes, on ne peut que nourrir le sexisme, la misandrie qui va tout à fait de pair avec la misogynie et n'en est que l'autre versant, l'autre mot : il s'agit dans l'un ou l'autre cas de *la haine de l'autre* (ou de la haine du même, dans le cas de celui qui dénigre sa propre appartenance). Cela me paraît problématique chez un auteur qui dit souvent faire comme Artaud, c'est-à-dire jouer sur « l'avant et l'après écrit », autrement dit sur l'inconscient des lecteurs. Car force est d'admettre que cette littérature passe, et qu'elle reste. Je ne veux bien sûr pas dire ici que l'œuvre de Bobin est dangereuse, immorale ou qu'elle devrait être retirée des librairies. Pas du tout. Je dis seulement que cette œuvre, qui se veut poétique, ne remplit pas toujours le devoir qu'elle se donne elle-même.

En ce qui a trait aux autres figures féminines centrales, celle de la grand-mère folle et celle de la petite Hélène ne correspondent bien sûr à aucune posture éthique particulière. Celle de Madame de Mortsauf non plus, puisqu'elle se situe en zone

érotique de manque, la privant même d'un souci de soi minimal. Les figures des mystiques (les saintes et Weil) sont fort problématiques, toutefois : elles outrepassent les éthiques de l'authenticité, puisqu'elles se situent dans la mortification ou la privation et escamotent ainsi un minimal respect de soi; elles s'opposent aussi à celle du *care*, puisque selon le principe de l'éthique du soin, souci de soi et souci de l'autre doivent se conjuguer, se compléter, même si la symétrie parfaite est impossible. En fait, les figures des mystiques et des saintes, chez Bobin comme partout ailleurs, incarnent plutôt une morale religieuse moyenâgeuse de la mortification, tout à fait incompatible avec les différentes éthiques contemporaines, même celle du devoir, puisque dans l'éthique déontologique et les théories de la justice, le droit à la vie et le respect de la personne sont les tout premiers principes universels à respecter, et que les mystiques bafouent ces droits fondamentaux à leur propre égard. Aussi, la morale religieuse de ces mystiques me semble plutôt se rapprocher de celle de la bonté chez Levinas, où le sujet doit être destitué de son trône raisonnant à la faveur d'un Autre Visage évanescent, qui ne laisse rien pour mon *je* que des traces.

2. LES FEMMES À VENIR : PROMESSES

Toutes ces figures éparses dont je viens de recoller les miettes afin de reconstituer les portraits, on en retrouve les caractères chez les protagonistes des romans. Parce que ces figures offrent des variations de celles que l'on vient de voir de près et en détail, je me permettrai d'être plus synthétique, recherchant les possibles différences de figures davantage que les ressemblances. Je veux aussi et surtout analyser la conduite et le maintien de soi des héroïnes pour voir si elles honorent le pari du *care*, ou si elles restent tributaires d'autres postures éthiques, comme celle de l'authenticité, celle de la bonté ou celle de la mystique. L'enjeu de cette recherche exigera donc de résumer les intrigues des romans, puisque c'est finalement dans le sens général de la diégèse (et sa boucle, ou son ouverture) que l'on pourra trouver ce que l'on cherche.

A) ALBE HORS-LA-LOI

Dans *La femme à venir*, un narrateur extradiégétique raconte la vie d'Albe, de deux mois à vingt-cinq ans. Enfant unique, l'héroïne évolue et devient écolière, étudiante, maîtresse, putain, amie puis, finalement, amoureuse. Un aspect maternel du personnage est aussi révélé en filigrane de sa relation avec le petit Antonin, un orphelin fuyant la tutelle d'une grand-mère atteinte de folie³⁴⁶. La mère d'Albe, nous le verrons, ne reconduit pas du tout les attitudes temporelles et les valeurs altruistes que les mères ont traditionnellement tenues.

Le récit commence d'entrée de jeu auprès du berceau de la fillette qui, à deux mois déjà, connaît des problèmes de sommeil : « [...] elle sait tout ce qui est à savoir : que le sommeil est la seule paix, que le sommeil est impossible. » (FV, 12) Cet élément donne le ton de toute l'existence du personnage. Cette propension à se garder indemne du monde et de l'environnement relève du refus ou de l'incapacité de l'héroïne à incarner sa place de sujet. Ainsi le sommeil est-il le lieu de la paix, un lieu de « non-vie », lieu toutefois hors d'atteinte. Car « On est d'abord loin de tout » (FV, 11) dit le narrateur, loin de la paix, de soi, de son individualité. Les parents d'Albe ont peu d'argent, mais la famille habite une maison aux grandes pièces où l'essentiel y est : espace, silence.

L'une des pièces est « interdite », réservée au père : « La porte est fermée à clef. La mère ni la fille n'ont le droit d'y entrer. » (FV, 13) Le père est « [...] farouche là-dessus : personne ne doit entrer, absolument personne, pas même la fille du roi, pas même Albe, celle qui a tous les droits. » (FV, 14) À ce stade du récit, le père est peintre non advenu. Il a bien vendu quelques tableaux lors d'un vernissage, il y a un certain nombre d'années, mais rien de plus. Aussi, dans son atelier (la pièce secrète), il y a « [...] beaucoup de songe, beaucoup de solitude » (FV, 14). Après cet échec, le père pratique le métier de représentant d'assurances, emploi alimentaire. Quant à la mère, elle

³⁴⁶ Il s'agit d'un clin d'œil à Antonin Artaud. Antonin est né de façon tout à fait inattendue : sa mère a rencontré un homme de cirque et est tombée enceinte. L'homme la laisse tomber, elle perd la raison (PV, 89-90). Antonin est confié à sa grand-mère, qui devient folle aussi. Il s'enfuit.

lit des manuscrits dont elle rend compte pour une maison d'édition, en plus d'écrire, sans toutefois publier. Personne n'a droit de regard sur ces écrits : « Elle ne les montre pas » (FV, 17). Encore une fois, un interdit règne autour de l'acte créateur. « Un peintre qui n'expose plus, un écrivain qui ne publie pas. Pour Albe, il reste très peu de chose [sic], très peu de choix. » (FV, 18) Nous verrons plus loin que ces interdits amenuisent les désirs de l'héroïne. La mère, pour Albe, « c'est l'air que l'on mange et le silence qu'on respire. C'est l'univers entier de la maison, rien que pour vous – du brin d'herbe à l'étoile. Elle vient toujours quand on l'appelle. Elle reconforte, elle apaise. » (FV, 16) Mais elle est aussi source d'inquiétude, car elle fugue souvent, sans raison apparente. Elle est une mère aimante, mais :

Parfois aussi elle disparaît. Elle prend la voiture et roule au hasard, un peu trop vite. Elle s'arrête avec le soir dans un hôtel. Elle demande une chambre à deux lits. Sur le premier, elle étale ses vêtements en reconstituant la forme du corps. Sur le second, elle s'endort pour une journée entière. Ensuite elle revient, les bras chargés de roses. Quand on l'interroge sur ses fugues, elle rit très fort, en passant la main dans ses cheveux. Elle rit souvent ainsi, pour du bonheur ou du malheur. (FV, 16)

Une sorte d'aura de nonchalance et de liberté entoure la mère, tout comme c'était le cas chez Ghislaine. Plusieurs amis cultivés rendent visite aux parents, et aucun d'eux ne reste insensible aux charmes de cette femme, qui « se voit toute fraîche dans les yeux des invités. Miroir, beau miroir. Elle ne promet ni ne refuse. Elle rit. » (FV, 20) Miroir, miroir, dit-moi qui est la plus belle, entendons-nous bien sûr, faisant écho au conte *Cendrillon*. Cette attitude de reine recherchant son pouvoir et son règne dans le regard de ses sujets, Albe la répétera quelques années plus tard, de façon systématique et épuisante.

L'un des amis des parents fait office de gardien auprès d'Albe. Musicien célibataire de quarante-quatre ans, il est toujours prêt à rendre service. De quatre à sept ans, Albe adore se faire raconter des histoires par ce Russe ayant jadis tout perdu. À sept ans, Albe éprouve encore des problèmes de sommeil. Depuis quelque temps, Guillaume ne vient plus, sans raison apparente. Encore une fois, Albe est confrontée à l'absurde des disparitions : c'est aussi le cas lors des escapades de sa mère. Un soir qu'elle n'arrive pas à dormir, elle entend ses parents discuter ensemble au sujet de Guillaume. En

entendant le mot « suicide », elle s'évanouit. Pour Albe, il s'agit de la perte, incommensurable, de celui qui détient le *muthos*, qui raconte. Celui chez qui la pulsion créatrice n'est pas gommée par l'interdit. Guillaume était le seul adulte lui donnant accès, par ses histoires, au royaume du symbole³⁴⁷. Sans lui, Albe « attend quelque chose, on ne sait trop quoi [...] où trouver la force d'attendre, quand le visage aimé est recouvert de terre? Toute lumière venait de ce visage. Maintenant, on n'y voit plus. » (FV, 26)

Le père se remet à peindre, dans les mornes tons du noir et de l'ironie. Il parvient à vendre ses tableaux, le succès et la renommée arrivent enfin, le métier de représentant d'assurances se voit abandonné. Notons le noir et l'ironie de la réussite paternelle et masculine. Comme si, nécessairement, la pulsion créatrice et la virilité du père devaient avoir quelque chose de mélancolique et de désenchanté. C'est à l'époque où, dans la diégèse, justement, la relation des parents s'étiole de plus en plus. Ils ne semblent plus s'aimer et se disputent beaucoup : « Albe est la seule parole calme [...] » (FV, 30) échangée entre eux. Les amis se sont éloignés du couple. Plus le père peint, plus la mère fugue, pour une journée, parfois deux. Maintenant, dans les hôtels, « elle demande une chambre à un lit, parfois avec quelqu'un et c'est sans importance. » (FV, 30) Si un doute planait quant à la fidélité de la mère, il est maintenant dissipé. À l'école, Albe est solitaire, mais parle fort et rit beaucoup. Elle a quatre ou cinq amies, en plus de se confier à un chat du nom de Raldagore.

Lorsque Albe a dix ans, la famille emménage dans une nouvelle maison. Elle a été offerte par l'oncle maternel, qui revient d'Amérique où il a fait fortune. Il s'agit d'une maison bleue près d'une montagne, avec un cheval noir, maintenant, à qui se confier. C'est dans cette maison qu'Albe subit la perte de sa mère, qui se présente, elle aussi, comme une fugue inexplicable. Un été, lors d'une de ses mystérieuses escapades, son absence se prolonge de façon inhabituelle. Jamais plus elle ne revient par la suite : un accident de voiture lui enlève la vie. L'existence de la mère a trouvé son terme à

³⁴⁷ C'est à peu près la seule occurrence, dans les œuvres complètes de Bobin, où le masculin possède un peu de *muthos*.

même une échappée belle, à même une échappée adultère, fautive. Sa vie comme sa mort restent pour ses proches incompréhensibles, inexplicables, impénétrables. Le visage riant de ce personnage n'aura jamais su répondre aux attentes des autres personnages : femme échappant à son mari, mère échappant à sa fille, écrivaine échappant à la reconnaissance d'autrui, le personnage échappe même, en mourant, à sa propre fuite. Devenant femme, c'est cette conduite d'absentéisme et de désertion qu'Albe tend à reproduire. Elle aussi veut demander au miroir du regard masculin qui est la plus belle. Mais cette répétition est contraignante et empêche l'advenue à soi, on s'en aperçoit dans une note adressée à sa mère pendant son deuil, vers dix-sept ans :

Petite mère. Petite alouette dans le ciel pur. Petite maman lunaire. Ma douce aux bras si frais. Ma géante, ma poupée. Où donc es-tu partie si vite. Tu es la plus étourdie des voyageuses. En partant, tu as laissé tous tes rires dans mes yeux, tu as négligé d'éteindre la lumière dans mon cœur. Comment pourrais-je m'y retrouver, maintenant. Tu as gardé pour toi tant de clarté que je n'y vois plus rien. Ce n'est pas bien, maman soleil. Ce n'est pas bien du tout. (FV, 61)

Après cette pensée d'Albe pour sa mère, il ne sera plus jamais question de ce personnage dans le roman. Plutôt, Albe incarnera elle-même la fougueuse « liberté » que sa mère personnifiait. Cette liberté sera d'abord temporelle : Albe ne désire rien tant que de regarder le temps s'écouler. Attendre, oisivement. « Ne bouger que dans l'extrême proximité d'un danger – ou d'un amour » (FV, 81), pour ne pas défaire ce qui se donne si bien de lui-même : l'instant. C'est en second lieu cette attitude nonchalante et désobligée qui vaudra la liberté d'Albe : chacun désespère d'elle et finit par projeter ses attentes vers quelqu'un d'autre. Père, amants, soupirants, collègues d'études, clients du sexe : autant de figures masculines auxquelles Albe refuse son mystère, mais aussi son engagement :

On ne la dérange pas. On ne la comble pas non plus. [...] Elle écoute en souriant. Quand on s'avance un peu, il n'y a plus personne. [...] On ne sait trop quoi penser d'elle. [...] Absente d'elle-même comme de vous. [...] Mystère des êtres les plus proches. [...] Son secret est en dehors d'elle. Exposé à ciel ouvert. Invulnérable. (FV, 86-87)

Vers dix-sept ans, elle accompagne son père dans ses vernissages et travaille pour lui les week-ends, à titre d'agente d'artiste. La semaine, elle fréquente le lycée, où elle se découvre un intérêt pour la littérature. En fait, la lecture l'aide à dormir et à

oublier : « La lecture, c'est pratique, ça vous prend dans ses bras et ça vous emmène toute légère jusqu'au sommeil, jusqu'à l'oubli. » (FV, 49) Le premier homme sur qui Albe jette son dévolu est nul autre que son professeur de lettres. « Indifférente, avec passion » (FV, 50), elle tombe amoureuse de l'homme de cinquante-trois ans. Autant dire de son père, qui lui-même n'a pas encore atteint la cinquantaine : il avait vingt-neuf ans à la naissance de sa fille. C'est lors d'un dîner chez le professeur, en compagnie des deux autres meilleures élèves, qu'Albe offre son corps à celui qui lui enseigne Montaigne et qui a aussi publié ses propres journaux intimes. Après cette première aventure, Albe rentre à la maison. Son père la voit et la devine, sur le champ, devenue femme, c'est-à-dire sans plus de virginité. Dans le visage de celle qui vient de se découvrir un sexe, c'est celui de sa femme adultère qu'il voit. Aussi gifle-t-il Albe, qui sait très bien que ce soufflet s'adresse à sa mère.

Ce n'est pas elle qu'il regarde. C'est l'autre, la morte. La mère. Le visage d'Albe était comme une neige. La neige a fondu en une nuit. On peut voir l'herbe du second visage, celui de la femme adultère. [...] Il sourit et lui donne une gifle, puis une deuxième, très fortes. [...] Elle sait très bien que les deux claques n'étaient pas pour elle. (FV, 59)

Le père et la fille se rendent à la maison bleue pour y passer les vacances d'été, où le professeur va les rejoindre et couche chaque nuit avec Albe, au vu et au su du père qui accepte tout bonnement le cours des choses. Il faut peu de temps pour qu'Albe apprenne l'état matrimonial de son amant, et l'espèce d'entente « amour libre » caractérisant ce mariage. La jeune femme en vomit, ce qui ne l'empêche pas de continuer de voir son amant. À la fin de l'été, cette relation se résorbe aussi vite qu'elle s'était entamée. Albe veut changer, se prendre en charge, quitter son père, prendre un logement et étudier en langues. Pendant les sept années suivantes, l'héroïne tentera tant bien que mal d'y arriver. Ne sachant trop comment s'y prendre, elle emprunte l'attente et l'immobilité. C'est sa « rencontre décisive » avec une grenouille qui la convainc de suivre cette voie. Cette grenouille, au milieu de la route et craignant sûrement le danger, reste immobile. Le conseil de l'animal est simple, c'est :

de feindre l'immobilité, de simuler une mort. Attendre. Ne bouger que dans l'extrême proximité d'un danger – ou d'un amour. Ne rien entreprendre avant. Attendre. Elle attendra sept ans. Peut-être trouverez-vous que c'est bien long, sept ans. Pour Albe, ils passeront comme un seul jour. Plus tard

elle se dira, songeant à cette époque : je n'ai jamais été aussi heureuse que dans ces années-là, de sommeil et d'eau froide. (FV, 81)

Albe la grenouille³⁴⁸, nous l'aurons deviné, deviendra un jour une belle princesse au bois dormant. Elle s'installe dans le studio acheté par son père et entreprend ses études en langues. Ses collègues étudiants sont nombreux à la désirer, mais à chacun, elle se refuse. Elle préfère encore s'occuper du petit Antonin, un orphelin de huit ans vivant sous la tutelle d'une grand-mère fêlée. Lorsqu'elle se met à délirer, Antonin s'enfuit et se retrouve de plus en plus souvent chez Albe, qui prend soin de lui. Elle, son « père était muet dans l'enfance, et la mère n'avait jamais le temps. » (FV, 91) Aussi, se console-t-elle un peu elle-même en couvrant le garçon d'attention. Pendant cette même époque, elle rencontre un « petit homme » chez un dentiste, dans la salle d'attente. Il est triste, marié, caissier dans une banque. Sans lésiner sur les préliminaires, ils se retrouvent dans une chambre d'hôtel pour « faire des choses ». Albe « se penche sur l'enfant maussade tout au fond du caissier. » (FV, 97), comme quoi s'occuper de lui n'est pas très différent de s'occuper d'Antonin aux yeux du narrateur. Il y a quelque chose de l'enfance que l'héroïne souhaite visiblement soigner. Le petit homme asservit Albe, l'insulte, s'en joue comme d'un objet et la paie à cette fin. Albe déteste, mais aime aussi bien ce jeu, qui devient un rituel de tous les jeudis, quatorze heures. Chaque fois, injures, menaces et baise sont au rendez-vous. Six mois de ce régime sado-masochiste en disent long sur le malaise de l'héroïne³⁴⁹. Dans sa propension à répéter l'attitude séductrice de sa mère, il y a paradoxalement un désir de différenciation qui fait qu'elle ne peut pas, comme sa mère, être une « femme mère ». Et n'étant plus une « femme vierge », peut-être ne lui reste-t-il plus qu'à être une « femme pute ». Le narrateur l'annonçait au début du roman : il reste très peu de choix pour Albe. Pendant toutes ces années d'études, où se croisent les amis, Antonin, le petit homme et un chat abandonné, Albe « n'est pas malheureuse. Elle n'est pas morte, elle n'est pas vive. » (FV, 100) Aussi bien dire qu'elle végète dans l'entre-deux de la vie et de la mort, dans le refus

³⁴⁸ Je renvoie à la section sur les filles de cœur à naître chez Artaud, où j'explique comment Bobin fabule une généalogie de femmes grenouilles dans QQ.

³⁴⁹ Bobin revient sur cette histoire d'une jeune fille qui se prostitue pendant six mois, dans le texte « Mina » (INES, 89).

d'assumer pleinement son statut de sujet. Albe, qui aime tant le sommeil, ne souhaite pas vivre. Elle est dans les limbes. Comme la petite Hélène : un sommeil de plomb.

À vingt-quatre ans, « La belle au bois dormant se réveille. Elle sort d'un sommeil de sept ans. » (FV, 101) Ce qui vient après cette attente, c'est bien sûr un travail : Albe ouvre une galerie d'art dans l'ancien couvent adjoint à sa résidence. Mais l'ennui succède au rapide succès, si bien que la nécessité de gagner sa vie, même comblée par un travail qui est dans l'horizon des goûts et intérêts d'Albe, n'arrive pas à circonscrire l'héroïne dans un rôle, une figure, une présence qui serait advenue à soi-même. L'ennui se profile simplement comme la trace informant que toujours, quelque chose manque. Ce manque, c'est à vingt-quatre ans qu'Albe en mesure la béance. Il ne peut y avoir de plénitude, de contentement : la béatitude n'est pas de ce monde et par là, elle n'est même pas souhaitable, non plus.

Connaissez-vous, messieurs, mesdames, la douleur de l'ennui. Car c'est une douleur, la plus minutieuse. Elle se glisse au fond de l'âme, elle se niche entre vos dents. [...] L'ensemble fait un désert. J'ai perdu une chose mais j'ignore quoi. Il est même douteux que je l'aie jamais possédée, cette chose. Pourtant, c'est sûr, je l'ai perdue. (FV, 104)

Le constat de cette chose perdue est un choc. L'ennui, l'absence de contentement de soi et de l'autre sont prégnants chez le personnage. Cette chose perdue, c'est bien sûr la mère morte pendant l'adultère, et l'ami Guillaume suicidé. Cette chose perdue, c'est aussi la foi en la vie. Afin de noyer son ennui profond et de survivre au choc produit par le constat de cet ennui, Albe se paie une cuite dans un café. La propriétaire, Lise, offre le gîte à celle qui, ivre de son malheur, ne pourra rentrer chez elle.

L'amitié naît entre les deux femmes. À Lise, atteinte d'un cancer à la gorge à quarante-quatre ans, il ne reste qu'un an à vivre. Cette femme, c'est « Une présence légère. [...] Un mélange de force et de délicatesse. [...] Elle reconforte sans le savoir. » C'est « la grande sœur, celle qui manquait. » (FV, 111) Enfin, Albe s'éloignera de son père, car alors est possible « Le regard d'Albe sur une autre femme. Sur elle-même,

donc. » (FV, 112) Au café tenu par sa nouvelle amie, Albe observe les autres, enfin, quelqu'un d'autre que son père :

Tellement de visages, détachés de la même substance d'humanité, de la même matière d'absence. Albe les regarde un par un. Elle les trouve beaux – d'une beauté qui a affaire avec la douleur. Ce sont les mêmes visages que dans l'enfance, un peu plus effacés, un peu plus étonnés d'avoir accumulé autant de mauvaises notes. [...] Pour s'y retrouver dans tous ces gens, il faut s'y perdre. C'est ce qu'elle fait, Albe. Elle n'ouvre plus aucun livre. Elle dévore les visages. (FV, 122)

Le regard sur l'autre devient donc possible. Il aura fallu l'amitié d'une femme pour y arriver, une femme grande sœur, mais aussi, par l'âge, une femme mère. De fait, Lise est la mère d'une petite fille d'une dizaine d'années. Puisqu'elle mourra de son cancer dans un an, c'est donc dire que la fille de Lise se retrouvera, comme Albe quatorze ans plus tôt, orpheline. Lise réunit donc les conditions du drame de l'enfance d'Albe. Accompagner cette amie vers la mort est l'occasion, pour elle, de réussir enfin le deuil de sa propre mère. Et peut-être, de pardonner à celle qui mourut en plein délit nuptial. Lors d'une visite des deux femmes au père, Albe ressent de la honte devant celui qui se montre trop familier avec elle. « Elle se promet de ne plus jamais revenir ici. De laisser le peintre à son désert, le père à ses grimaces. Bien sûr elle n'en fait rien » (FV, 125), mais leur relation ne sera plus aussi proche, ce qui rend Albe non seulement disponible à l'amitié avec Lise, mais aussi presque disponible à l'amour. Dès lors :

On est très près d'une autre vie. Aucun doute là-dessus. Une vie toute rose, peinte en neuf. On la touche presque du bout des doigts. [...] Et pourtant rien n'arrive. C'est qu'on est empêché. [...] ce n'est pas une chose qui empêche, c'est soi-même : on tient encore à cette vie morte, que l'on n'aime plus. (FV, 126)

À la fin du roman, au cours d'un voyage, Albe tombe amoureuse d'un cuisinier, heurté dans la cuisine d'un hôtel. Le « choc amoureux³⁵⁰ » est partagé, aussi passent-ils trois nuits ensemble. Au troisième réveil, tout ce qui reste de l'homme se trouve dans une lettre où il dit aimer Albe, et que cet amour doit être le motif même de leur distanciation, de leur absence l'un pour l'autre. Car cet amour entre Albe et le cuisinier ne doit porter que plus tard les fruits de l'engagement :

³⁵⁰ J'emprunte cette expression à Francesco Alberoni, *Le choc amoureux* (1993).

Nous sommes trop semblables, trop proches l'un de l'autre. Je désire qu'à présent nous inventions cette distance qui nous fait défaut. Il y a des chemins en moi, des impatiences. Je dois les épuiser. Il y a des enfances en vous, d'autres visages dans votre visage. Laissez-les venir au jour, fleurir et se faner. Je ne vous demande pas de m'attendre. Il n'y a pas d'autre attente que de vivre. [...] Bien peu de gens savent aimer, parce que bien peu savent tout perdre. [...] Là où ils sont, rien ni personne ne viendra. Il leur faudrait d'abord atteindre cette solitude qu'aucun bonheur ne peut corrompre. (FV, 134)

La lettre se termine sur l'invitation vague à des retrouvailles, dans un phare abandonné en Bretagne, on ne sait quand. Ainsi, dès leur rencontre, les deux protagonistes savent qu'avant de pouvoir s'engager avec l'autre, on doit pouvoir être bien avec sa solitude. Cette aisance dans la solitude originaire permet une grande liberté et la possibilité de s'engager auprès d'autrui. Dès lors, Albe continuera de faire de sa vie une attente où le temps se perd, mais cette fois « elle attendra – d'une attente toute légère » (FV, 135), c'est-à-dire d'une attente strictement temporelle, dépourvue d'attentes affectives. Le roman se termine sur une héroïne chantante, se rendant au phare abandonné en Bretagne. Le narrateur ne dit pas si le cuisinier la rejoindra. Mais « De loin on dirait qu'elle n'a plus de visage » (FV, 138) ou, en d'autres termes, que l'indigence en est disparue. Un premier pas est ainsi fait chez le personnage pour éventuellement rencontrer l'autre dans la disponibilité. Mais cela ne reste qu'une éventualité, que le roman n'explore pas.

Nous l'avons vu, le roman *La femme à venir* met en scène l'odyssée d'une héroïne en route vers elle-même, mais aussi vers l'autre. Pour arriver à cette disponibilité dont seul est capable un sujet connecté à son désir, Albe doit subir pendant plusieurs décennies le poids de ses filiations. La difficulté des parents à s'affirmer en tant qu'artistes fait qu'elle-même courtise l'ennui de près. L'adultère, les fuites et la mort prématurée de sa mère font qu'Albe elle-même déserte tout son entourage et refuse de s'engager, en plus de s'adonner à des rapports amoureux et sexuels douteux. Aussi bien chez l'héroïne que chez sa mère, nous sommes bien loin, tout au long de la diégèse, d'une attitude *care*. Le personnage de la mère montre un exemple de femme moderne qui ne sait pas trop comment s'y prendre pour s'émanciper en respectant les autres, et

qui sabote ses relations avec les autres pour y parvenir (cela est particulièrement le cas chez Lise, d'ailleurs, qui assassine son mari par pure fatigue de son mariage). Néanmoins, le soin est perceptible dans l'attention et le temps qu'accorde Albe à Antonin, et ceux qu'accorde Lise à Albe. La fin du roman, qui propose une ouverture, laisse penser que le personnage et son amoureux sont devenus assez matures pour arrimer le souci de soi au souci de l'autre, ou du moins, qu'ils ont eu la sagesse de s'accorder le temps pour le devenir.

B) *VULNÉRABLE ISABELLE BRUGES*

Dans *Isabelle Bruges*, le narrateur extradiégétique relate un scénario semblable à celui de *La femme à venir*. L'héroïne de treize ans, sa sœur Anne et son frère Adrien (en bas âge) perdent leurs parents. Sur l'autoroute, la famille s'arrête pour laisser passer un orage. Pendant le repas, les parents sortent du restaurant et ne reviennent jamais plus. Isabelle trouve une enveloppe sur la table. À l'intérieur se trouve une lettre du père expliquant que sa femme malade est vouée à un long et souffrant parcours vers la mort certaine, parcours où la folie pourrait poindre. Incapable d'affronter ce qui vient, il préfère raccourcir le trajet, mourir maintenant, avec elle, en voiture. Encore une fois, Bobin donne à la mort la forme de la fugue, de la fuite : il s'agit même d'un abandon pur et simple, délibéré. Et c'est ce goût de la fuite qui colore le personnage d'Isabelle. L'abandon des parents la délie de tout repère et lui fait accéder à un état où, normalement, le temps devrait infiniment être à occuper; mais où elle se laisse plutôt porter, dans une attitude de grande ouverture à la vie. Comme Albe dans *La femme à venir*, Isabelle « Bruges » (orpheline, elle s'attribue ce nom) veut éternellement perdre son temps, simplement être. Chez Églantine (dont le vrai nom est Aubépine, ISA, 25), la vieille dame les ayant recueillis dans sa maison à Bruges le jour même du désastre, elle peut perdre tout son temps, et elle se met rapidement à l'écriture, écrivant aux morts (ISA, 33).

En discours direct, Églantine fait d'emblée le récit de sa vie à Isabelle : avant qu'elle naisse, son père avait tourné de l'œil pour une autre femme. Alors sa compagne était « part[ie] un dimanche sans prévenir, pren[ant] le train pour la Bretagne » (ISA, 27). Il fallut beaucoup de temps au père pour reconquérir son amoureuse, mais il réussit. Il partit ensuite en guerre (probablement celle de 1914-1918) et ne revint que « deux fois en permission » (ISA, 28). Lorsque Églantine apprit sa mort, elle fut soulagée, puisque « la guerre avait fouillé loin dans son cœur pour en arracher tous les filaments de douceur, de calme et de joie » (ISA, 29). La vieille dame avait l'âge d'Isabelle lorsque sa propre mère mourut (ISA, 29), Isabelle voit donc « son double dans un miroir vieilli, une orpheline de soixante-dix-neuf ans » (ISA, 30). La dame raconte encore avoir suivi des cours de danse à l'adolescence, pour ensuite travailler pendant quinze ans pour un théâtre, « puis dans une troupe ambulante » (ISA, 36-37). Aussi ne s'étonne-t-elle d'aucune sorte de disparition : elle-même a vu ses parents disparaître, a vécu de façon nomade et a vu son fils Jacques, capitaine, fuguer depuis son plus jeune âge (ISA, 47-49). Encore un roman, donc, où sans cesse l'autre s'enfuit ou disparaît, même soi-même, et où cela est tranquillement accepté dans l'attente, mais pas l'attente de l'autre, ni de rien d'ailleurs. Simplement dans le désœuvrement et dans l'absence d'engagement pour autrui, du moins chez Isabelle (Églantine, elle, trouve encore difficiles les disparitions de son fils de cinquante ans, ISA, 50).

Jacques devient le précepteur d'Isabelle (ISA, 46). Un jour, à des fins éducatives, elle se rend à Versailles avec lui. Alors, Jacques lui suggère de lire La Fontaine si elle souhaite en connaître davantage sur l'époque de Louis XIV. « Ce n'est pas dans les livres d'histoire que vous apprendrez l'histoire, mais dans ces fables, ou dans les pièces de Racine » (ISA, 58). Le lendemain, Isabelle écrit donc un roman d'aventures. « Ainsi filent cinq années » (ISA, 60) où Jacques instruit Isabelle et voyage avec elle à cette fin. Cinq années où « c'est pas grave, Isabelle. Rien n'est grave, Isabelle », selon le narrateur, et où Églantine s'occupe de tout le monde en lavant le linge et en faisant des tartes (ISA, 45; 55).

À dix-huit ans, Isabelle se sent amoureuse « de tout et de rien, du ciel tranquille, de la terre douce, d'elle-même et de l'ombre d'un cerisier » (ISA, 65). Discutant avec son ami le cerisier, l'héroïne réfléchit un peu à la disparition de ses parents : « ils ne sont pas si grands qu'on croit, les parents, à peine un peu plus grands qu'un noyau de cerise, tout dépend de la terre où on les a mis, c'est sans fin cette histoire, mon cœur » (ISA, 66), et répète à trois reprises à l'arbre qu'elle ne l'abandonnera jamais. Elle poursuivra cette étrange relation esthétique et imaginaire avec le cerisier, et prendra soin d'Églantine, victime d'une attaque (ISA, 69-71). Isabelle leur fait la lecture à l'un et à l'autre (ISA, 78-81). À presque dix-neuf ans, la protagoniste dit – en discours direct :

Le bonheur c'est l'absence, c'est d'être enfin absente à soi, rendue à toutes choses alentour. [...] C'était ça être heureuse, c'était quand je n'y étais pas, quand ma vie n'était plus dans ma vie, quand ma vie se perdait toute entière dans la vie, nulle part, le bonheur c'était nulle part. (ISA, 82-83)

Ce bonheur est toutefois ébranlé au moment où Églantine se brûle sur le poêle et se blesse en tombant (ISA, 85). Avec le médecin de la vieille et Jonathan – un nouveau personnage conduisant le médecin en moto –, tous se rendent à l'hôpital. Isabelle tombe amoureuse du photographe Jonathan, mais, indécise, prend exemple sur le cerisier : « Prends exemple sur l'autre, toujours dans le même coin du jardin. Il ne s'affole pas, lui. Il ne s'impatiente pas. Il laisse venir, il laisse fleurir » (ISA, 88-89). Peu à peu, Isabelle se laisse emporter par le sentiment amoureux, mais sent finalement qu'il ne serait peut-être pas possible de vivre cet amour avec Jonathan, qui lui avoue avoir récemment vécu une sorte de fatigue, « une lassitude énorme, une fatigue du monde et de moi et de tout » (ISA, 105). Le lendemain de cet aveu, elle rage :

assez des hommes fatigués qui partent sur l'autoroute, des mères héroïques qui souffrent en silence, des chiens qui par délicatesse se cachent pour mourir. [...] assez de personnes si gentilles qu'elles disparaissent sur la pointe des pieds. Quant à celui-là [Jonathan], c'est un comble. Il disparaît dans le temps même où il vous parle. Quand vous cherchez derrière son sourire, il n'y a personne. Assez, assez. (ISA, 109-110)

Si les deux protagonistes font l'amour dans l'après-midi (ISA, 113), ils ne s'engageront pas ensemble. Églantine meurt et Isabelle enterre celle qui est devenue sa « grand-mère » en dessous de l'ami cerisier (ISA, 117). Dans une lettre d'Isabelle à Jonathan, on apprend qu'elle hérite de la maison à Bruges et qu'elle compte continuer d'attendre :

Je tenais à demeurer dans cette maison, dans ce jardin. Pourquoi, je l'ignorais. À présent je sais : ici est mon travail. Mon travail c'est attendre – et ne me demandez surtout pas quoi, ou qui : si j'en avais la moindre idée, ce ne serait plus la peine d'attendre. Vous serez toujours le bienvenu ici. Je sais que votre travail vous mène aux quatre coins du monde, je sais aussi que vous ne pouvez rester en place bien longtemps. Pardonnez-moi tant de franchise : cela me convient. Je n'imagine pas vivre en couple. Je n'imagine rien, d'ailleurs. (ISA, 118-119)

Comme Albe, il s'agit d'attendre légèrement, c'est-à-dire laisser le temps être, sans attentes affectives. Ce n'est en effet pas l'amour ni Jonathan qu'attend Isabelle. Elle n'attend rien d'autre que le présent qui s'amène sans défaut, puisque Jacques lui a offert une rente (ISA, 118) et qu'un emploi n'est pas nécessaire. Aussi l'héroïne entend-elle lire, côtoyer le cerisier et semer des fleurs sur la tombe d'Églantine (ISA, 119). Mais surtout, elle projette de continuer d'écrire, comme on le voit dans ce discours qu'adresse le narrateur à Isabelle :

Ceux que tu attends, tu le sais bien, ils sont au fond de toi, perdus. Perdus dans la forêt du sang. Allume un feu pour qu'ils y voient, pour qu'ils retrouvent leur route, la route qui mène des enfers au plein jour – au jour d'aujourd'hui, Isabelle. Éclaire ton sang. Écris. (ISA, 119)

Comme l'héroïne de *La femme à venir*, celle d'Isabelle Bruges est très tôt orpheline et confinée, par là, à une temporalité particulière – celle du deuil; la perte des parents rend douloureux le rapport au passé, et difficile le rapport à l'avenir, ce qui justifie leur horizon temporel axé sur le présent, sur le moment. On repère chez l'une et l'autre une certaine difficulté d'engagement, mais qui est commune à tous les adolescents. Alors qu'Albe surmonte cette difficulté en faisant la paix avec elle-même et en se rendant disponible à l'amour, Isabelle choisit d'écrire aux morts, comme le fait Danièle Sallenave (*Le don des morts*, 1991), et comme le fait, surtout, Christian Bobin. Ici, on voit que la posture de l'auteur, l'écriture du *care* est reproduite chez le personnage qui, écrivant, prendra soin de ses morts, des mots, de la terre et de son cerisier.

D'ailleurs, le personnage d'Isabelle prend soin d'Églantine à la fin de ses jours. Quant au personnage de la vieille dame, il fait preuve d'une attitude responsable et attentive devant la grande vulnérabilité d'Isabelle et de ses cadets, en les recueillant chez

elle comme s'il s'agissait de ses propres enfants. Son fils, Jacques, en fait autant, offrant des voyages à Isabelle, sa sœur et son frère, s'occupant de leur éducation et de leur bien-être matériel. Ce sont les parents des trois enfants, dans ce livre, qui affichent une conduite difficilement conciliable avec un point de vue éthique, qu'il soit celui du soin ou un autre.

C) LUCIE, LA FUGUE ET LA VIEILLE FOLLE

Dans *La folle allure*, l'héroïne et narratrice Lucie relate sa vie en l'écrivant³⁵¹, de deux ans à environ vingt-sept ans. Ce personnage sans visage se plaît au jeu de s'inventer plusieurs noms et incarne une grande liberté, allant même jusqu'à se surnommer Fugue. En effet, depuis l'âge de deux ans, c'est à peu près tout ce qu'elle aura su faire : fuguer, attendre et contempler. « Après, on verra bien » (FOL, 161) se dit-elle sans cesse. Ses parents travaillaient dans un cirque, elle grandit donc dans une roulotte parmi des nomades : funambule, clown, trapéziste et compagnie, autant d'adultes faisant office de parents à fuir, à étourdir². La mère de l'héroïne est dépeinte à l'image de la mère d'Albe dans *La femme à venir* (et aussi de Ghislaine) : légère, rieuse, joueuse, insouciante et nonchalante en tout, autant de motifs pour que chaque homme s'en éprenne... et qu'elle se fiche d'eux. C'est cette légèreté de la mère, proche de celle de Rimbaud et de Mozart, que l'héroïne et narratrice voulait, jeune, atteindre.

Tous les enfants ne sont pas Mozart, mais Mozart est toute l'enfance : une manière de danser sur l'eau, une façon de dormir sur l'abîme. Tous les enfants ne sont pas Rimbaud, mais Rimbaud est toute l'enfance : un goût innocent de la ruse, une joie des ritournelles et des pierres brillantes.
(FOL, 53)

Aussi, écrivant sa vie, Fugue spécifie : « Je n'écris pas avec de l'encre. J'écris avec ma légèreté. » (FOL, 63) Vint pourtant un jour où les parents de Fugue se firent virer du

³⁵¹ Le temps du récit se situe à environ vingt-sept ans, dans une chambre d'hôtel, et le temps de la diégèse s'étale de deux à vingt-sept ans.

² Cette mise en situation n'est certes pas sans rappeler Églantine dans ISA : son existence de nomade de cirque et les fugues de son fils Jacques, dès son plus jeune âge. Cela rappelle également le petit Antonin dans FV, orphelin fuyant la tutelle d'une grand-mère malade : son père travaillait dans un cirque.

cirque, notamment à cause de ses fugues, pour le moins dérangeantes. Le père commença alors un travail de fossoyeur, la famille (Lucie a deux frères cadets, des jumeaux) s'installa dans une maison près d'un cimetière et Lucie fut envoyée en internat afin de bien prendre sa leçon. Cette nouvelle, Lucie la reçut avec une distanciation implacable :

Je viens de comprendre quelque chose, une chose capitale, une révélation si on veut. Je viens de comprendre que personne, jamais, ne me contraindra en rien. Personne. Jamais. En rien. L'internat, on verra bien. J'ai trouvé ma méthode. Elle est simple. Elle vaut pour l'internat comme elle vaudra plus tard pour un mariage, pour un métier, pour tout. Ma méthode c'est : on verra bien. (FOL, 63)

Lucie ne revint donc pas à la maison, bien qu'elle se mît à fuguer moins qu'avant. Plutôt, entre dix et dix-sept ans, elle alla se perdre dans les livres, dans la lecture, pour désertier la place sociale. À dix-sept ans, elle rencontra Roman Kervoc, un « richard » destiné à devenir notaire comme son père, mais qui préférait tenter sa chance comme écrivain – voyez l'ironie du nom. Ils se marièrent l'été même et s'installèrent à Paris. De vendeuse dans une parfumerie à trieuse de livres dans une librairie d'occasion, Lucie pourvoyait aux besoins de son couple. Roman écrivait : son premier manuscrit fut refusé partout, il en écrivit ensuite un autre. Sept ans passèrent, avant que la mère de Lucie ne lui fasse remarquer qu'elle ne fuguait plus. Mais la mère ne savait pas tout : Lucie avait fugué quatre fois, secrètement, dans les bras de purs inconnus.

Je ne suis pas fière de ces escapades. Je n'en suis pas honteuse. Ce ne sont pas vraiment des fugues. J'ai médité là-dessus, après la remarque de ma mère : si je ne disparaissais plus, c'est que je n'ai plus besoin de disparaître. Le mariage est encore la meilleure façon pour une femme de devenir invisible. (FOL, 113)

En plus de désertier son mariage, Lucie, par son mariage même, désertait donc sa propre vie. À vingt-quatre ans vint un cinquième amant, l'amour cette fois, le « géant », « l'ogre aux dents jaunes » (FOL, 115), Alban, premier violoncelliste à l'Opéra de Paris. Lucie fit alors ses aveux à Roman, qui ne sut trop comment réagir et finit par accepter un *statu quo*. Cocu à plein temps, il ne cessa d'écrire et finit par publier, comme si seule l'écriture travaillant contre la souffrance et la folie pouvait émouvoir un lectorat. Après trois ans de ce manège, il flanqua Lucie à la porte qui, plutôt que de rejoindre Alban, quitta à son tour son amant. En fait, remerciée par son mari, ce n'aurait plus été « fuguer » que de voir

l'ogre aux dents jaunes. À vingt-sept ans, elle quitta Paris et retourna se reposer chez ses parents, pendant six mois. Elle ne fit rien que lire des livres très volumineux, minimalement huit cents pages, *Anna Karenine* par exemple, parce que :

Le temps passé à lire n'est pas vraiment du temps. Allant d'une page à l'autre, je passe des frontières, j'entre dans des maisons endormies, c'est la fugueuse en moi qui lit et aucun gendarme ne peut la retrouver avant qu'elle ait atteint la dernière phrase. [...] Devant le livre ouvert il n'y a qu'une enfance laissée à ses jeux dans la rue, bien après dix heures du soir. (FOL, 151)

Mais le père – toujours fossoyeur – était fou de rage de ce train de vie. Un jour, une équipe cinématographique vint tourner une scène de funérailles chez eux, au cimetière. Lucie obtint un rôle de figurante et tourna la scène. Elle était ravie de ce premier contact avec le cinéma : la scène demande « beaucoup de temps pour presque rien ». Aussi « vient le temps de faire une boucle : le cinéma est comme le cirque, même joie du déguisement, même gravité du jeu » (FOL, 151-152). Ce fut le début d'une carrière prometteuse pour l'héroïne, tout allait très vite et ce métier de figurante lui collait vraiment à la peau, car : « Les acteurs sont à l'intérieur d'une histoire. Les figurants sont en dehors. Ils frôlent les événements, ils n'y entrent jamais. » (FOL, 153) Lorsqu'on lui offrit un vrai rôle pour un film qui serait tourné au Canada, elle accepta puis, à l'aéroport, se rebiffa. Son instinct lui dicta de se rendre dans le Jura où, dans l'enfance, allait le cirque de ses parents; de prendre une chambre d'hôtel et d'écrire son autobiographie. Ce qu'elle fait. C'est cette biographie, en fait, qui porte le titre *La folle allure*. Pourquoi l'avoir écrite?

Je regarde ce manuscrit sur la table et je pense que je l'ai écrit pour me donner le temps de prendre une décision, de la laisser se prendre en moi. Peut-être ne fait-on jamais une chose pour elle-même, mais pour se donner le temps d'en venir à une autre qui, seule, nous ressemblera. (FOL, 165)

L'écriture est donc pour elle un moyen de se donner le temps, de laisser le temps au sens de prendre forme et à des décisions de se prendre. L'héroïne se raconte sa propre histoire pour voir où elle en est.

Enfin, *La folle allure* se termine sur une échappée magistrale. Lucie commence à visiter une vieille dame folle et esseulée en maison de pension. Avertie de son placement

imminent dans un hôpital psychiatrique, Lucie achète une voiture et propose une escapade à la vieille dame, sa dernière. Tout est possible : l'Italie, la Hollande, d'autres pays. Le jour du départ, pourtant, c'est dans le Jura que souhaite se rendre la vieille femme, pour voir le cirque où Lucie a grandi en fugueuse. Le cirque, Lucie lui en a parlé, lui ayant lu son manuscrit. Alors seulement, l'héroïne comprend le sens de son projet d'écrire, pourquoi elle devait écrire son autobiographie. C'est qu'en ayant fait la lecture de sa propre histoire à une personne malade, folle et accablée de solitude, elle a réussi à faire entrer l'esprit d'enfance dans le cœur de quelqu'un d'autre, l'imaginaire du cirque et le désir de liberté. La vieille dame, écoutant les récits, a recouvré le goût du bonheur et de la joie. Or, c'est au cirque qu'elle pense en saisir l'essence, puisque c'est là que Lucie est devenue Fugue, Jeu, toujours échappée aux autres et à elle-même.

Encore une fois, ce roman met en scène la formation d'une jeune femme, d'une *femme à venir*. Si, tout au long du récit de Lucie, on constate qu'elle éprouve une singulière difficulté d'engagement envers les autres, il est aussi clair qu'à la fin de son récit, quelque chose a changé. C'est la raison même de son séjour à l'hôtel et de son projet d'écriture : elle souhaite revoir sa manière de vivre. Et c'est dans le soin de l'autre qu'elle trouve sa première voie : elle prend soin d'une vieille femme inconnue en lui lisant des histoires et en l'emmenant en voyage, pour qu'ainsi ses derniers jours de vie soient lumineux. Il est donc possible de penser, à la fin du roman, que l'héroïne est en route vers un arrimage souci de soi/souci de l'autre.

D) *L'ATTENTE CHEZ LES FEMMES A VENIR* : ATTENDERE

Selon Tralongo, l'attente et les refus caractérisant les héroïnes bobiniennes témoignent d'une « injonction à atteindre un état de grâce composé de quiétude et d'apaisement des passions », injonction lancée aux lecteurs et tenant pour principe que « le chemin menant à la grâce consiste en la mise en œuvre au quotidien d'une logique de la résignation » (Tralongo, 2001, partie I, conclusion). Si bien sûr il se trouve plusieurs figures mystiques dans l'œuvre de Bobin, on vient pourtant de voir que ce

n'est pas le cas dans ses trois romans de formation que sont *La femme à venir*, *Isabelle Bruges* et *La folle allure*. Ce que ces romans mettent en scène, c'est bien plutôt combien parfois, dans la vie, certains enfants ont la malchance de naître de parents complètement irresponsables ou peu aimants. Ce que ces romans montrent aussi, c'est que, bien souvent, plusieurs de ces enfants-là ont la force de devenir soi quand même, et de devenir assez matures pour ne pas reproduire les erreurs de leurs parents. C'est ce que font Albe et Lucie devenues adultes, qui ne se précipitent pas les yeux fermés dans n'importe quelle relation amoureuse qui se solderait par un mariage raté, la mort ou le suicide. C'est ce que fait aussi Lucie devenue adulte, qui réalise que son attitude de nomade libre, héritée de sa mère, n'est peut-être pas la bonne pour elle, et qui souhaite faire le point.

Ce qui est commun aux trois héroïnes, à partir de leurs origines teintées soit par la fugue, la fuite, le nomadisme ou l'irresponsabilité de leurs parents, c'est leur propension à désertier, à leur tour, plusieurs formes d'engagement, en l'occurrence : le mariage (et de fait, la maternité) et le travail. Toutes les trois, elles désirent perdre leur temps à loisir, se sentir libres, légères... comme leur mère. À simplement résumer ces romans, on constate que le présent des héroïnes se traduit par l'attente entendue comme attention au présent; celles-ci n'attendent rien du futur et regardent bien peu vers le passé (à part Lucie). Ce qu'elles recherchent ainsi est avant tout de l'ordre esthétique : tantôt par un contact privilégié avec la nature (le cerisier), tantôt par l'expérience de la lecture ou de l'écriture. Trois expériences esthétiques qui n'ont pas de relation nécessaire avec le religieux. Au sujet de « l'état de grâce » recherché par les personnages, il faudrait relativiser ce que l'expression recouvre. Dans *La femme à venir*, Albe ne recherche aucun état de grâce; on pourrait même dire qu'elle verse longtemps dans le nihilisme : elle ne croit en rien et l'immobilisme qu'elle choisit de feindre est la voie s'offrant à celle qui préférerait, semble-t-il, ne pas exister, ou encore *ruser* avec le destin si lourd qui s'impose à elle. Pour Isabelle, l'état de grâce recherché relève d'un sentiment d'appartenance au monde, que procure notamment l'expérience esthétique. Il s'agit pour elle du :

sentiment que vous avez de vous-même – autant dire le sentiment de Dieu : une grande fraîcheur de liberté, mais ce sentiment n'est pas en moi, Isabelle,

il ne vient pas du dedans mais du dehors, il ne loge pas dans mon âme – est-ce que j'ai seulement une âme – mais dans les choses, dans toutes choses sous le ciel bleu noir. (ISA, 73)

Si Isabelle compare cet état au « sentiment de Dieu », il ne semble pas que ce soit en un sens mystique, car elle affirme aussi : « Mon Dieu qui n'existe pas, je ne vous demande rien » (ISA, 70). Enfin, chez Lucie, l'état de grâce recherché s'apparente à une pratique de soi qui permettrait de traverser la vie en conjuguant le mieux possible les passions et la sagesse :

nous passons cette vie à tuer ceux que nous approchons et nous en sommes tués à notre tour, la grâce c'est de franchir toutes ces morts en gardant son intelligence, sa gaieté et sa douceur, la grâce c'est d'être en vie même morte, comme un oiseau moqueur dans la forêt calcinée, mon Dieu qui n'êtes personne, donnez-moi chaque jour ma chanson quotidienne, mon Dieu qui êtes un clown, je vous salue, je ne pense jamais à vous, je pense à tout le reste, c'est déjà bien assez de travail, amen. (FOL, 134-145)

Cette prière sarcastique suffit à prouver que Lucie ne correspond pas au mystique contemplatif wébérien.

Enfin, ce que font ces trois « femmes à venir » de Bobin : écrire, lire et se promener dans la nature, étudier, fuir ou fuguer, sont en soi des actions. Peu nombreux, d'ailleurs, sont les poètes qui entérineraient cette idée que ce qu'ils font en lisant et en écrivant consiste en ne rien faire, en ne pas agir³⁵². Certes, « l'absurdité » de faire métier est mise en relief par les trois héroïnes. Cela, en même temps que l'idée selon laquelle il n'y aurait de parcours normal pour la personne que « professionnel ». Car enfin, qui a dit que la réussite professionnelle était un critère nécessaire et absolu dans la formation identitaire, à part la voix carriériste de notre époque?

À la fin de leurs parcours, les héroïnes Albe, Isabelle et Lucie choisissent toutes la temporalité de l'attente, mais pas une attente infinie comme celle que Bobin a décrite pour les saintes, Dickinson ou les femmes amoureuses. L'attente, chez ces femmes à venir, est celle du présent comme on l'a décrite avec Comte-Sponville, où le présent a

³⁵² Lorsque Bobin le fait, c'est au sens où ces activités s'écartent d'une logique marchande. Écrire ou lire, c'est alors ne rien faire pour briller dans le monde et gagner de l'argent.

plus de valeur que l'avenir et que le passé, que la nostalgie et l'angoisse. Il semble qu'avec ces trois figures de femmes à venir, Bobin honore son projet poétique du *care*, arrimant les pactes lyrique, critique et fabulant.

...

Toutefois, ces trois livres restent très mineurs à l'échelle des œuvres complètes de Bobin, soit plus de cinquante titres parus. De plus, alors que le discours critique de l'auteur ne cesse d'affirmer que les mères sont les meilleures au jeu du soin, dans les romans, c'est bien le contraire que l'auteur met en intrigue : les mères d'Albe, de Lucie et d'Isabelle, avalées par le souci de soi et leur insouciance des autres, font vivre des situations terribles d'abandon et de disparition à leurs enfants (et à leur mari). Aussi, dans *Tout le monde est occupé*, Ariane mère était présentée comme une idiote étourdie, « collée au plafond », incapable de respect pour elle-même et les géniteurs de ses enfants, tombant enceinte n'importe quand, décidant sans l'avis des pères de poursuivre ses grossesses et accouchant entre deux bols de crevettes au restaurant, sinon dans un manège à la foire. C'est très clair, maintenant : le pacte fabulant devient aussi pacte critique : le discours sur les mères n'y est pas du tout le même que dans les livres non romanesques, laissant entendre que les mères sont irresponsables et que leur étourderie, leurs « éclats de rire » et leur folie les tiennent très loin, finalement, du projet du *care*. De la sorte, à l'échelle des œuvres complètes, ce ne sont pas que les hommes « pas trop finauds » que Bobin critique, mais aussi les femmes mères qui, lorsqu'il les met en intrigue, n'ont rien de l'idéal maternel qu'il décrit dans ses autres textes. En considérant ces trois romans de Bobin, on reste sur l'impression que l'éthique de soin, au final, n'est jamais qu'une promesse, qu'un à venir qui viendra peut-être, mais peut-être pas (chez des personnages de jeunes femmes qui choisissent de ne pas vivre de relation amoureuse, de ne pas faire d'enfants ou de ne pas travailler), sauf peut-être chez l'auteur lui-même, qui prétend écrire pour prendre soin du monde.

CONCLUSION GÉNÉRALE

ET MAINTENANT?

Dans *Carnet du soleil*, livre promis et dédié à Ghislaine, rien de nouveau sous le soleil « ghislainien », pourrait-on dire, à une exception près. Rien de nouveau : l'auteur continue de louer la muse en la nimbant d'une aura de jeunesse, de fraîcheur et de joie : « La jeune morte saute à pieds joints dans une flaque de lumière. » (CAR, 9-10) Les antinomies s'enchaînent : « Dieu n'existe pas et contemple en souriant la beauté du désastre » (CAR, 13). Le lexique préféré est toujours de mise : « l'étroite chambre de sang rouge »; « une petite fille est assise en tailleur sur l'herbe »; « bain de lumière comme on dit un bain de sang, partout dans la chambre du cœur » (CAR, 13; 14). La conception du métier d'écrivain reste inchangée : « j'ai [...] exercé mon métier de colporteur³⁵³ » (CAR, 19). Une vision sombre du monde est encore entretenue : « Le monde d'aujourd'hui est différent de celui que tu as connu même si le fond carnassier reste le même » (CAR, 20). La critique du capitalisme et de la science se poursuit : « Les calculs ont remplacé la grâce » (CAR, 21). Les mots doux sont devenus douceâtres : « Ton âme était un chaton qui poussait la pelote ensoleillée de la vie » (CAR, 23). La conception du temps est restée identique : « Il n'y a pas de passé. Il n'y a qu'aujourd'hui » (CAR, 43). La bonté de Ghislaine est à nouveau soulignée : « je parle de ton sourire et de sa bienveillance native » (CAR, 45). Les mères et leurs nouveau-nés sont à l'honneur (CAR, 51). L'exception? Après avoir écrit pendant plus de trente ans qu'il n'y avait que trois véritables événements dans la vie (naître, aimer, mourir), Bobin se ravise : « Il n'y a dans une vie que quatre ou cinq événements fondateurs ». Seulement quatre ou cinq? Peut-on se demander. C'est toujours plus que trois. Le sourire de Ghislaine, pour l'auteur, est l'un d'eux (CAR, 50). Mais je reste persuadée, de mon côté, qu'il y a plus.

...

Au cours des dernières années, j'ai été frappée par le fait que tous les discours, y compris scientifiques, en appellent fortement à la métaphore pour se dire. Ainsi, révisant

³⁵³ Voir *Le colporteur*, paru très tôt, en 1986.

un mémoire en biochimie sur l'Alzheimer, j'ai appris quels acides aminés entraînaient la mort des neurones dans le cerveau et que leurs récepteurs pouvaient être envisagés comme des « diabolins moléculaires ». Des psychiatres pensent que les dépressions sont exclusivement dues à l'inscription du *mal*, de la *faiblesse* dans les gènes³⁵⁴. Des intellectuels font passer l'idée que nous serions la société la plus malade à l'échelle de l'Histoire. Ce qui est dommage, c'est que certains d'entre eux propagent cette idée tout à fait contestable sur des tribunes devant lesquelles l'auditoire n'est pas forcément en mesure de faire la part des choses. Je pense entre autres au psychanalyste Maxime-Olivier Moutier qui, en octobre 2011, est allé mousser le premier tome de son livre *La gestion des produits* à Radio-Canada³⁵⁵. Selon lui, nous vivrions la pire époque en ce qui a trait à la maladie mentale, époque de « crise ». Pourtant, plusieurs spécialistes de la maladie mentale expriment leurs doutes quant à une « épidémiologie » contemporaine de la dépression. Par exemple, Jean-François Saucier (Ph. D., psychiatre, chercheur au CHU et à l'Université de Montréal), s'interroge sur les nombreuses erreurs de diagnostic, sur le « système médical dysfonctionnel » (qui offre des antidépresseurs au premier venu) et sur la grande publicité des compagnies pharmaceutiques³⁵⁶, ce qui, au final, pourrait aussi bien expliquer la « popularité » de la dépression ou que notre société soit « plus malade que les autres ».

À ce stade de mes réflexions (je lis autre chose que de la philosophie ou de la littérature depuis quelques décennies), il me paraît erroné de croire que la dépression ou la « crise » caractérisent particulièrement notre époque, comme si nous, modernes, avions développé cette maladie à la suite de l'industrialisation et du désenchantement du monde. Selon Jean Clair, historien de l'art et organisateur de l'exposition *Mélancolie, génie et folie en Occident*³⁵⁷, toute l'histoire de l'art occidentale est traversée par le

³⁵⁴ Je renvoie ici à la brillante thèse d'Hélène Hotton soutenue au Département des littératures de langue française à l'Université de Montréal le 13 septembre 2011 (bientôt disponible en ligne sur le site de la bibliothèque en lettres et sciences humaines).

³⁵⁵ Émission *Tout le monde en parle*, le dimanche 9 octobre 2011.

³⁵⁶ Revue *Frontières*, vol. 21, n° 2, dossier « Détresse psychique et antidépresseurs », UQÀM, printemps 2009, p. 70-72.

³⁵⁷ Exposition au Grand Palais, Paris, 13 octobre 2005 au 16 janvier 2006.

thème de la mélancolie (qui fut longtemps l'autre nom de la dépression); c'est donc dire qu'elle apparut très tôt en Occident :

C'est sur les stèles funéraires attiques, avec les pleurants affligés, que l'on trouve les premières représentations de l'homme prostré, la main sous la mâchoire, plongé dans une méditation douloureuse, tel l'Ajax de bronze du I^{er} siècle avant J.-C., ou encore cette Pénélope devant son métier du V^e avant J.-C. Mais intellectuellement, cela commence avec cette question attribuée à Aristote dans Problème 30,1 : « Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui regarde la philosophie, la science de l'Etat, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques, et certains au point même d'être saisis par des maux dont la bile noire est l'origine? » En trois lignes, tout est dit, la question est posée.³⁵⁸

La mélancolie, serait-ce surtout le lot des philosophes et des poètes? Il est clair à mes yeux que les hommes ne sont pas plus désenchantés ou angoissés que les femmes, comme semblent le penser Huston et Bobin. Néanmoins, *l'idée poétique et philosophique du désenchantement culturel* a été inventée, véhiculée par le discours des hommes, des philosophes. Mais selon Gilles Barbedette :

la mélancolie est de toutes les époques. Elle est sans fin. Elle a pris son essor dès l'Antiquité, a grandi avec Montaigne pour aborder les rivages larmoyants et tropicaux du romantisme; elle s'est installée au milieu des cheminées d'usines et des déboires linguistiques.³⁵⁹

Julia Kristeva, écrivaine et psychanalyste, rappelle que « le premier mélancolique grec, Bellérophon, apparaît dans l'Illiade³⁶⁰ », et mentionne elle aussi le *Problème 30,1* d'Aristote. Souffrons-nous vraiment davantage de ce que l'on nomme aujourd'hui « dépression »? Si Kristeva et d'autres psychanalystes l'affirment, le sociologue Alain Ehrenberg explique pour sa part que le « succès de la dépression » passe par une nouvelle *perception* qu'ont les hommes d'eux-mêmes. Nous ne serions pas plus maussades, ni plus « inhibés » que nos ancêtres; plutôt, dans une société comme la nôtre, où la réalisation de soi et l'extraversion comptent tellement, *nous n'acceptons plus* d'être maussades ou inhibés, comme certains hommes l'ont toujours été de temps à autre, et de tout temps. Ainsi : « une société d'initiative individuelle généralisée [...] *rend visible* des difficultés de structuration de soi qui ne faisaient l'objet d'aucune

³⁵⁸ « L'art de la mélancolie », entretien avec Jean Clair, *Le Magazine littéraire* (2005, 7).

³⁵⁹ Gilles Barbedette, « Une question de rate », dans *op. cit.*, p. 21.

³⁶⁰ « Les abîmes de l'âme », entretien avec Julia Kristeva, dans *op. cit.*, p. 26-27.

attention dans une société disciplinaire³⁶¹ » (je souligne), difficultés d'être soi qui, j'insiste, *étaient présentes*. On peut en effet se demander s'il était vraiment plus facile de « se structurer » pour un chrétien du Moyen âge, où une simple mésinterprétation de la Bible conduisait à la mort pour impiété ou hérésie. En vérité, si on lit l'*Alcibiade* de Platon ou encore les textes des épicuriens et des stoïciens – pour ne rien dire de la tradition tragique –, on réalise que devenir soi n'a probablement jamais été simple pour personne³⁶². Même constat en lisant le *Criton*, où Socrate se contraint lui-même à boire la ciguë (il aurait pu fuir) au nom d'un idéal de justice et d'une façon de philosopher qui choque la Cité. La mélancolie, le spleen, ou ce que l'on appelle plus communément aujourd'hui la dépression nerveuse, ne datent certainement pas d'hier³⁶³.

Je pense que *l'idée*, la *sensibilité* du désenchantement sont profondément littéraires, mythologiques, mythiques. Je pense qu'il s'agit là pour nous d'une manière tragique de nous figurer notre Histoire. Aujourd'hui encore, la pensée grecque teinte notre imaginaire et c'est très fort, ce n'est pas près de disparaître. Les premiers à avoir parlé d'un « monde sans âme » « dépouillé de ses dieux », d'une culture en dégénérescence ou en perte sont des philosophes-poètes : Rousseau, Schiller, Hölderlin, Nietzsche. Rousseau a dit que le monde était mieux avant et plusieurs l'ont cru. Schiller a essayé de montrer que c'était faux, que l'homme moderne avait l'occasion de s'élever par rapport aux Grecs et aux sociétés « naïves » parce qu'il avait l'avantage de la discordance, de la dissonance, de la distanciation réflexive venant de pair avec les produits de sa raison. En deux mots, Schiller ne soulignait rien d'autre que le fait qu'il

³⁶¹ Alain Ehrenberg, « Des troubles du désir au malaise identitaire », dans *op. cit.*, p. 37.

³⁶² D'ailleurs, Georges Gusdorf, dans *Les écritures du moi*, montre que la pratique de celles-ci remonte bien avant Rousseau, contrairement à ce que pose Philippe Lejeune dans *L'autobiographie en France* (1971; 1983) et *Le pacte autobiographique* (1975). Selon lui, il convient de « faire accueil sans discrimination au plus grand nombre de documents disponibles, à la faveur desquels on tentera de parvenir à la compréhension de ce phénomène anthropologique très particulier qu'est la recherche obstinée, tout au long de la tradition culturelle, de la connaissance de soi par la voie directe de l'examen de conscience et du récit de vie. » (2005, 64)

³⁶³ Dans sa thèse, Hélène Hotton montre que « l'imaginaire du mal » dans l'actuelle épistémologie de la génétique (qui situe le problème, le « mal » à l'intérieur des gènes de l'individu) se fait l'écho de l'imaginaire démonologique, à l'époque où l'on situait les « marques du diable » à l'extérieur puis, graduellement, à l'intérieur du corps des « possédés » (voir aussi Hotton, 2008).

est encore plus louable d'atteindre au bonheur et à l'harmonie quand on est placé dans une situation où ils ne sont pas gagnés d'emblée. Mais ses admirateurs, des poètes, ont continué de chanter la nostalgie plutôt que la joie du présent. Nietzsche a prétendu que nous avions effacé l'horizon du sens, mais que dès lors (et pas avant) le sens existentiel pouvait émerger, la joie, le retournement de soi, *le présent plein dans le devenir*. La modernité n'a retenu que ses mots sur le nihilisme décadent et l'effacement. Je ne veux pas dire que tout est à prendre chez Schiller et Nietzsche, mais que la tradition n'a retenu que ce qu'elle voulait, et que cette tradition est à la fois philosophique et littéraire.

En philosophie et en littérature, les discours sur le désenchantement et le nouveau lyrisme dévoilent *des aspects* des choses et des événements historiques avérés *pour nous*, selon *notre* sensibilité et *nos représentations* du monde et du cosmos. Ces deux types de discours soulèvent les questions du sens et de l'espoir humains. Notre monde a-t-il encore du sens? se demande-t-on essentiellement. Avons-nous encore des raisons d'y croire, de croire au monde et en nous? Et si oui, comment le faire sans verser dans le dogmatisme, dans l'utopie ou dans l'idéologie? Ces questions, parce qu'elles concernent tout le monde et sont vastes, appellent des réponses complexes; elles sollicitent l'effort de la nuance. Les solutions, me semble-t-il, ne résident pas dans la manière qu'ont certains de vouloir faire triompher un type de discours sur les autres. Christian Bobin est de ceux-là : méprisant excessivement le discours de la majorité des philosophes et des scientifiques, il prétend partout dans ses œuvres qu'il revient à la « parole errante », à la « parole poétique » ou mieux, au « silence » ou à la joie mystique de nous garder au plus près de la vérité ou de la vie. Une telle conception des discours ne peut que nourrir la méfiance et, tout compte fait, mener à une guerre stérile. Peut-être ne sommes-nous plus à l'ère de savoir quel discours triomphera entre le *logos* et le *muthos*, d'abord parce qu'il est de plus en plus clair que ces deux grandes traditions s'entremêlent dans tous les discours et les représentations du monde que l'on forge, nous, possesseurs de la conscience, du néo-cortex.

Il n'y a pas la littérature d'un côté, la philosophie de l'autre et notre vie entre les deux; pas de discours étanches aux autres. Il y a le réel qui nous saute au visage, tous, et

différentes manières de dire ce qu'il suscite d'émoi, de sentiments et d'idées nouvelles en nous. Nietzsche a beaucoup dramatisé l'émergence du discours philosophique en Occident et a voulu revenir à la tension des idées qui s'entrechoquent sans se séparer ni pourtant s'unir; Kant a fait grand cas de la clarté en voulant que le Beau ne soit pas Vrai, ni le Vrai, Beau. Dans *La métaphore vive*, Ricœur explique que tous les discours sont investis de métaphoricité; que le discours philosophique, aussi bien que poétique, contribue ainsi à renouveler le sentiment et l'idée que l'on a du monde. Dans *Temps et récit* et ses autres travaux sur la poétique, il accorde à la littérature le rôle de répliquer à des problèmes qui restent insolubles pour le discours philosophique. Cette voie me paraît sage et prometteuse, car elle respecte en nous deux besoins fondamentaux : celui de figurer, de fabuler notre monde, tout comme celui de le clarifier. Aussi n'y a-t-il aucune contradiction à se faire poète et philosophe, philosophe et poète. Nous éprouvons des tensions que nous avons à charge de mettre en forme... ou d'oublier. S'il faut veiller à ne pas mettre « trop d'oubli » ici, il faut aussi veiller à ne pas mettre « trop de mémoire » ailleurs (Ricœur, 2003) : nous devons éviter le ressassement, tout comme l'amnésie.

Le Grand Récit cosmologique a des choses intéressantes et fructueuses à nous dire. Si, pour Christian Bobin, le seul communisme désormais inaltérable est le « communisme d'enfance » (le fait d'avoir tous été des enfants sur cette terre), les scientifiques nous montrent bien plutôt que le dernier « communisme » envisageable est celui d'être tous des humains habitant sur cette terre *aujourd'hui* et que, si nous ne changeons pas nos comportements *maintenant*, nous verrons les prochaines générations payer plus cher encore pour nos aberrations. Selon le généticien Albert Jacquard, le mot « crise » que nous utilisons aujourd'hui à tout propos est inadéquat, ne décrit pas bien les problèmes qui nous entourent. La « crise » est en effet un mot qui appartient au lexique de la tragédie grecque et classique :

Le concept de « crise » est dangereusement trompeur car il implique que, même si la situation actuelle n'est pas exactement semblable à celle du passé, celle-ci se manifestera à nouveau. Ce qu'est en train de vivre la société d'aujourd'hui n'aura pas une fin ramenant à l'état antérieur. Il ne faut donc pas parler de crise mais de « mutation irréversible », au sens où l'entendent les biologistes; il n'y aura pas de retour. (Jacquard, 2008, 16)

Mais cette « irréversibilité » n'est-elle pas avérée à chaque époque? C'est du moins ce que montrent les sciences, observant un univers en expansion allant vers une complexité toujours plus grande. Aussi le constat des problèmes présents n'en appelle pas à la nostalgie du passé, mais à la possibilité d'agir au présent. Et pour ce faire, ni la philosophie, ni la poésie ne suffiront en elles-mêmes, détachées du reste. Il ne s'agit plus de dire que tout est perdu, ni de rester à l'affût des dieux enfuis, mais d'utiliser tout ce que nous possédons pour vivre mieux ensemble sur cette terre : de faire appel à cette complexité et à ces différences qui caractérisent si bien notre époque et de les faire travailler pour nous, pour les autres et pour la terre. Peut-être n'avons-nous pas les moyens de ne plus croire au présent.

Dans cette perspective, on constate rapidement que les discours discriminants n'apportent rien de constructif au monde, lorsqu'on l'envisage sous l'angle de ses problèmes concrets. Prétendre, comme le fait Bobin, que les hommes ne sont « pas trop finauds » alors que les femmes sont des « saintes » ne peut qu'alimenter la guerre des sexes. Prétendre que les hommes d'usine sont incapables de profondeur ou de réflexion alors que les écrivains et les poètes se tiendraient plus près d'un temps authentique est devenu dépassé; cela relève d'un mépris d'autant plus dérangeant que chaque poète aura besoin des biens vitaux conçus et produits par les autres pendant qu'il rédige ses œuvres. Inviter à se tenir « loin du monde » en « cet âge malfaisant de vivre en société », alors que tant d'actions méritent d'être posées dans le monde et que, seuls, les hommes ne seraient pas des hommes, est pour le moins étrange. Prétendre que le *logos* est méprisable alors que le *muthos* est la clé du bonheur perdu n'est pas plus prometteur. Il faut prendre la philosophie et la poésie pour ce qu'elles sont : des discours qui nous aident à mieux sentir le monde et à nous le représenter, tantôt en le clarifiant, tantôt en le figurant. Seuls, ces deux discours ne peuvent répondre de tout. Voilà un aveu que les scientifiques ont le courage d'admettre de leur côté : alors que certains philosophes et poètes s'obstinent encore à savoir lequel aurait accès à la vérité et dans quelle mesure, eux ont depuis longtemps fait le deuil du « vrai » et du « faux », reconnaissant un espace

d'« indécidabilité » en logique, cet « outil nécessaire à tous nos raisonnements »³⁶⁴, qu'ils soient mathématiques, philosophiques ou narratologiques. Ainsi, selon Jacquard :

constatant que la réalité n'est plus déterminée mais aléatoire, que la logique n'est plus rigoureuse mais remplacée par l'indécision, il est raisonnable d'admettre que nous disposons d'un espace de liberté [...] Aujourd'hui, il faut accepter notre condition d'explorateurs face à une région inconnue (Jacquard, 2008, 21).

Aussi invite-t-il ses contemporains à jouer le présent et l'avenir dans cet espace raisonnable de liberté. Il propose que l'on s'envisage comme des architectes, des cocréateurs à qui incombe le devoir d'agir maintenant et de repenser la logique, compétitive, des conduites humaines. Parce que les hommes ne deviennent des hommes qu'à travers le regard de leurs semblables, il est urgent de réaménager son rapport à l'autre, de penser l'autre (la différence) en tant que « source » plutôt qu'« obstacle », rival ou compétiteur. Il souligne que :

Contrairement à une idée répandue, la compétition n'est nullement une nécessité imposée par la nature. Les progrès humains les plus décisifs, ceux qui ont amélioré notre lucidité sur le monde qui nous entoure, n'ont pas été le fruit d'une compétition entre chercheurs, mais l'aboutissement d'un désir personnel de compréhension face à l'angoisse générée par l'ignorance. (Jacquard, 2008, 112)

Aux yeux de Jacquard, la grande urgence se situe aujourd'hui du côté de l'éducation : que chaque enfant du monde puisse accéder à une éducation respectueuse de sa culture et de celle des autres, puisque c'est bien là le principe de l'éducation : « sortir de soi », s'ouvrir aux autres et au monde afin de « devenir une personne » et non seulement un « individu ». Il rejoint à cet égard Friedrich Schiller qui, bien qu'il fût un homme du dix-neuvième siècle naissant, invitait lui aussi à un projet éducatif. Ce qui distingue ici Jacquard de Schiller (outre les cadres épistémologiques et la situation temporelle), c'est le mot « cocréateur ». Charles Taylor montre bien, dans ses œuvres, à quel point l'idéal de l'homme créateur et le principe d'originalité appaurent chez les Romantiques. Or ce concept ou cet idéal de l'homme « créateur » n'a pu faire son apparition qu'au moment

³⁶⁴ Selon Albert Jacquard, il revient au mathématicien Kurt Gödel d'avoir théorisé, en 1932, l'indécidabilité. « Son théorème est la démonstration que la logique humaine ne pourra jamais répondre rigoureusement à toutes les affirmations; entre le vrai et le faux s'insère un domaine où il n'est pas possible de décider. » (Jacquard, 2008, 20)

de l'histoire où l'homme commençait à se dire « autonome » : le créateur est cet homme qui, insatisfait du présent ou du passé, se donne pour tâche de montrer des réalités nouvelles. Il s'agit là de l'aboutissement, entre autres, de la fameuse querelle entre les Anciens et les Modernes en littérature : ne plus imiter les modèles, mais faire voir du neuf, ce qui implique de tenter de rompre, dans une certaine mesure, avec la tradition, et de prendre sa sensibilité propre pour repère essentiel. Pourtant, ce que montre l'expérience humaine, c'est qu'il n'est de « création » pure que dans nos fantasmes. En effet, c'est le cumul de l'expérience parmi les autres qui rend l'homme capable d'invention et d'« originalité ». Aussi l'expression d'« architecte cocréateur » me semble-t-elle appropriée pour envisager le rôle qui s'impose aujourd'hui à tous, et envisager le présent, enfin l'avenir en commun.

Dans son étude empirique des réceptions de l'œuvre de Christian Bobin, Stéphanie Tralongo constatait que ces œuvres invitaient les lecteurs à la résignation et que, de plus, Bobin trouvait de meilleurs adeptes chez les gens moins cultivés. Je pense de mon côté qu'elles invitent aussi à beaucoup de révoltes et que, de cette façon, elles contribuent à alimenter la guerre des discours, des différences et des sexes. Le propos chez Bobin pardonne au lecteur un manque de pensée claire et l'encourage à poursuivre dans cette voie, sous prétexte que les savants tiennent des « discours bétonnés ». Si c'était vrai chez certains auteurs de l'ère métaphysique, cela ne me semble plus être le cas aujourd'hui; du moins est-ce là ce que chacun essaie d'éviter dès lors qu'il se fait chercheur, s'ouvrant à la différence. Certes, les œuvres de Bobin entrent dans le domaine de la fiction. Mais parce que les fictions contribuent si bien à nourrir les représentations que se font les hommes d'eux-mêmes et de leur monde, il demeure pertinent d'analyser ces discours.

INDEX DES NOMS CITES³⁶⁵

A

ALBERONI, Francesco : 377
 ALTHUSSER, Louis : 54-55, 61, 80
 ANDERSON, Benedict : 101
 ARCAN, Nelly : 98
 ARCAND, Denys : 73
 ARENDT, Hannah : 2, 8, 31, 36, 61, 77-79, 82, 85, 101, 130, 135-136, 264, 282
 ARISTOTE : 6-7, 10, 17, 30, 33, 37-39, 42-48, 61, 80, 84, 116, 207, 214, 225, 227, 267, 353
 ARMANGAUD, Françoise : 53
 ARON, Paul : 20, 59
 ARTAUD, Antonin : 11, 58, 61, 127, 162, 183-205, 209, 212-213, 244, 271, 281, 288, 290, 320-328, 330, 335
 ASSISE (d'), François : 128, 156, 178, 180, 198, 308
 AUCLAIR, Marielle : 307-309
 AUGUSTIN : 33, 61, 76, 84, 214, 265-267
 AVILA (d'), Thérèse : 128, 130, 156-157, 181, 305-309, 312

B

BACHELARD, Gaston : 267
 BAIER, Annette : 256
 BAETHGE, Constanze : 24
 BAKHTINE, Mikhaïl : 5, 18, 24-26, 31, 46, 57, 153
 BALZAC (de), Honoré : 14, 127, 130, 276-278, 313, 327
 BARBEDETTE, Gilles : 353
 BARON, Christine : 53, 163-164, 168
 BARTHES, Roland : 42, 80-81, 271
 BATAILLE, Georges : 86
 BATESON, Gregory : 97
 BAUDELAIRE, Charles : 42, 84-85, 90-91, 105, 130, 156
 BEAUVOIR (de), Simone : 229, 326
 BECKETT, Samuel : 89, 94, 130
 BEIGBEDER, Frédéric : 4
 BEKKER, Balthasar : 66
 BELL, Daniel : 72
 BENJAMIN, Walter : 45, 83-84, 264
 BENVENISTE, Émile : 28, 59
 BERGER, Peter : 4
 BERGOUNIOUX, Pierre : 121
 BERGSON, Henri : 85, 171
 BERNANOS, Georges : 134

³⁶⁵ Sauf Christian Bobin.

BERNDT, Catherine H. : 97
 BERNDT, Ronald M. : 97
 BERNHARD, Thomas : 89, 170, 178
 BESSIN, Marc : 98-100
 BETTELHEIM, Bruno : 97
 BETTENCOURT, Pierre : 3
 BLANCHOT, Maurice : 11-12, 61, 80-81, 133-135, 137, 175, 183, 186, 195, 201, 205-233, 245, 265, 324
 BLANCKEMAN, Bruno : 48, 120-122, 326
 BLOOM, Allan : 72
 BOBILLOT, Jean-Pierre : 45
 BOBINEAU, Olivier : 64-66
 BOLLON, Patrice : 163, 167-168
 BON, François : 121
 BONNEFOY, Yves : 114-115
 BOUBAT, Edouard : 234
 BOUCHARD, Gérard : 87
 BOUDEN-ANTOINE, Hajer : 2, 4, 6, 10, 52, 59, 103, 165-170, 172-174, 197, 209, 212
 BOUGIE, Pierre : 161
 BOURASSA, Lucie : 59, 63, 153, 169, 217
 BOUVET, Patrick : 121
 BRETON, André : 192
 BRODA, Martine : 119, 237
 BROGNIET, Éric : 266
 BRONTË, Emily : 280-281
 BROUSTE, Judith : 206
 BRUGÈRE, Fabienne : 13-14, 92, 253-258
 BRULOTTE, Gaëtan : 4, 197, 266
 BULLNOW, Otto Friedrich : 39
 BURDACH, Karl Friedrich : 216

C

CAMBRON, Micheline : 45-46, 126
 CAMUS, Albert : 35, 60-61
 CANTIN, Serge : 2, 73
 CARR, David : 44-45
 CAVELL, Stanley : 115
 CESSOLE (de), Bruno : 153, 156, 163, 206, 271, 277-278
 CHALIER, Catherine : 229, 232
 CHALONGE, Florence : 20
 CHAR, René : 110, 114
 CHASSAY, Jean-François : 25, 59
 CHEVILLARD, Éric : 121
 CHODOROW, Nancy : 254, 256-257
 CHOUVIER, Bernard : 306-308, 311
 CIORAN, Emil : 89, 130, 305

CLAIR, Jean : 352-353
 CLEMENT, Grace : 254
 COLETTE, Jacques : 53, 70, 163, 171
 COLLIN, Françoise : 206-207, 232
 COLLOT, Michel : 117-118
 COMBE, Dominique : 117-118
 COMTE-SPONVILLE, André : 3, 14, 33, 61, 266-274, 348
 CONCHE, Marcel : 266
 COQ, Guy : 55, 128, 141, 145, 153-156, 162-163, 265, 313, 316
 CROS, Didier : 201-202

D

DAENINCKX, Didier : 121
 DAMBRE, Marc : 48, 120
 DATTAS, Lydie : 129, 131, 238, 316, 322
 DASTUR, Françoise : 215, 217
 DAUNE-RICHARD, Anne-Marie : 99
 DEGUY, Michel : 114
 DELECROIX, Vincent, 163, 171-173
 DELETAILE, Albertine : 259
 DELVAILLE, Bernard : 3
 DERRIDA, Jacques : 53, 86, 170, 224, 231
 DESCHÊNES, Marjolaine : 20, 79, 205, 221
 DETAMBEL, Régine : 121
 DEVREUX, Anne-Marie : 99
 DICKINSON, Emily : 15, 130, 273, 275, 290, 304-306, 308-309, 328, 348
 DIDEROT, Denis : 53, 270
 DHÔTEL, André : 130, 141, 261-262
 DOSTOÏEVSKY, Fiodor : 130, 238-241
 DOUBROVSKY, Serge : 120
 DOYON, Frédérique : 87
 DUBOIS, Christian : 215-217
 DUBOIS, Jean : 62, 265
 DUMONT, Fernand : 2, 8, 36, 73, 77-83, 101, 264
 DUMOULIÉ, Camille : 7, 53, 55-56, 231
 DRACHLINE, Pierre : 3
 DREYER, Carl Theodor : 284

E

ÉCHENOZ, Jean : 121
 EERSEL (van), Patrice : 141, 272
 EHRENBERG, Alain : 353-354
 ELIACHEFF, Caroline : 314
 EMERSON, Ralph Waldo : 115
 ENGELS, Friedrich : 91, 314
 ÉPICURE : 270

ERNAUX, Annie : 121
 EZINE, Jean-Louis : 3-4, 126

F

FLAUBERT, Gustave : 91, 130
 FOLLAIN, Jean : 130
 FOUCAULT, Michel : 80, 86
 FOURCADE, Dominique : 114
 FRAISSE, Geneviève : 95, 230, 232
 FRAISSE, Paul : 101, 265
 FREUD, Sigmund : 61, 91-92, 107, 157, 170, 186, 306, 308, 311-312, 328
 FREUND, Julien : 63

G

GABRIEL, Nelly : 3
 GADAMER, Hans-Georg : 6, 18, 20-28, 30-31, 57, 124, 183, 219, 264, 273
 GAILLY, Christian : 121
 GARCIN, Jérôme : 3
 GAUCHET, Marcel : 2, 8, 73-75, 77, 100
 GAUDART, Christine : 98-100
 GENET, Jean : 106, 130, 141
 GENETTE, Gérard : 57, 140, 198
 GEORG, Stefan : 110
 GILLIGAN, Carol : 92, 253-254, 256-257
 GIROUD, Françoise : 4
 GLEIZE, Jean-Marie : 119
 GÖDEL, Kurt : 358
 GONORT, Alban : 148
 GREIMAS, Julien : 20
 GREISH, Jean : 44
 GRONDIN, Jean : 20-22, 24, 27
 GROSJEAN, Jean : 130
 GUIBERT, Hervé : 121
 GUSDORF, Georges : 80, 354

H

HABERMAS, Jürgen : 253
 HAICAULT, Monique : 99
 HAMEL, Jean-François : 48
 HAMROUNI, Naïma : 249
 HARE, Richard M. : 253
 HEGEL, Friedrich : 49, 54-55, 60-61, 81, 114, 140-141, 145, 163-164, 171, 177, 217, 222, 235, 314
 HEIDEGGER, Martin : 6, 9-10, 12, 21-22, 28, 30, 32, 39-41, 53, 61, 70, 79, 85, 88, 100, 109-116, 119, 124, 126-129, 143, 145, 162, 170, 173, 190, 207, 215-218, 222-223, 237, 264, 266-269, 271, 280, 288-289, 292-294

HÉRACLITE : 33, 49, 219, 267
 HÉRITIER, Françoise : 95, 97, 225, 258
 HITLER, Adolph : 134
 HOBBS, Thomas : 270
 HOLDER, Éric : 121
 HÖLDERLIN, Friedrich : 9, 61, 70, 100, 109-112, 114-115, 119, 127, 129, 173, 238, 290, 293, 354
 HOTTON, Hélène : 352, 354
 HOUELLEBECQ, Michel : 89, 121
 HUME, David : 13, 250-253, 255
 HUTCHESON, Francis : 250
 HUSSERL, Edmund : 33, 215, 217-218, 267
 HUSTON, Nancy : 2, 8, 11, 86, 88-102, 130, 174-176, 178, 289, 305, 314-315, 325-326, 353

I

ISER, Wolfgang : 37

J

JACQUARD, Albert : 87, 356-358
 JAUSS, Hans Robert : 4, 20, 24, 37
 JELINEK, Elfriede : 89, 98
 JENNY, Laurent : 120
 JULIET, Charles : 3, 324
 JUNG, Carl Gustav : 199

K

KANE, Sarah : 89, 98
 KANT, Emmanuel : 13, 33, 42, 44, 53, 61, 91, 94, 96, 132, 222-224, 252-256, 267, 356
 KEARNY, Richard : 44
 KÉCHICHIAN, Patrick : 4
 KENNEDY, Paul : 72
 KERMODE, Frank : 46
 KERTÉSZ, Imre : 89
 KIERKEGAARD, Søren : 10, 49, 52, 55, 58, 60, 69, 127, 130, 140, 145, 147, 155, 162-174, 187-188, 212, 249, 291, 294
 KOHLBERG, Lawrence : 253
 KRISTEVA, Julia : 25, 57, 353
 KUNDERA, Milan : 89, 326

L

LABORIT, Henri : 87
 LACAN, Jacques : 80
 LACOUE-LABARTHE, Philippe : 106, 114, 291
 LA CROIX (de), Jean : 181
 LAPINSKA, Ieva : 229

LASCH, Christopher : 72
 LAUGIER, Sandra : 14, 50
 LÊ, Linda : 89
 LEBŒUF, Michel : 212
 LEFÈVRE, Françoise : 282, 321
 LEHMANN, Hartmut : 63-66
 LEJEUNE, Philippe : 40, 354
 LE MALÉFANT, Pascal : 306
 LEMMENS, Kateri : 20
 LEPAPE, Pierre : 4
 LEROI-GOURHAN, André : 41
 LÉVESQUE, Claude : 228
 LEVINAS, Emmanuel : 12-13, 61, 146, 162, 175, 184, 206, 213-245, 255-256, 275,
 316-317, 324, 329
 LÉVI-STRAUSS, Claude : 36, 80
 LIPOVETSKY, Gilles : 72, 137
 LISIEUX (de), Thérèse : 128, 130, 156, 305
 LORANQUIN, Albert : 4
 LOUICHON, Brigitte : 150
 LUCKMANN, Thomas : 4
 LYOTARD, Jean-François : 2, 46, 82

M

MACÉ, Gérard : 121
 MACÉ, Marielle : 6, 40-42, 51
 MACHEREY, Pierre : 7, 53-55
 MALLARMÉ, Stéphane : 80
 MANLEY HOPKINS, Gerard : 131
 MARQUET, Jean-François : 54
 MARTIN, Isabelle : 3
 MARX, Karl : 61, 91, 106-107, 141, 264, 270, 314
 MATIGNON, Renaud : 4
 MAULPOIX, Jean-Michel : 3, 9, 103-107, 117, 119, 122, 197, 249
 MEAD, Margaret : 97
 MERLEAU-PONTY, Maurice : 33, 41, 118, 219, 267
 MÉTAYER, Michel : 13, 253-255
 MICHEL, Johann : 6, 42-45
 MILLET, Richard : 2, 117
 MILLOIS, Jean-Christophe : 48, 120-122
 MONTAGU, Ashley : 97
 MONTAIGNE (de), Michel : 58, 61, 140, 162, 291, 334, 353
 MOUTIER, Maxime-Olivier : 352
 MUSIL, Robert : 35

N

NADAUD, Alain : 121

NANCY, Jean-Luc : 106, 114, 291
 NIETZSCHE, Friedrich : 7-10, 47-49, 61, 69, 75-76, 79, 85-86, 90, 94-95, 101-102, 107, 109, 117, 134, 140, 155-164, 174, 180, 187-190, 197-198, 212, 244, 270-271, 274, 290-291, 355-356
 NODDINGS, Nell : 256-257
 NOVALIS : 70, 110, 114, 261
 NUSSBAUM, Martha Craven : 14, 50

O

OLIVIER, Christiane : 311
 ORIZET, Jean : 9, 103, 117

P

PACHE, Jean : 4
 PAGNIER, Dominique : 131
 PARMÉNIDE : 33, 217, 219, 267
 PASCAL, Blaise : 9, 10, 50, 53-55, 58, 60-61, 127, 131, 140-148, 162-163, 174, 193, 212, 215, 249, 270, 274, 291
 PARMENTIER, Bérengère : 59
 PERRIN, Elian : 97-98
 PERSE, Saint-John : 104-105, 114
 PIAGET, Jean : 80, 253
 PINSON, Jean-Claude : 7, 9, 51, 103-109, 113-119, 127-128, 249
 PLATON : 11, 34, 61, 76, 84, 101, 124, 164, 170, 119-220, 231, 237, 239, 245, 274, 291, 315-316, 354
 POIRIER, Patrick : 222, 224-225, 233
 PORETE (de), Marguerite : 291, 308-309
 PORTEVIN, Catherine : 3
 POULET, Elisabeth : 194
 PROUST, Marcel : 84, 130-131, 139, 240, 315-316

R

RABATÉ, Dominique : 105, 117-118, 150
 RAIMBAULT, Ginette : 314
 RAMNOUX, Clémence : 11
 RAWLS, John : 256
 RÉDA, Jacques : 106-107, 131
 REEVES, Hubert : 83, 87
 RENAUT, Alain : 215, 219-220, 228
 RICCEUR, Paul : 2, 5-7, 9, 18, 20, 27-52, 57-58, 79-83, 85, 94, 106-107, 116-120, 124, 156, 172, 203, 214-218, 227-228, 296, 303, 356
 RIMBAUD, Arthur : 2, 115, 128, 131, 134, 156, 193, 224, 304, 343
 ROBIN, Armand : 131, 291
 RODRIGUEZ, Antonio : 6, 40, 42, 51, 117-119
 ROLLIN, Gabrielle : 3
 ROOS, Richard : 96

ROUD, Gustave : 127, 261
 ROUSSEAU, Jean-Jacques : 7, 9-10, 50, 61, 67-72, 76, 85-86, 91, 100, 108, 132, 138-140, 145, 148-155, 174, 193, 212, 215, 249, 264, 290, 354
 ROY, Alain : 87

S

SABOT, Philippe : 54-56, 70
 SALAÜN, Christophe : 95
 SALLENAVE, Danièle : 342
 SAMPIERO, Dominique : 55, 158-160, 176
 SANFORD, Stella : 229-230
 SARTRE, Jean-Paul : 33, 41-42, 130-131, 215, 217, 220, 267, 270, 326
 SAUCIER, Jean-François : 352
 SAUDAN, Alain : 11, 53
 SCHELLING, Friedrich : 114
 SCHILLER, Friedrich : 7-9, 42, 61, 63, 66-72, 79-80, 85, 100, 105, 107-109, 119, 126, 128, 137, 148, 173, 264, 354-358
 SCHLEGEL, Friedrich : 106, 207
 SCHOPENHAUER, Arthur : 8, 69, 89, 91, 94-96, 98, 134, 160, 163, 170, 274
 SHAFTESBURY (de), Comte : 250
 SHELLEY, Percy Bysshe : 72
 SIENNE (de), Catherine : 305, 314
 SOCRATE : 49, 55, 61, 273, 290, 298, 354
 SPINOZA, Baruch : 14, 33, 61, 140, 266-269, 274
 SUZUKI, David : 83

T

TAYLOR, Charles : 2, 8, 42, 62-78, 82-89, 101, 130, 143, 175, 325, 358
 THOMPSON, Francis : 131
 TODOROV, Tzvetan : 20
 TOQUEVILLE (de), Alexis : 2, 71
 TOUSSAINT, Jean-Philippe : 121
 TRALONGO, Stéphanie : 3, 4, 6, 131, 166, 169, 197, 212, 316, 346, 359
 TRONTO, Joan C. : 255, 258

U

UHLMAN, Fred : 281-282

V

VANNI, Michel : 6, 39-40, 42, 51, 293
 VELTER, André : 3, 106
 VERNANT, Jean-Pierre : 203
 VIART, Dominique : 48, 120, 121
 VILLANUEVA, Claire : 11, 53
 VOLODINE, Antoine : 121

W

WEBER, Max : 2, 4, 7, 63-67, 73-75, 84-85, 88, 100, 146, 212, 348

WEIL, Simone : 55, 61, 129, 131, 157, 163, 265, 305-306, 309, 313-316, 319, 328-329

WHITEHEAD, Alfred N. : 77, 79

WINICOTT, Donald : 92

WITTGENSTEIN, Ludwig : 50, 53

WOOLF, Virginia : 153

BIBLIOGRAPHIE³⁶⁶

1) CHRISTIAN BOBIN

1.1) ŒUVRES

Lettre pourpre [Brandes, 1977]. Dans *La présence pure et autres textes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2008, 206 p. (43-46).

Le feu des chambres [Brandes, 1978]. Dans *La présence pure et autres textes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2008, 206 p. (47-57).

Le baiser de marbre noir [Brandes, 1984]. Dans *La présence pure et autres textes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2008, 206 p. (58-70).

Dame, roi, valet [Brandes, 1986]. Dans *La présence pure et autres textes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2008, 206 p. (71-76).

Souveraineté du vide suivi de Lettres d'or [Fata Morgana, 1985; 1987]. Paris, Gallimard, « folio », 1995, 104 p.

L'homme du désastre, Montpellier, Fata Morgana, 1986, 60 p.

Le huitième jour de la semaine [Lettres vives, 1986]. Dans *L'enchantement simple et autres textes*, préface de Lydie Dattas, Paris, Gallimard, « Nrf », 2001, 175 p. (23-67).

L'enchantement simple [Lettres vives, 1986]. Dans *L'enchantement simple et autres textes*, préface de Lydie Dattas, Paris, Gallimard, « Nrf », 2001, 175 p. (69-119).

La part manquante [Gallimard, 1989]. Paris, Gallimard, « folio », 2001, 101 p.

Éloge du rien, Montpellier, Fata Morgana, 1990, 24 p.

La femme à venir [Gallimard, 1990]. Paris, Gallimard, « folio », 2002, 140 p.

La vie passante, Montpellier, Fata Morgana, 1990, 42 p.

Le colporteur [Fata Morgana, 1990]. Dans *L'enchantement simple et autres textes*, préface de Lydie Dattas, Paris, Gallimard, « Nrf », 2001, 175 p. (121-148).

« *Guillaume Guillaume* », *Aube Magazine*, n° 39, 1990, p. 10-11.

³⁶⁶ Bibliographie exhaustive incluant la documentation citée, entièrement lue ou partiellement consultée.

« *Les corneilles* », *Aube Magazine*, n° 39, 1990, p. 9-10.

Une petite robe de fête [Gallimard, 1991]. Paris, Gallimard, « folio », 2001, 91 p.

L'autre visage, Paris, Lettres vives, « Entre 4 Yeux », 1991, 64 p.

« *Le jardin secret de Christian Bobin* », *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} août 1992, p. 6.

Un livre inutile, Montpellier, Fata Morgana, 1992, 68 p.

Le Très-Bas [Gallimard, 1992]. Paris, Gallimard, « folio », 2001, 132 p.

Isabelle Bruges [Le temps qu'il fait, 1992]. Paris, Gallimard, « folio », 2001, 119 p.

L'éloignement du monde, Paris, Lettres vives, « Entre 4 yeux », 1993, 59 p.

L'épuisement. Un orage, Cognac, Le temps qu'il fait, 1994, 117 p.

L'inespérée [Gallimard, 1994]. Paris, Gallimard, « folio », 2001, 135 p.

Cœur de neige, Orléans, Théodore Balmoral, « Le monde est là », 1994, 23 p.

L'homme qui marche, Cognac, Le temps qu'il fait, 1995, 34 p.

La folle allure [Gallimard, 1995]. Paris, Gallimard, « folio », 2002, 140 p.

Bon à rien, comme sa mère, Paris, La Hune/Lettres vives, 1995, s.p.

La plus que vive [Gallimard, 1996]. Paris, Gallimard, « folio », 2002, 103 p.

Autoportrait au radiateur [Gallimard, 1997]. Paris, Gallimard, « folio », 2003, 168 p.

Mozart et la pluie suivi par *Un désordre de pétales rouges*, Paris, Lettres vives, « Entre 4 Yeux », 1997, 57 p.

Geai [Gallimard, 1998]. Paris, Gallimard, « folio », 2000, 110 p.

L'équilibriste, Cognac, Le temps qu'il fait, 1998, 37 p.

La présence pure, Cognac, Le temps qu'il fait, 1999, 66 p.

Tout le monde est occupé [Mercure de France, 1999]. Paris, Gallimard, « folio », 2003, 127 p.

Ressusciter, Paris, Gallimard, « folio », 2001, 165 p.

L'enchantement simple et autres textes, préface de Lydie Dattas, Paris, Gallimard, « Poésie », 2001, 175 p.

Avec : *L'enchantement simple* (1986); *Le huitième jour de la semaine* (1986); *Le colporteur* (1990) et *L'éloignement du monde* (1993).

Le Christ aux coquelicots, Paris, Lettres vives, 2002, 58 p.

Louise Amour, Paris, Gallimard, 2004, 141 p.

Prisonnier au berceau [Mercure de France, 2005]. Paris, Gallimard, « folio », 2006, 115 p.

La dame blanche, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2007, 120 p.

La présence pure et autres textes, Paris, Gallimard, « Poésie », 2008, 206 p.

Avec : *La présence pure* (1999); *L'autre visage* (1991); *Lettre pourpre* (1977); *Le feu des chambres* (1978); *Le baiser de marbre noir* (1984); *Dame, roi, valet* (1986); *Mozart et la pluie* (1997); *Un désordre de pétales rouges* (1997); *L'équilibriste* (1998) et *Le Christ aux coquelicots* (2002).

Une bibliothèque de nuages, Paris, Lettres vives, 2006, 63 p.

Les ruines du ciel, Paris, Gallimard, 2009, 182 p.

Carnet du soleil, Paris, Lettres vives, 2011, 64 p.

Un assassin blanc comme neige, Paris, Gallimard, 2011, 95 p.

Éclat du solitaire, Montpellier, Fata Morgana, 2011, 43 p.

1.2) CHRISTIAN BOBIN EN COLLABORATION

« Le pain sur la table », préface à Gustave Roud, *Air de la solitude*, Montpellier, Fata Morgana, 1988, 120 p. (I-X).

« Lettre de Christian Bobin », postface à Patrick Renou, *Sorianoda*, Le Chaffaut, Éditions de l'Envol, 1992, 166 p. (163-166).

Quatrième de couverture pour Philippe Mathy, *Debout sur un brin d'herbe*, Charlieu, La Bartavelle, 1992, 122 p.

Quatrième de couverture pour Charles Juliet, *Trouver la source*, Vénissieux, Paroles d'Aube, 1992, 107 p.

Ce que disait l'homme qui n'aimait pas les oiseaux, poèmes pour enfants avec illustrations de Philippe CAILLAUD, Béthune, Brandes, 1993, 16 p.

Quelques jours avec elles, avec peintures de Didier CROS, Cognac, Le temps qu'il fait, 1994, s.p.

Préface à Patrick Renou, Tu m'entends?, Paris, Deyrolle, 1994, 96 p. (7-8).

Donne-moi quelque chose qui ne meure pas, avec photographies d'Edouard BOUBAT, Paris, Gallimard, 1996, s.p.

Une conférence d'Hélène Cassicadou, livre jeunesse avec illustrations de Saraï DELFENDAHL, Cognac, Le temps qu'il fait, 1996, 35 p.

Clémence Grenouille, livre jeunesse avec illustrations de Saraï DELFENDAHL, Cognac, Le temps qu'il fait, 1996, 37 p.

Gaël Premier, livre jeunesse avec illustrations de Saraï DELFENDAHL, Cognac, Le temps qu'il fait, 1996, 37 p.

Le Jour où Franklin mangea le soleil, livre jeunesse avec illustrations de Saraï DELFENDAHL, Cognac, Le temps qu'il fait, 1996, 33 p.

Postface à Jocelyne Sauvard, Brûlures, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, 134 p. (127-134).

SOLEMNE (de), Marie (dir.), collaboration de C. Bobin *et al.*, *La grâce de solitude*, Paris, Albin Michel, 1998, 132 p.

Préface à Sylvie Fabre G., *L'Isère*, Paris, Philippe Lebaud Éditeur, « Lieux de France », 1999, 160 p.

JONAS, Anne, *Paroles pour un adieu*, recueil de citations de C. Bobin, A. Comte-Sponville *et al.*, Paris, Albin Michel, 2001, 75 p.

1.3) ENTRETIENS ÉCRITS ET TÉLÉVISÉS AVEC CHRISTIAN BOBIN

BERNE, Marie et Bernadette BLANDIN (propos recueillis par), « Ma région, c'est la page blanche », *Bourgogne côté livres*, n° 22, mai 2002, p. 2-7.

COQ, Guy et Marc-Olivier PADIS (propos recueillis par), « La parole vive », *Esprit*, n° 200, 1994, p. 64-76.

Entretien avec Laure Adler, *Le Cercle de Minuit*, France 2, années 1990.

Entrevue/reportage de Bernard Pelosse et Sofie Tallois au sujet de *La femme à venir*, 1990. En ligne, dernière consultation le 27 juillet 2011 : <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/LXD09005984/christian-bobin.fr.html>.

Entretiens avec Bruno de Cessole, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, « Les livres de leur vie », 1994, 43 p.

Entretien avec Alain Crevier, *Second Regard*, Radio Canada, 2009.

Entretien dans La Grande Librairie, France 5, 2009.

Entretien avec Christophe Henning au sujet de *Les ruines du ciel*, Panorama, 2009.

EERSEL (van), Patrice (propos recueillis par), « L'amour de l'instant », *Clés. Retrouver du sens*. En ligne, dernière consultation le 24 juin 2011 : <http://www.cles.com/entretiens/article/l-amour-de-l-instant>.

La merveille et l'obscur suivi de *La parole vive*, entretiens 1990-1994, Genouilleux, La passe du vent, 1999, 82 p.

La lumière du monde, paroles réveillées et recueillies par Lydie Dattas [Gallimard, 2001]. Paris, Gallimard, « folio », 2003, 165 p.

LEMEN, Yvon, *Une rose des vents*, conversation avec Christian Bobin, Vénissieux, Paroles d'Aube, 1997, 110 p.

LENOIR, Frédéric et Karine PAPILLAUD (propos recueillis par), « Christian Bobin. Il faut débarrasser Dieu de Dieu », *Le monde des religions*, septembre-octobre 2007, p. 76-79.

SAMPIERO, Dominique (propos recueillis par), « Christian Bobin, l'impertinence de la clarté », *Le matricule des anges*, n° 6, 15 février-15 avril 1994. En ligne, dernière consultation le 24 juin 2011 : <http://www.lelibraire.com/dossiers/AR0601.html>.

SENK, Pascale (propos recueillis par), « Dans le banal, je vois des miracles », *Psychologies*, n° 273, avril 2008, p. 96-102.

RICHARD, Jean-Pierre (propos recueillis par), « Christian Bobin : Ma solitude est plus une grâce qu'une malédiction », *Psychologies*, juillet 2009. En ligne, dernière consultation le 13 octobre 2011 : <http://www.psychologies.com/Culture/Philosophie-et-spiritualite/Savoirs/Interviews/Christian-Bobin-Ma-solitude-est-plus-une-grace-qu-une-malediction>.

1.4) CRITIQUES

BLANCKEMAN, Bruno, « Quand cessent les avant-gardes. Certaines tendances de la littérature française après 1968 », dans Catherine Douzou et Paul Renard, *Écritures romanesques de droite au XX^e siècle. Questions d'esthétique et de poétique*, Éditions de l'Université de Dijon, « Écritures », 2002, 177 p. (171-177).

BOUDEN-ANTOINE, Hajer, « Christian Bobin et la question du genre littéraire », thèse, littérature française et comparée, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2006, 398 pages.

BROGNIET, Éric, « Christian Bobin ou le sourcier du simple », *Sources*, n° 9, Namur, sept. 1991, p. 118-123.

BROUÉ, Caroline, « Une lecture de *La femme à venir* de Christian Bobin », mémoire, lettres modernes, Université Bordeaux 3, 1995, 120 p.

BROUSTE, Judith, « Expliquer, c'est tuer », *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} juin 1991.

BRULOTTE, Gaëtan, « Les bulles de Christian Bobin et le nouveau courant éthique », *Liberté*, vol. 36, n° 5, octobre 1994, p. 118-128.

COMTE-SPONVILLE, André, « Christian Bobin, poète », *Libération*, 5 mai 1987.

— « La force pure de Christian Bobin », *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} juin 1991.

— « Il écrit comme on devrait vivre », *Écritures*, 1^{er} trimestre, 1993.

DAROL, Guy, « L'effusion de vie », *Le magazine littéraire*, n° 305, décembre 1992, p. 75.

DELVAILLE, Bernard, « De Rutebeuf à Bobin », *Le magazine littéraire*, n° 235, novembre 1986, p. 74-75.

DESCHÊNES, Marjolaine, « Vérité herméneutique de la parole poétique », mémoire, philosophie, Université du Québec à Trois-Rivières, 2006, 157 p.

DUVAL, Isabelle, « Christian Bobin. Rencontre avec l'envers du monde », *Québec français*, n° 128, hiver 2003, p. 30-32.

GIBEAULT, Stéphan, « Au-delà de l'amour », dossier « Les variables de l'amour », *Spirale*, septembre-octobre 2004, p. 26-27.

GRZYBOWSKI, Laurent, « Christian Bobin ou la force de l'enfance », *Actualité religieuse dans le monde*, n° 128, 15 décembre 1994, p. 16-17.

HAECK, Philippe, « Un nouveau-né repu. *La plus que vive* de Christian Bobin, Gallimard, 103 p. », *Spirale*, n° 152, janvier-février 1997.

HUSTON, Nancy, « Trois hommes et un couffin » dans *Désirs et réalités, textes choisis 1978-1994*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, « Babel », 2001b [1995], 274 p. (173-195).

LEBŒUF, Michel, « Éthique et esthétique de *La folle allure* (1995) de Christian Bobin », mémoire, études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2004, 130 p.

LECLAIR, Nathalie, « La lecture comme pari. La figure de la lectrice amoureuse chez Bougakov, Cohen et Bobin », *Cahier du CERACC*, n° 3, *Le lecteur, enjeu de fiction*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3, juin 2006. En ligne, dernière consultation le 24 juin 2011 : <http://www.ecritures-modernite.cnrs.fr/lecteur2/Lecteur5Natalia.pdf>.

LE MAY, Marie-Hélène, « *Le très-bas* (1992) de Christian Bobin : de la figure de François aux représentations divines », mémoire, études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2005, 132 p.

LÉVESQUE, Solange, « Cher François », *Jeu*, n° 81, décembre 1996, p. 140-142.

MAULPOIX, Jean-Michel, « Le désastre et la merveille », *La Quinzaine littéraire*, 16 janvier 1987, p. 8-9.

PARADIS, Amélie, « Simultanéité des états de femme dans l'œuvre romanesque de Christian Bobin », mémoire, lettres et langue française, Université de Sherbrooke, 2006, 119 p.

POBEL, Didier, « Bobin comme Bobin ou tentative de portrait d'un virtuose de l'évidence de dire », *Nouvelle revue française*, n° 452, septembre 1990, p. 73-75.

RICHARD, Jean-Pierre, « Du sang sur la neige » dans *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, « Nrf », 1996, 185 p. (37-49).

SAMPIERO, Dominique, « La porte toujours ouverte », *Le matricule des anges*, 15 avril 1994. En ligne, dernière consultation le 9 novembre 2011 : <http://www.lelibraire.com/dossiers/AR0603.html>.

TRALONGO, Stéphanie, « Les réceptions littéraires de Christian Bobin : des injonctions des textes aux appropriations des lecteurs », thèse, sociologie, Université Lyon 2, 2001. En ligne, dernière consultation le 24 juin 2011 : http://recherche.univ-lyon2.fr/grs/index.php?page=2¬ice=778&id_type=11.

2) LYRISME ET LITTÉRATURE FRANÇAISE APRÈS 1980

Action poétique, dossier « La forme poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle disparaître? », n° 133-134, 1993-94, p. 27-113.

ARSENAULT, Mathieu, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Québec, Nota bene, « Nouveaux Essais Spirale », 2007, 223 pages.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002, 167 p.

— et Jean-Christophe MILLOIS (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte Éditeur, 2004, 122 p.

—, MURA-BRUNEL, Aline et Marc DAMBRE, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, 582 p.

BRODA, Martine, *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, J. Corti, « En lisant en écrivant », 1997, 262 p.

DELAVEAU, Philippe et Charles-Arthur HACKETT, *La poésie française au tournant des années 1980*, Colloque de Londres, déc. 1986, Paris, J. Corti, 1988, 234 p.

GLEIZE, Jean-Marie, « La poésie morte ou vive », *Études françaises*, vol. 27, n° 1, 1991, p. 103-117.

JENNY, Laurent, « L'autofiction », Département de Français moderne – Université de Genève, 2003. En ligne, dernière consultation le 26 octobre 2011 : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>.

Le débat, n° 54, dossier « Absence de la poésie? », mars-avril 1989, p. 167-192.

LEROUX, Georges et Pierre Ouellet (dir.), *L'engagement de la parole. Politique du poème*, Montréal, VLB Éditeur, « Le soi et l'autre », 2005, 326 p.

Littérature, n° 110, dossier « De la poésie aujourd'hui », juin 1998.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, J. Corti, « En lisant, en écrivant », 2000, 442 p.

— *Pour un lyrisme critique*, Paris, J. Corti, « En lisant, en écrivant », 2009, 254 p.

— « La poésie française depuis 1950 : évolutions, mouvements et tendances, de 1950 à 1980 », site *Jean-Michel Maulpoix & Cie*. En ligne, dernière consultation le 24 juin 2011 : <http://www.maulpoix.net/critique.html>.

MESCHONNIC, Henri, *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, 2001, 266 p.

ORIZET, Jean, *La poésie française contemporaine. Anthologie*, Paris, Le cherche midi, « Espaces », 2004, 394 p.

PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète. Essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, « Recueil », 1995, 279 p.

— « De la pluralité des poésies pensantes », dans *Poésie et philosophie : rencontres de Marseille, 10-11-12 octobre 1997* (textes réunis par J-C. Pinson et Pierre Thibaud), Tours, Farrago; Marseille, CIPM, 2000, 283 p. (11-25).

— *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, « Recueil », 2002, 267 p.

RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1996, 160 p.

— (dir.), *L'invention du solitaire*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, « Modernités », n° 19, 2003, 395 p.

—, de SERMET, Joëlle et Yves VADÉ (dir.), *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, « Modernités », n° 8, 1996, 301 p.

3) CULTURE, HERMÉNEUTIQUE, IDENTITÉ NARRATIVE

ARENDDT, Hannah, *Le système totalitaire*, trad. J-L. Bourget, R. Davreu et P. Lévy, Paris, France loisirs, 2000 [1972], 408 p.

— *La crise de la culture*, trad. Patrick Lévy, Paris, Gallimard, « folio », 2006 [1954], 380 p.

— *Condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, préf. Paul Ricœur, Paris, Calmann-Lévy, « Agora », 2007 [1961], 406 p.

ARRIEN, Sophie-Jan, « Ipséité et passivité : le montage narratif du soi (Paul Ricœur, Wilhelm Schapp et Antonin Artaud) », *Laval théologique et philosophique*, vol. 63, n° 3, 2007, p. 445-458.

BASTIEN, Stéphane, « L'existence humaine comme œuvre ouverte. Sur l'anthropologie philosophique de Paul Ricœur », *Horizons philosophiques*, vol. 16, n° 2, printemps 2006, p. 39-60.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, 2^e éd., trad. Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, Paris, Allia, 2003 [1939], 78 p.

BLANCKEMAN, Bruno, « Identités narratives du sujet, au présent : récits autofictionnels/récits transpersonnels », *Elseneur*, n° 17, *Se raconter, témoigner*, 2001, p. 73-82.

BOBINEAU, Olivier, « Religion et sociologie religieuse », *Encyclopædia Universalis*. En ligne, dernière consultation le 28 mai 2011 : <http://www.universalis-edu.com/biblioproxy.uqtr.ca/encyclopedie/religion-sociologie-religieuse>.

CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit : discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1989, 201 p.

CANTIN, Serge, *Nous voilà rendus au sol : essais sur le désenchantement du monde*, Montréal, Bellarmin, « L'essentiel », 2003, 207 p.

CHESNEAUX, Jean, *Habiter le temps – passé, présent, futur. Esquisse d'un dialogue politique*, Paris, Bayard, 1996, 344 p.

DUBOIS, Christian, *Heidegger : introduction à une lecture*, Paris, Seuil, « Essais », 2000, 363 p.

DUMONT, Fernand, *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, prés. de S. Cantin, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2006, [1968], 274 p.

— *L'avenir de la mémoire*, Nuit blanche éditeur, « Les conférences publiques de la CEFAN », 1995, 96 p.

FOUCAULT, Michel, *L'herméneutique du sujet. Cours au collège de France 1981-1982*, Paris, Gallimard/Seuil, « Hautes études », 2001, 540 p.

GADAMER, Hans-Georg, *Le problème de la conscience historique*, préf. L. de Raeymaeker, Louvain/Paris, Publications universitaires de Louvain/Éd. Béatrice-Nauwelaerts, 1963, 87 p.

— *L'art de comprendre. Écrits 2. Herméneutique et champs de l'expérience humaine*, textes réunis par Pierre Fruchon, trad. Isabelle Julien-Deygout, Philippe Forget, Pierre Fruchon, Jean Grondin et Jacques Schouwey, Paris, Aubier Montaigne, « Bibliothèque philosophique », 1991, 378 p.

— *L'actualité du beau*, textes choisis, traduits et présentés par Elfie Poulain, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992, 209 p.

— *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1996 [1960], 534 p.

— *Herméneutique, Esthétique, Philosophie pratique : dialogue avec Hans-Georg Gadamer*, trad. (de la 2^e édition) Donald Ipperciel, Montréal, Fides, 1998 [1995], 126 p.

— *La philosophie herméneutique*, 2^e éd., trad. et notes par Jean Grondin, Paris, Presses universitaires de France, « Épiméthée », 2001, 244 p.

GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985, 306 p.

— *Un monde désenchanté?* Paris, L'Atelier, 2004a, 252 p.

— et Luc FERRY, *Le religieux après la religion*, Paris, Grasset, « Nouveau collège de philosophie », 2004b, 143 p.

GRONDIN, Jean, *Du sens de la vie : essai philosophique*, Montréal, Bellarmin, « L'essentiel », 2003, 141 p.

— *L'herméneutique*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je? », 2006, 125 p.

HAKER, Hille, « Identité narrative et identité morale chez Paul Ricoeur », trad. Robert Kremer, *Concilium* 285, octobre 2000, p. 75-85.

HEIDEGGER, Martin, *Qu'est-ce que la métaphysique?*, trad. Henry Corbin, Paris, Gallimard, « Essais », 1951 [1929], 254 p.

— *Acheminement vers la parole*, trad. Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris, Gallimard, « Tel », 1999 [1953-1959], 260 p.

— *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, « Tel », 2001 [1950], 461 p.

KASBARIAN, Jean-Michel, « Les énoncés métaphoriques dans la production d'identité narrative » dans *Du sens. Tours, détours et retours du sens dans les sciences humaines aujourd'hui*, Daniel Baggioni et Pierre Larcher (dir.), actes de colloque, Université de Provence, Presses universitaires de Provence, 1995, 172 p. (137-142).

LEHMANN, Hartmut, "The Interplay of Disenchantment and Re-Enchantment in Modern European History; or, the Origin and the Meaning of Max Weber's phrase "The Entzauberung der Welt"" dans *Die Entzauberung der Welt. Studien zu Themen von Max Weber*, Göttingen, Wallstein Verlag GmbH, 2009, 149 p. (9-20). En ligne, dernière consultation le 15 juillet 2011 : <http://www.e-cademic.de/data/ebooks/extracts/9783835304567.pdf>.

LI-HSIANG, (Lisa) Lee, "Ricoeur's Hermeneutics of the Self and its Aporia", *International Studies in Philosophy*, vol. 30, n° 2, 1998, p. 55-67.

LITS, Marc, « Approche interculturelle et identités narratives », *Études de linguistique appliquée*, vol. 93, n° janvier-mars, 1994, p. 25-38.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, 109 p.

MICHEL, Johann, « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurien d'identité narrative aux sciences sociales », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 41, n° 125, 2003, p. 125-142.

MULDOON, Mark S., "Ricœur and Merleau-Ponty on Narrative Identity", *American Catholic Philosophical Quarterly*, vol. 71, n° 1, 1997, p. 35-52.

NAKJAVANI, Erik, "Phenomenology and Theory of Literature : An Interview with Paul Ricœur", *Modern Language Notes*, vol. 96, n° 5, 1981, p. 1084-1090.

PICARD, Michel, *Lire le temps*, Paris, Minuit, « Critique », 1989, 175 p. (79-90).

RENAUT, Alain, *L'ère de l'individu. Contribution à une histoire de la subjectivité*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1989, 299 p.

RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, « Essais », 1975, 412 p.

— « Imagination et métaphore », *Psychologie médicale*, n° 14, 1982. En ligne, site Fonds Ricœur, dernière consultation le 11 octobre 2011 : [http://www.fondsriceur.fr/photo/imagination%20et%20metaphore\(1\).pdf](http://www.fondsriceur.fr/photo/imagination%20et%20metaphore(1).pdf).

— *Temps et récit*, 3 t., Paris, Seuil, « Essais », 1983-1984-1985a, 404 p.; 298 p.; 533 p.

— « Le temps raconté », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 55, n° 4, octobre-décembre 1985b, p. 271-285.

— « Le "self" selon la psychanalyse et selon la philosophie phénoménologique », 1986a. En ligne, site Fonds Ricœur, dernière consultation le 21 septembre 2007 : <http://www.fondsriceur.fr/index.php?m=54&dev=&lang=fr&rub=3&ssrub=>.

— *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, « Essais », 1986b, 456 p.

— « Individu et identité personnelle » dans *Sur l'individu*, colloque de Royaumont, 1985, Paris, Seuil, 1987, 122 p. (55-72).

— « L'identité narrative », *Esprit*, n° 7-8, 1988a, p. 295-314.

— « La crise : un phénomène spécifiquement moderne? », *Revue de théologie et de philosophie*, n° 120, 1988b, p. 1-19. En ligne, site Fonds Ricœur, dernière consultation le 11 octobre 2011 : [http://www.fondsriceur.fr/photo/crise\(4\).pdf](http://www.fondsriceur.fr/photo/crise(4).pdf).

— « Approches de la personne », *Esprit*, n° 3-4, mars-avril 1990a, p. 115-130.

— *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « Essais », 1990b, 424 p.

— « L'identité narrative », *Revue des sciences humaines*, n° 221, 1991, p. 35-47.

— *Lectures 2*, Paris, Seuil, « Essais », 1999a, 500 p.

— *L'unique et le singulier*, Montréal, Stanké, « L'intégrale des entretiens Noms de dieux d'Edmond Blattchen », 1999b, 88 p.

— « Fragile identité : respect de l'autre et identité culturelle », texte prononcé au Congrès de la Fédération Internationale de l'Action des Chrétiens pour l'Abolition de la Torture, Prague, octobre 2000. En ligne, site Fonds Ricœur, dernière consultation le 11 octobre 2011 : <http://www.fondsriceur.fr/photo/FRAGILE%20IDENTITE%20V4.pdf>.

— *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, « Essais », 2003 [2000], 690 p.

ROBERGE, Jonathan, *Paul Ricœur, la culture et les sciences humaines*, Sainte-Foy, Presses universitaires de l'Université Laval, « Sociologie contemporaine », 2008, 319 p.

TAYLOR, Charles, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, trad. Charlotte Melançon, Montréal, Boréal, « Boréal compact », 2003 [1989], 710 p.

— *Le malaise de la modernité*, trad. Charlotte Melançon, Paris, Cerf, « Humanités », 2005 [1991], 126 p.

— *L'âge séculier*, trad. Patrick Savidan, Montréal, Boréal, 2011 [2007], 1340 p.

VANNI, Michel, « *Stimmung* et identité narrative », *Études de lettres*, « Autour de la poétique de Paul Ricœur. À la croisée de l'action et de l'imagination », Lausanne, Université de Lausanne, 1996, p. 89-108.

— « Le récit de fiction et la prospection du champ de l'action chez Paul Ricœur et Emmanuel Lévinas », *Vox poetica*, 2005. En ligne, dernière consultation le 9 octobre 2011 : <http://www.vox-poetica.org/t/pas/vanni.html>.

VERNANT, Jean-Pierre, « L'individu dans la cité » dans *Sur l'individu*, colloque de Royaumont, 1985, Paris, Seuil, 1987, 122 p. (20-32).

VEZEANU, Ion, « Moi-même comme un autre. Identité personnelle et langage » dans I. Copoeru et N. Szabo (éd.), *Beyond Identity. Transformations of Identity in a (Post-) Modern World*, Cluj-Romania, Editura Casa Cærflii de Øtiinflæ, 2004, p. 104-124. Version en ligne, dernière consultation le 9 octobre 2011 : http://www.resilience-organisationnelle.com/pj/identite_personnelle_et_langage.pdf.

VINCENT, Gilbert, « Enjeux éthiques du concept d'identité narrative », *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, vol. 68, n° 2, 1988, p. 217-228.

WEBER, Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay à partir du livre de Max Weber (1904-1905), *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme. Suivi d'un essai*, trad. Jacques Chavy, t. 1, partie 1, Paris, Plon, « Études de sociologie de la religion », 1964, 321 p. Dernière consultation le 9 juin 2011 :

http://classiques.uqac.ca/classiques/Weber/ethique_protestante/Ethique.html.

— *Le savant et le politique*, édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay à partir du livre de Max Weber (1919), *Le savant et le politique*, trad. Julien Freund, Paris, Union générale d'éditions, « Le monde en 10/18 », 1963, 186 p. Dernière consultation le 15 juillet 2011 :

http://classiques.uqac.ca/classiques/Weber/savant_politique/Le_savant.html.

4) PHILOSOPHIE DU TEMPS, PHÉNOMÉNOLOGIE, TEMPORALITÉ

AUGUSTIN, *Les confessions*, trad. Joseph Trabucco, Paris, GF Flammarion, 1964 [397-398], 380 p.

BARON, Christine, « Temps et éternité. Kierkegaard », Séminaire « Sortir du temps : la littérature au risque du hors-temps », organisé par Henri Garric et Sophie Rabau, séance du lundi 4 décembre 2006. En ligne, site Fabula, dernière consultation le 18 juin 2011 : http://www.fabula.org/atelier.php?La_notion_de_temporalit%26eacute%3B_chez_Kierkegaard.

BOURASSA, Lucie, « Figurations et configurations du rythme : contours d'une poétique » [sur Michel Deguy], *Études françaises*, vol. 29, n° 3, hiver 1993, p. 81-101. En ligne, site RHUTHMOS, dernière consultation le 11 octobre 2011 : <http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article278>.

— « La fonction heuristique du rythme : signifiante du temps et temporalisation du sens », *Documents de travail et pré-publications*, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino, 1999, p. 1-20.

— *L'entrelacs des temporalités. Du temps rythmique au temps narratif*, Québec, Nota bene, « Littérature(s) », 2009, 297 p.

— « Articulation et rythme : matière, pensée et création dans le discours », *Intermédialités*, dossier « Rythmer », Michael Cowen et Laurent Guido (dir.), n° 16, automne 2010, p. 185-206.

COLETTE, Jacques, *Kierkegaard et la non-philosophie*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994, 239 p.

COMTE-SPONVILLE, André, *L'être-temps. Quelques réflexions sur le temps de la conscience*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives critiques », 1999, 159 p.

DASTUR, Françoise, *Heidegger et la question du temps*, Paris, Presses universitaires de France, « Philosophies », 1990, 127 p.

DELECROIX, Vincent, *Singulière philosophie. Essai sur Kierkegaard*, Paris, Éditions du Félin, 2006, 257 p.

GADAMER, Hans-Georg, « L'expérience intérieure du temps et l'échec de la réflexion dans la pensée occidentale » dans *Le temps et les philosophies*, études préparées pour l'Unesco, intro. Paul Ricœur, Paris, Payot, 1978, p. 39-53.

GARELLI, Jacques, *Le temps des signes*, Paris, Klincksieck, 1983, 207 p.

— *Rythmes et mondes*, Grenoble, Jérôme-Million, « Krisis », 1991, 470 p.

— *Le recel et la dispersion*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, 181 p.

GOLDSCHMIDT, Victor, *Le système stoïcien et l'idée de temps*, Paris, Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1977, 259 p.

HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, trad. nouvelle et intégrale du texte de la 10^e édition par Emmanuel Martineau, 1985 [1927], 323 p.

KIERKEGAARD, Søren, *La répétition. Essai d'expérience psychologique* (par Constantin Constantius), trad. P.-H. Tisseau, Paris, Librairie Félix Alcan, 1933 [1843], 207 p.

LEVINAS, Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, J. Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1967, 236 p.

— *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, 111 p.

— *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, La Haye, 1974, 284 p.

— *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Kluwer Academic, 1990 [1974], 233 p.

— *Le temps et l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1983, 91 p.

— *L'intrigue de l'infini*, textes réunis et présentés par Marianne Lescourret, Paris, Flammarion, « Champs L'Essentiel », 1994, 315 p.

MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, « Essais », 2011, 288 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1999 [1945], 531 p.

POIRIER, Patrick, « De l'infigurable visage ou d'un langage inconnu chez Lévinas et Blanchot », *Études françaises*, vol. 37, n° 1, 2001, p. 99-116.

RODRIGUEZ, Antonio, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, « Philosophie et langage », 2003, 276 p.

5) PHILOSOPHIE ET LITTÉRATURE COMPARÉE

ARMANGAUD, Françoise, *Lignes de partage. Littérature/Poésie/philosophie*, Paris, Kimé, 2002, 220 p.

BARICCO, Alessandro, « Dialogue entre Alessandro Baricco et Anne Dufourmentelle » dans *Constellations. Mozart, Rossini, Benjamin, Adorno*, trad. Frank La Brasca, Paris, Gallimard, « folio », 1999, 178 p.

BARON, Christine, *La pensée du dehors. Littérature, philosophie, épistémologie*, Paris, L'Harmattan, « L'ouverture philosophique », 2007, 274 p.

COLETTE, Jacques, *Les lettres et la pensée*, Chatou, Transparence, « Essais d'esthétique », 2007, 250 p.

COMTE-SPONVILLE, André, *L'amour la solitude*, entretiens avec P. Vighetti, J. Brouste et C. Juliet, Venissieux, Paroles d'Aube, 1996, 136 p.

— *Le gai désespoir*, Montréal, Stanké, « L'intégrale des entretiens Noms de Dieux d'Edmond Blattchen », 1999, 93 p.

— *Le bonheur, désespérément*, livre-audio, Carignan, Éditions Alexandre Stanké, 2005.

— *Traité du désespoir et de la béatitude*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige/Essais Débats », 2011 [1984], 697 p.

DUMOULIÉ, Camille, *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002, 192 p.

GENET, Claude, *Pensées de Pascal. Analyse critique*, Paris, Hatier, « Profil d'une œuvre », 1973, 78 p.

GONORT, Alban (textes choisis et présentés par), *Le temps*, Paris, GF Flammarion, « Corpus », 2001, 250 p.

HEINICH, Nathalie et François FLAHAULT (dir.), *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, dossier « Vérités de la fiction », n° 175-176, juillet-septembre 2005. En ligne, dernière consultation le 9 octobre 2011 : <http://lhomme.revues.org/index1824.html>.

HUSSERL, Edmund, *Méditations cartésiennes*, Marc Buhot de Launay (éd.), Paris, Presses universitaires de France, « Épiméthée », 1994, 237 p.

KANT, Emmanuel, *Analytique du beau*, trad. Jules Barni, Paris, Hatier, « Les classiques Hatier de la philosophie », 2000a, 124 p.

——— *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 2000b, 535 p.

——— *Métaphysique des mœurs*, trad. Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 1994, 203 p.

MACHEREY, Pierre, *À quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, « Pratiques théoriques », 1990, 252 p.

MARION, Jean-Luc, *Le phénomène érotique : six méditations*, Paris, Librairie générale française, Livre de poche, « Biblio essais », 2004, 373 p.

——— *Étant donné : essai d'une phénoménologie de la donation*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2005, 452 p.

MARX, William (dir.), *Les arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses universitaires de France/Quadrige, « Essais Débats », 2008, 242 p.

MOROT-SIR, Édouard, *Pascal*, Presses universitaires de France, « S.U.P. Philosophes », 1973, 106 p.

NADEAU, Marc-André (dir.), *Phares*, vol. 2, dossier « Qu'est-ce que le romantisme et sommes-nous romantiques? », Université Laval, automne 2001. En ligne, dernière consultation le 9 octobre 2011 : <http://www.ulaval.ca/phares/vol2-automne01/vol2-automne01.html>.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard « Idées », 1970 [1872], 307 p.

——— *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, « Idées », 1971 [1885], 504 p.

— *Le livre du philosophe : études théorétiques*, trad., intro. et notes par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Flammarion, « Garnier-Flammarion », 1991, 178 p.

— *Le gai savoir*, prés. et trad. par Patrick Wotling, Paris, GF Flammarion, 2000a [1882], 439 p.

— *La généalogie de la morale*, intro., trad. et notes par Patrick Wotling, Paris, Le livre de poche, « Classiques de la philosophie », 2000b [1887], 301 p.

— *Vie et vérité*, textes choisis par Jean Granier, Paris, Presses universitaires de France, 2001, 232 p.

NUSSBAUM, Marta C., *La connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*, trad. Solange Chavel, Paris, Cerf, « Passages », 2010, 589 p.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, édition présentée, établie et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, « folio », 1977 [1669], 758 p.

PLATON, *Le banquet suivi de Phèdre*, trad. et notes Émile Chambry, Paris, GF Flammarion, 1992 [4^e av.], 218 p.

— *Premiers dialogues : Second Alcibiade, Hippias mineur, Premier Alcibiade, Euthyphron, Lachès, Charmide, Lysis, Hippias majeur, Ion*, trad., notices et notes par Émile Chambry, Paris, GF Flammarion, 1993 [1967] [4^e av.], 442 p.

— *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, trad., notices et notes par Émile Chambry, Paris, GF Flammarion, 1994 [1965] [4^e av.], 187 p.

RENAUT, Alain, *Sartre, le dernier philosophe*, Paris, Le livre de poche, « Biblio Essais », 2000 [1993], 247 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Confessions*, 1882 [1782; 1789]. En ligne, site Gallica, dernière consultation le 26 juillet 2011 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8614552h/f1.image.r=.langFR>.

— *Du contrat social*, intro. de Pierre Burgelin, Paris, Garnier-Flammarion, 1966 [1762], 181 p.

— *Julie ou la nouvelle Héloïse*, intro. de Michel Launay, Paris, Garnier Flammarion, 1967 [1761], 596 p.

— *Essai sur l'origine des langues*, éd., intro. et notes par Charles Porset, Bordeaux, Ducros Éditeur, 1970 [1782], 222 p.

— *Les rêveries du promeneur solitaire*, intro. de Jean Grenier, Paris, Gallimard, « folio », 1982 [1782], 277 p.

— *Discours sur les sciences et les arts* suivi du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, intro. de Jacques Roger, Paris, GF Flammarion, 1992 [1750; 1753], 282 p.

— *Émile*, éd. prés., annotée et commentée par Gilbert Py, Paris, Larousse/HER, « Petits classiques Larousse », 1999 [1762], 368 p.

SABOT, Philippe, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, Paris, Presses universitaires de France, « Philosophies », 2002, 124 p.

SALAÛN, Christophe, *Apprendre à philosopher avec Schopenhauer*, Paris, Ellipse, 2010, 220 p.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1976, 692 p.

SAUDAN, Alain et Claire VILLANUEVA, *Littérature et philosophie. Écrire, penser, vivre*, Rosny-sous-Bois, Éditions Bréal, 2004, 188 p.

SHERRINGHAM, Marc, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1994, 123 p.

SCHILLER, Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. et préf. par Robert Leroux, Paris, Aubier, « Domaine allemand bilingue », 1992 [1943; 1795], 373 p.

— *De la poésie naïve et sentimentale*, trad. Sylvain Fort, Paris, L'Arche, « Tête-à-tête », 2002 [1795], 112 p.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, éd. revue et corrigée par Richard Roos, Paris, Presses universitaires de France, 2008 [1818], 1434 p.

VERNANT, Jean-Pierre et Marcel DETIENNE, *Les ruses de l'intelligence. La Métis des grecs*, Paris, Flammarion, « Champs », 2009 [1974], 316 p.

WEIL, Simone, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Union générale d'éditions, « Le monde en 10/18 », 1962 [1947], 184 p.

6) THÉORIES ET AUTRES RÉFÉRENCES EN LITTÉRATURE

ANGOT, Christine, *Une partie du cœur*, Paris, Le livre de poche, 2006 [2004], 94 p.

ARISTOTE, *La Poétique*, texte, trad. et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, « Poétique », 1980 [4^e av.], 465 p.

— *L'homme de génie et la mélancolie : Problème XXX,1*, trad., prés. et notes par Jackie Pigeaud, Paris, Payot Rivages, « Petite bibliothèque Rivages », 1988 [4^e av.], 129 p.

— *Rhétorique*, trad. C.-E. Ruelle et P. Vanhemelryck, intro. de Michel Meyer et commentaires de B. Timmermans, Paris, Le livre de poche, « Classiques de la philosophie », 1991 [4^e av.], 403 p.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, éd. établie, prés. et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, 1787 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, préf. de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

BAUDELAIRE, Charles, « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant » dans *Le peintre de la vie moderne*, livre numérique, Collections Litteratura.com, p. 8, [1863]. En ligne, dernière consultation le 7 août 2008 : <http://www.litteratura.com>.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Idées », 1968 [1955], 379 p.

— *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, 93 p.

— *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1993 [1980], 220 p.

COLLIN, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, « Tel », 1986 [1971], 257 p.

COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 1989, 263 p.

— *La matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 1997, 334 p.

Études de lettres, « Autour de la poétique de Paul Ricœur. À la croisée de l'action et de l'imagination », Lausanne, Université de Lausanne, 1996, 213 p.

DELECROIX, Vincent, *Retour à Bruxelles*, Paris, Actes Sud, « Un endroit où aller », 2002, 158 p.

— *À la porte*, Paris, Gallimard, « Nrf », 2004, 94 p.

— *Ce qui est perdu*, Paris, Gallimard, « Nrf », 2006, 156 p.

— *La chaussure sur le toit*, Paris, Gallimard, « folio », 2009 [2007], 249 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, 282 p.

——— *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, 467 p.

GUSDORF, Georges, *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, 430 p.

——— *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991, 504 p.

HERSANT, Yves (éd. établie par), *Mélancolies : de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 2005, 972 p.

HÖLDERLIN, Friedrich, *Odes, élégies, hymnes*, trad. Michel Deguy, André Du Bouchet, François Frédier, Philippe Jaccottet, Gustave Roud et Robert Rovini, préf. de Jean-François Courtine, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003 [1791-], 196 p.

——— *Hypérion ou l'ermite de Grèce*, prés. et trad. de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, GF Flammarion, 2005, 281 p.

HOTTON, Hélène, « Le diable est dans l'ADN », *Spirales*, dossier « Les médias pensent-ils? », n° 219, mars-avril 2008, p. 26-27. En ligne, site Érudit, dernière consultation le 25 octobre 2011 : <http://id.erudit.org/iderudit/16975ac>.

HUSTON, Nancy, *Professeurs de désespoir*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2004, 381 p.

——— *L'espèce fabulatrice*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, « Un endroit où aller », 2008, 197 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 2005 [1972], 333 p.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 2010 [1978], 445 p.

LEMMENS, Kateri, « Cette pâle immensité » (roman) suivi de « La part de l'œuvre : nihilisme et création » (essai), thèse en études littéraires, profil création littéraire, Université de Sherbrooke, 2004, 583 p.

MILLET, Richard, *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, 2007, 67 p.

——— *L'enfer du roman. Réflexions sur la postlittérature*, Paris, Gallimard, 2010, 276 p.

NOVALIS, *Œuvres complètes*, 2 t., éd. établie, trad. et prés. par Armel Guerne, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1975.

OATES, Joyce Caroll, *La foi d'un écrivain*, trad. Claude Seban, Paris, Philippe Rey Éditeur, 2004, 157 p.

POULET, Elisabeth, « Les filles de cœur d'Antonin Artaud », *La RdR – La Revue des Ressources*, 15 juillet 2008. En ligne, dernière consultation le 1^{er} août 2011 : http://www.larevuedesressources.org/spip.php?page=imprimer&id_article=636.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies complètes*, Paris, Le livre de poche, 1968, 248 p.

SCHILLER, Friedrich, “Die Götter Griechenlandes” dans *Der Deutsche Merkur 1773-1789*, Trimestre 1, 1788, Frankfort/Leipzig (p. 250-260). En ligne, site de la bibliothèque de l'Universität Bielefeld, dernière consultation le 25 octobre 2011 : <http://www.ub.uni-bielefeld.de/digib/aufkl/teutmerk/teutmerk.htm>.

— « Les dieux de la Grèce » dans *Études schillériennes. Poésies de Schiller*, 3^e éd., trad. A.-J. Becart, Paris, 1862, 332 p. (155-159). En ligne, site Gallica, dernière consultation le 25 octobre 2011 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58334766.r=.langFR>.

SÜSKIND, Patrick, *Sur l'amour et la mort*, trad. Bernard Lortholary, Paris, Fayard, 2005, 97 p.

7) CARE, ÉTUDES FÉMININES, FÉMININ, FÉMINISME, SOLLICITUDE

ALBERONI, Francesco, *Le choc amoureux : recherches sur l'état naissant de l'amour*, trad. Jacqueline Raoul-Duval et Teresa Matteucci-Lombardi, Paris, Ramsey, « Presses Pocket », 1993 [1979], 184 p.

— *Le vol nuptial : l'imaginaire amoureux des femmes*, trad. Pierre Girard, Paris, Plon, « Pocket », 1994, 221 p.

— *Le premier amour*, trad. Émilie Chaix-Morgiève, Paris, Plon, 1999, 207 p.

BEAUVOIR (de), Simone, *Le deuxième sexe I*, Paris, Gallimard, « folio », 1986 [1949], 408 p.

BESSIN, Marc et Christine GAUDART, « Les temps sexués de l'activité : la temporalité au principe du genre? », *Temporalités* n° 9, 2009, mis en ligne le 30 septembre 2009, dernière consultation le 24 mai 2011 : <http://temporalites.revues.org/index979.html>.

BRUGÈRE, Fabienne, « La sollicitude. La nouvelle donne affective des perspectives féministes », *Esprit*, janvier 2006, p. 123-140. En ligne, site Esprit, dernière consultation le 25 juin 2011 : <http://www.esprit.presse.fr/archive/review/article.php?code=13352&folder=2>.

— *Le sexe de la sollicitude*, Paris, Seuil, « Non conforme », 2008, 184 p.

— *L'éthique du « care »*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je? », 2011, 126 p.

DUBY, Georges et Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, t. 1, § 2, « Philosophies de genre : Platon, Aristote et la différence des sexes », Paris, Plon, 1991, 579 p. (65-99).

FRAISSE, Geneviève, *La différence des sexes*, Paris, Presses universitaires de France, « Philosophies », 1996, 126 p.

GILLIGAN, Carol, *Une si grande différence*, trad. Annie Kwiatek, Paris, Flammarion, 1986 [1982], 270 p.

HEINICH, Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, « Essais », 1996, 391 p.

— *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, « Idées », 2003, 157 p.

HÉRITIER, Françoise, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, t. 1, Paris, O. Jacob, 1996, 336 p.

— *Hommes, femmes, la construction de la différence*, Paris, Le Pommier/Cité des sciences de l'industrie, 2005, 189 p.

HUME, David, *Enquête sur les principes de la morale*, trad. Philippe Baranger et Philippe Salter, Paris, GF Flammarion, 1991 [1751], 341 p.

HUSTON, Nancy, *Journal de la création*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2001a [1990], 352 p.

— *Désirs et réalités, textes choisis 1978-1994*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, « Babel », 2001b [1995], 274 p.

— *Âmes et corps, textes choisis 1981-2003*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, « Babel », 2009 [2004], 300 p.

— « Arcan, philosophe », préface à Nelly Arcan, *Burqa de chair*, Paris, Seuil, 2011, 166 p. (9-31).

LAPINSKA, Ieva, “The Feminine Other”, *LOGOS: A Journal of Religion, Philosophy, Comparative Cultural Studies and Art*, n° 40, 2005, p. 59-64. En ligne, dernière consultation le 31 juillet 2011 : www.cceol.com.

LAUGIER, Sandra (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, Presses universitaires de France, « Éthique et philosophie morale », 2006, 369 p.

— « Le *care* : enjeux politiques d'une éthique féministe », *Raison publique*, n° 6, avril 2007, p. 29-47. En ligne, dernière consultation le 20 juillet 2011 : <http://www.raison-publique.fr/article203.html>.

MAVRIKAKIS, Catherine, « Catherine's Manifesto », *Conjonctures*, n° 29, dossier « L'engagement », printemps-été 1999, p. 49-57.

— et Martine DELVAUX, *Ventriloquies*, Montréal, Leméac, 2003, 189 p.

MÉTAYER, Michel, *La philosophie éthique. Enjeux et débats actuels*, 2^e éd., Montréal, Éditions du Renouveau Pédagogique (ERPI), 2002, 404 p.

LÉVESQUE, Claude, « Deux lectures d'Emmanuel Levinas », *Études françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2002, p. 123-133.

PAPERMAN, Patricia et Sandra LAUGIER (dir.), *Le souci des autres : éthique et politique du care*, Paris, Éditions du EHESS, « Raisons pratiques », 2005, 348 p.

PERRIN, Elian, « Temps féminin, temps masculin. Réflexions sur le corps et le temps », Haute école de santé, Genève, 11 juin 2009. Document PDF en ligne, dernière consultation le 24 mai 2011 : <http://files.chuv.ch/internet-docs/dgo/dgo-formation-sante-et-migration.pdf>.

SANDFORD, Stella, « Écrire en tant qu'homme. Lévinas et la phénoménologie de l'Éros », trad. Sylvie Duverger, *Sens public. Revue électronique internationale*, dossier « La différence des sexes. Enjeux et débats contemporains ». Texte mis en ligne en novembre 2009, 24 p., dernière consultation le 18 octobre 2011 : http://www.sens-public.org/article.php?id_article=712.

Sens public. Revue électronique internationale, dossier « La différence des sexes. Enjeux et débats contemporains », mis en ligne en avril 2008, dernière consultation le 18 octobre 2011 : <http://www.sens-public.org/spip.php?article542>.

WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi*, trad. Clara Malraux, Paris, Denoël/Gonthier, « Femme », 1978 [1951], 154 p.

8) PSYCHANALYSE ET PSYCHOLOGIE DU TEMPS

AQUIEN, Michèle, *L'autre versant du langage*, Paris, J. Corti, 1997, 432 p.

BETTELHEIM, Bruno, *Les blessures symboliques*, Paris, Galliard, « Tel », 1991 [1971], 252 p.

CHOUVIER, Bernard, « Freud et l'intemporel : de l'art à la mystique » dans Bernard Chouvier et René Roussillon (dir.), *La temporalité psychique. Psychanalyse, mémoire et pathologies du temps*, Paris, Dunod, 2006, 179 p. (140-153).

FRAISSE, Paul, *Psychologie du temps*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, 324 p.

— *Psychologie du rythme*, Paris, Presses universitaires de France, 1974, 242 p.

FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Presses universitaires de France, 1971 [1929], 107 p.

— *Essais de psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, éd. revue par A. Hesnard, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1972 [1915-], 277 p.

— *Cinq leçons sur la psychanalyse*, trad. Yves Le Lay, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1973 [1909], 155 p.

— *Métapsychologie*, trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, « Idées », 1974 [1915], 187 p.

JUNG, Carl Gustav, *L'âme et la vie*, textes réunis, présentés et préfacés par Jolande Jacobi, trad. Roland Cahen et Yves Le Lay, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 2003, 389 p.

MALRIEU, Philippe, *Les origines de la conscience du temps. Les attitudes temporelles de l'enfant*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 1953, 158 p.

MAVRIKAKIS, Catherine et Christian SAINT-GERMAIN (dir.), *Frontières*, Centre d'études sur la mort, Université du Québec à Montréal, vol. 21, n° 2, dossier « Détresse psychique et antidépresseurs », printemps 2009, 96 p.

OLIVIER, Christiane, *Les enfants de Jocaste. L'empreinte de la mère*, Paris, Denoël-Gonthier, 1980, 192 p.

VASSE, Denis, *L'ombilic et la voix. Deux enfants en analyse*, Paris, Seuil, « Essais », 1974, 220 p.

9) AUTRES

ALBERONI, Francesco, *L'amitié*, trad. Nelly Drusi, Paris, Pocket, 1995, 158 p.

— *L'érotisme*, trad. Raymonde Coudert, Paris, Pocket, « Sciences humaines Pocket », 1994, 258 p.

ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, 2^e éd., Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 2006, 654 p.

AUCLAIR, Marielle, *La vie de sainte Thérèse d'Avila, la dame errante de Dieu*, Paris, Seuil, 1950, 492 p.

AVILA (d'), sainte Thérèse, *Les chemins de la perfection*, trad. R. P. Grégoire de Saint-Joseph, intro. de François de Sainte-Marie, Paris, Seuil, 1961 [1569-1576], 243 p.

Le Magazine littéraire, « Les épicuriens. Une philosophie du plaisir, d'Épicure à Michel Onfray », n° 425, novembre 2003.

Le Magazine littéraire, « Les écrivains et la mélancolie. Mal de vivre, spleen et dépression d'Homère à Philip Roth », n° 8, hors série, octobre-novembre 2005.

Le Magazine littéraire, « Søren Kierkegaard. Philosophe et dandy », n° 463, avril 2007.

Le Petit Robert 2009.

Dictionnaire de la philosophie, Paris, Encyclopædia Universalis/Albin Michel, 2000, 2042 p.

DOYON, Frédérique, « Les intellos dépriment », *Le Devoir*, 10 mars 2007. En ligne, dernière consultation le 10 juin 2011 : <http://www.ledevoir.com/culture/134360/les-intellos-depriment>.

DUBOIS, Jean, MITERRAND, Henri et Albert DAUZAT, *Dictionnaire étymologique*, Paris, Larousse, 2001, 822 p.

JACQUARD, Albert, *De l'angoisse à l'espoir. Leçons d'écologie humaine*, Paris, Calmann-Lévy, « Le livre de poche », 2008 [2004], 119 p.

LAGASNERIE (de), Geoffroy, *Logique de la création*, Paris, Fayard, 2011, 268 p.

SÉNÉCAL, Jacques, *Le cerveau amoureux. L'amour à la lumière de la théorie des trois cerveaux*, Montréal, Liber, 2010, 202 p.