

**UNIVERSITÉ DU QUÉBEC**

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES**

**COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE**

**PAR  
MARJOLAINE DESCHÊNES**

**VÉRITÉ HERMÉNEUTIQUE DE LA PAROLE POÉTIQUE**

**23 MAI 2006**

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

## **REMERCIEMENTS**

Je remercie mon directeur de recherche, Monsieur Claude Thérien, de m'avoir fait découvrir les chemins de l'herméneutique et de m'avoir accordé en toute confiance d'y cheminer librement. Merci également d'avoir si souvent appuyé mon projet d'études fil des ans.

Toute ma gratitude à Monsieur Serge Cantin pour la présence, l'engagement, l'écoute, la générosité, l'appui, la confiance et l'encouragement dont il a toujours fait preuve à mon égard, aussi bien dans le cadre des études qu'au chapitre de la création. Ses commentaires m'ont permis d'avancer sans jamais perdre de vue l'essentiel. Son authenticité ainsi que sa rigueur m'ont aidée à mieux assumer mes propres idéaux.

Monsieur Thérien, Monsieur Cantin, je vous suis reconnaissante pour la qualité de vos enseignements. C'est à vous que je dois la part la plus enrichissante et la plus poétique de mes études en philosophie.

Madame Suzanne Foisy, je vous remercie pour votre compréhension et votre incomparable disponibilité.

Je remercie les écrivains qui, parallèlement à mes études, ont nourri ma réflexion poétique.

Merci à Monsieur Christian Bobin à qui je dois nombre de révélations poétiques et qui a toujours répondu à mes lettres.

Merci à mes collègues étudiants et à ma famille pour leur présence et leur accompagnement.

Mes remerciements au Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et à la Fondation de l'Université du Québec à Trois-Rivières pour leur soutien financier.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>1</b>
<b>PREMIÈRE SECTION</b> .....	<b>7</b>
<b>POÉTIQUE HERMÉNEUTIQUE</b> .....	<b>7</b>
<b>DE HANS-GEORG GADAMER</b> .....	<b>7</b>
<b>CHAPITRE PREMIER</b> .....	<b>9</b>
LA VÉRITÉ HERMÉNEUTIQUE : .....	9
LE DIALOGUE .....	9
La subjectivité comme compréhension .....	9
Pas de subjectivité sans dialogue avec l'altérité .....	15
Vérité comme <i>aletheia</i> .....	24
<b>CHAPITRE DEUXIÈME</b> .....	<b>28</b>
ONTOLOGIE DE L'ŒUVRE D'ART .....	28
L'esthétique en tant que moment de l'herméneutique .....	28
Le jeu : manière d'être de l'œuvre d'art .....	31
La fête : temporalité de l'œuvre d'art .....	37
Le symbole : <i>mimesis</i> originelle et spécificité poétique .....	38
Statut idéal de l'écrit et vérité du texte .....	44
Lire et écrire la vérité en poésie .....	48
Conclusion de la première section .....	51
<b>DEUXIÈME SECTION</b> .....	<b>53</b>
<b>POÉTIQUE HERMÉNEUTIQUE DE PAUL RICOEUR</b> .....	<b>53</b>
<b>ET POÉTIQUE DE PAUL VALÉRY</b> .....	<b>53</b>
<b>CHAPITRE TROISIÈME</b> .....	<b>54</b>
POÉTIQUE HERMÉNEUTIQUE DE PAUL RICOEUR .....	54
Vers une herméneutique de soi .....	54
Précisions sur la vérité herméneutique de la parole poétique .....	54
Temporalité du récit et fonction référentielle de la métaphore .....	55
Les variantes de la distanciation à l'œuvre dans la compréhension du texte .....	66
Dialectique de l'événement et de la signification du discours .....	67
La transformation du discours en œuvre .....	70
De la parole à l'écriture .....	72
Le monde du texte .....	73
Se comprendre devant l'œuvre .....	75

<b>CHAPITRE QUATRIÈME.....</b>	<b>79</b>
PAUL VALÉRY.....	79
L'HERMÉNEUTIQUE DE SOI.....	79
SOUS L'ANGLE D'UNE POÉTIQUE D'ÉCRIVAIN.....	79
La vérité au cœur de la possibilité.....	79
Le processus de création est un processus de connaissance.....	81
Conclusion de la deuxième section.....	88
Créer : œuvrer à la temporalisation du sens.....	88
<b>TROISIÈME SECTION.....</b>	<b>91</b>
<b>POÉTIQUE DE CHRISTIAN BOBIN.....</b>	<b>91</b>
<b>ET TEMPORALISATION DU SENS DANS L'ŒUVRE.....</b>	<b>91</b>
<b>CHAPITRE CINQUIÈME.....</b>	<b>92</b>
POÉTIQUE DE CHRISTIAN BOBIN.....	92
Aperçu d'une poétique d'écrivain.....	92
Vérité de la parole aimante.....	96
<b>CHAPITRE SIXIÈME.....</b>	<b>111</b>
TEMPORALISATION DU SENS DANS L'ŒUVRE.....	111
La temporalisation du sens :.....	111
Éterniser l'évanescence de l'autre et du temps.....	111
Herméneutique d'œuvres choisies.....	116
<i>La femme à venir</i> – roman.....	116
<i>Isabelle Bruges</i> – roman.....	121
<i>La folle allure</i> – biographie romancée.....	123
<i>La plus que vive</i> – biographie épistolaire.....	129
<i>Autoportrait au radiateur</i> – journal épistolaire d'autofiction.....	132
Le paradoxe de la liberté.....	136
L'autre à travers soi : <i>Louise Amour</i> ou la véritable rencontre.....	136
Conclusion de la troisième section.....	143
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE.....</b>	<b>146</b>
BIBLIOGRAPHIE.....	148

## INTRODUCTION

Notre époque est certes particulière, marquée par le néolibéralisme et le capitalisme, par les guerres et les aléas technologiques, aussi bien que par ce que les intellectuels nomment le « désenchantement du monde ». Dans son livre *Le malaise de la modernité*, Charles Taylor<sup>1</sup> affirme que le « désenchantement chronique » est une vision exagérément pessimiste en regard de notre culture, n'appréhendant de l'avenir que ses pires versions. Le désenchantement catégorique, selon Taylor, est une position aussi intenable que celle d'un enthousiasme naïf à l'égard de l'état actuel du monde. Certes, nous pouvons reconnaître qu'il y a perte des valeurs communes, que nous sommes confrontés à l'individualisme, voire à l'atomisme découlant de la longue histoire de la pensée occidentale. Néanmoins, un état de crise peut être l'occasion pour nous d'une réflexion intelligente faisant appel à l'originalité, à l'inventivité, à la créativité. Une réflexion digne de ce nom surmontera le simple – et impuissant – constat des faits : ressasser l'histoire humaine et en révéler les failles évidentes est une chose nécessaire; ne plus voir que ces failles et rester sans ressources, refuser même de sonder les ressources restantes en est une autre, à laquelle nous ne sommes pas forcés de nous rendre. Le pessimiste affirmant sombrement que notre culture est vouée à l'échec total de ses velléités progressistes est aussi suspect que le naïf postulant tout bonnement que rien n'inquiète dans le cours actuel des choses. Or, ce que notre situation culturelle et temporelle nous demande précisément, et peut-être encore plus que jamais auparavant, est de faire preuve de nuance, d'ingéniosité et de créativité dans la réflexion que nous portons sur le monde habité, en contribuant pour un peu plus de sens, un peu plus de possibles en regard d'un monde habitable.

---

<sup>1</sup> Charles Taylor, *Le malaise de la modernité*, Paris, Les Éditions du Cerf, « Humanités », 2005.

C'est dans ce large cadre culturel que je m'intéresse à la lecture et à l'écriture, plus spécifiquement ici à la poésie. En deçà de toute considération économique, sociale, politique, en deçà même d'un paradigme à proprement parler « littéraire », ce mémoire en philosophie a pour fin première de sonder la question de la lecture et de l'écriture comme l'un des possibles, justement, restant à notre disposition pour mieux comprendre le monde. Pour les écrivains, il est naturel, voire incontournable de se demander ce qu'est la création littéraire et l'écriture. Aussi n'ai-je pas la prétention, à ce stade de mes recherches et de ma démarche, de fournir des réponses entièrement neuves à cette question. En rédigeant ce mémoire, j'ai simplement tenté de reconfigurer, à ma façon, les choses que j'ai apprises ces dernières années au sujet de la vérité de la parole poétique. Ainsi la question de savoir ce qui est fait lorsqu'on écrit, et tous les jours où l'occupation du poète est de développer un savoir percevoir, un savoir être, une sensibilité capable de se transformer en texte, est préoccupante dans le geste d'écrire. Mais cette question revient surtout entre les projets de création, lorsqu'un livre se sépare de l'auteur pour enfin susciter à l'extérieur ses réactions, sa résonance, sa réception. Cependant, tous les auteurs le reconnaîtront : l'écriture est impossible sans la lecture. Ces deux activités sont inséparables, dans la mesure exacte où absolument personne ne pourrait écrire s'il n'avait d'abord déjà lu, s'il n'avait d'abord déjà fait l'expérience de l'autre dans la lecture d'une œuvre littéraire. Notre question devient donc celle-ci : que sont l'écriture *et la lecture* poétiques? Qu'en est-il de la pertinence de ces activités à l'heure actuelle? Une première piste de réponse peut consister à reconnaître que lire et écrire sont des gestes nous dépassant par leur sens, des gestes s'inscrivant d'abord dans un mode de vie et un mode d'être, avant de s'inscrire dans une recherche stylistique et formelle d'effets esthétiques.

La question m'ayant menée à la rédaction de ce mémoire en philosophie est donc celle, très vaste, de la créativité. Cet intérêt de fond aura initié ma recherche philosophique et ma démarche en création littéraire, par l'écriture poétique et la lecture de poétiques. Suivant l'acception grecque du terme *poiesis* signifiant « faire », mon intuition de départ était celle qu'en écrivant et en lisant la poésie, nous faisons bien quelque chose. La difficulté était pour moi de dire, d'expliquer en quoi consiste l'ordre de ce faire. C'est la lecture des essais poétiques et des romans de Christian Bobin qui aura véritablement ouvert le cheminement de cette recherche. Je n'ai compris qu'après un certain recul, c'est-à-dire après quatre ans de fréquentation de l'œuvre de Bobin, pourquoi cette œuvre a pu m'accompagner dans une démarche créatrice active qui, pour moi, sera toujours de l'ordre de l'apprentissage.

C'est d'autre part l'herméneutique, plus spécifiquement la lecture de Hans-Georg Gadamer et de sa poétique herméneutique, qui m'aura permis d'éclairer la lecture que je fais de l'œuvre de Bobin. En fait, si cette dernière m'a si longtemps préoccupée, c'est parce qu'elle fait accéder à un nouveau rapport au temps et à l'autre, et que la temporalité et l'être ensemble constituent l'axe central du fait humain. Certaines œuvres font connaître un temps perdu (hors de l'efficace), ou retrouvé (sans enjeu), qui n'est possible que dans l'expérience herméneutico-esthétique. Or, l'étude de la temporalité et du sens étant au centre de l'intérêt des recherches herméneutiques post-diltheyiennes, il n'est pas étonnant que la poétique de Gadamer, qui fut l'élève de Martin Heidegger, me serve de référence dans la première section. La poésie est pour lui ce qui fait le mieux advenir, dans le temps, l'événement du sens. Ce sens n'est ni subjectif, ni objectif, mais simplement effectuation, application dans le monde. L'herméneutique en effet, en tant que dépassement du subjectivisme et du positivisme, permet de saisir que quelque chose est effectif avant la venue au langage, et avant la venue de



soi à la conscience. L'art trouve son origine, selon Gadamer, dans une sorte de pré-conscience antéprédicative (pré-langagière) qui est le fait de l'homme et qui se module selon la structure anthropologique du jeu et de la fête, qui ne sont autres que la temporalisation de l'être-là. C'est partant de cette origine que l'art se transmue ensuite, par le langage, en représentation. C'est pourquoi avant de fournir une herméneutique générale, Gadamer doit passer par une herméneutique poétique. À cette fin, la représentation en tant que *mimesis* doit être élucidée. La lecture de la *mimesis* que propose Gadamer est en gros celle qu'en font Lallot et Dupont-Roc dans *La poétique* d'Aristote, c'est-à-dire qu'elle consiste en une re-création du réel plutôt qu'en une copie de celui-ci. Elle est la transfiguration du jeu en œuvre, la transmutation du monde (matière) en un autre monde (forme), la possibilité que nous avons de créer en écrivant notre être-là par une relecture du réel.

L'herméneutique gadamérienne est donc avant tout une herméneutique de la création : pour lire et comprendre, il faut que quelque chose ait été créé (représenté) et se donne à être lu (compris). Et si c'est soi-même que l'on comprend devant l'œuvre, c'est qu'il est impossible de se comprendre seul, subjectivement. Ricœur a le mérite d'encore mieux éclairer le fait que « soi » se découvre devant l'autre (le texte) et à travers la temporalité des récits, qu'ils soient les nôtres ou ceux d'autrui. Il mène plus loin les acquis de Gadamer en montrant que la fiction est la « proposition d'un monde » pour lire laquelle est nécessaire une « distanciation » socio-psychologique. Ainsi, « le monde du texte » se déploie et permet de « se comprendre devant l'œuvre ». Ricœur, parce qu'il est plus précis que ne l'est Gadamer dans l'articulation de ce qu'est le texte littéraire (ou de fiction), est le pont qui servira de passage entre la section I, où est à l'étude une poétique herméneutique, et la section III, où l'étude porte sur une poétique d'écrivain ou, à proprement parler, une poétique de la création. Ricœur facilite d'autant plus ce passage que sa poétique

herméneutique laisse entendre que la lecture de récits procède d'une herméneutique de soi et articule la création de notre identité, alors que la poétique de la création valéryenne dit la même chose, mais partant de la création des récits. Retenons que de part et d'autre, la chose poétique et fictive est présentée comme permettant une réorientation interprétative de soi, aussi bien pour le lecteur que pour l'écrivain.

En effet, Paul Valéry dit de la création qu'elle est inspiration (sollicitation), puis gestation (travail) et enfin forme (œuvre). En fait, chacun est susceptible d'être formellement sollicité, mais la création demande un travail (tenant du jeu) qui, même devenu « œuvre finie », reste toujours inachevé : l'artiste se sent toujours prêt à continuer dans un autre projet, qui est comme le prolongement de sa démarche. L'œuvre n'est donc pas le fait d'un génie, mais d'un travail assidu. Nous sortons transformés d'un processus de création, nous y décelons un sens pour soi, mais ce jeu n'est jamais fini. Et s'il faut considérer l'œuvre indépendamment de son auteur, c'est qu'ils se transcendent l'un l'autre. D'abord, l'œuvre contient plus de sens que ce que son auteur a voulu y mettre. Ensuite, l'auteur ne peut plus répondre de cette phase de sa démarche, déjà lancé qu'il est dans une autre phase (par exemple : l'écriture d'un autre livre). Ce qu'il a appris le conduit à autre chose, à créer d'autres formes. Lorsque l'œuvre et le créateur se lâchent, c'est qu'ils ne peuvent plus rien s'apporter; il faut l'autre (le récepteur) pour que l'œuvre se transmue et transporte son sens, et l'autre (projet) pour que l'auteur continue de créer. Corroborant ainsi les dires de Gadamer et de Ricoeur, Valéry prétend que l'œuvre ne détermine pas l'auteur, ni l'auteur ne détermine l'œuvre. Ils sont un moment l'un pour l'autre et après ce moment, il est difficile et aléatoire de les rattacher ensemble ou de les lire sur la base de l'un et l'autre. Il n'en reste pas moins, pourtant, que créer consiste à œuvrer à la temporalisation du sens.

Enfin, je fermerai le cycle de cette recherche en revenant à mes premières intuitions, c'est-à-dire en faisant appel à l'œuvre de Christian Bobin pour proposer une illustration de la forme que peut prendre la temporalisation du sens dans une œuvre contemporaine. Avant cela, j'examinerai la poétique émergeant de l'œuvre de Bobin et montrerai qu'elle converge, à plusieurs égards, avec celles de Gadamer, Ricœur et Valéry avec, en outre, un versant éthique plus marqué. C'est d'ailleurs ce versant éthique de la poétique de Bobin qui m'amènera à discuter du visage irréductible de l'Autre tel que vu par Levinas, car Bobin présente au lecteur des héroïnes qui impressionnent par l'appel de liberté qu'elles lancent. En fait, je postule que l'œuvre de Bobin obéit à une poétique où est à l'œuvre la temporalisation du sens, celle-ci consistant à faire perdurer, par une œuvre écrite et lue, l'évanescence de l'autre et du temps. Proposant une herméneutique de textes choisis, j'illustrerai cela en m'attardant particulièrement à la temporalité du jeu sans enjeu qu'incarnent les personnages de Bobin, ceux-ci étant mis en scène dans la fugue, devant la mort et dans le geste d'écrire, autant de situations temporelles faisant sentir la fugacité du temps, et de l'autre. Enfin, cette herméneutique de textes choisis nous mènera au cœur du paradoxe de la liberté dans l'œuvre de Bobin. Ce paradoxe, se situant aux limites de sa poétique et de ses récits poétiques, est comme un miroir tendu sur le paradoxe devant lequel se trouve chaque individu de notre époque.

## **PREMIÈRE SECTION**

POÉTIQUE HERMÉNEUTIQUE  
DE HANS-GEORG GADAMER

*Un poème véritable [...] nous fait faire l'expérience d'une proximité. Et il le fait de telle sorte que cette proximité se maintient grâce à ce poème et à la forme de parler qu'il prend. [...] Si l'on doit y maintenir quelque chose, c'est que cette chose qu'on doit maintenir, est fugace et cherche à se dérober. 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 irréaliste. Mais le poème, lui, ne pâlit pas. La parole poétique arrive en quelque sorte à faire s'arrêter le temps qui se dérobe. [...] Il se peut que ce soit cette puissance de la parole poétique qui mette le poète au défi de transformer en parole ce qui semble fermé à toute sphère de la parole.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *L'actualité du beau*, Aix-en-Provence, ALINEA, 1992, p. 198.

NOTE : Tout au long du mémoire, je n'écrirai les références complètes que dans le cas d'un premier renvoi. Tout renvoi subséquent pour une référence en bas de page ne comportera que le nom de l'auteur, le titre et la page.

## **CHAPITRE PREMIER**

### **LA VÉRITÉ HERMÉNEUTIQUE : LE DIALOGUE**

Ce mémoire veut principalement traiter de la vérité herméneutique de la parole poétique. C'est pourquoi il convient d'entrée de jeu de clarifier ce que l'on entend par « vérité herméneutique ». Et comme nous devons le faire chaque fois que nous traitons de la question de la vérité, nous devons absolument aussi parler de la subjectivité. Expliquer ce qu'est la vérité herméneutique, dans le cadre de la pensée de Hans-Georg Gadamer, nous force également à revenir à la source même de sa pensée. Ainsi, ce premier chapitre traitera de la subjectivité en tant que compréhension s'inscrivant dans un dialogue avec l'altérité, puis de vérité en tant qu'*aletheia*, ces conceptions s'avérant chez Gadamer le prolongement et l'héritage de la pensée du philosophe Martin Heidegger. Une fois éclairé le concept de vérité herméneutique, relié à plusieurs autres concepts herméneutiques, nous serons prêts à traiter de l'ontologie de l'œuvre d'art que propose Gadamer.

#### **La subjectivité comme compréhension**

L'herméneutique gadamérienne propose moins une méthode de recherche qu'une attitude compréhensive à l'égard du monde. C'est dans cette mesure qu'elle suscite l'intérêt. Nous savons que les sciences positives, aussi avancées soient-elles, ne peuvent répondre de tout : l'atteinte de vérités strictement scientifiques ne contribue généralement pas à donner un sens au monde, à la vie, aux hommes. Au contraire, l'approche méthodique, isolant ses objets de recherche et accédant ainsi à de nouveaux savoirs distinctifs, n'arrive le plus souvent pas à rattacher ces nouveaux savoirs à l'ensemble de la connaissance. Chaque nouvelle

découverte se montre sur un arrière-fond d'innombrables nouveaux mystères à élucider. Comment faire le pont entre les découvertes des différents champs d'investigation? Certains scientifiques parlent de césure entre le microcosme et le macrocosme, de l'impossibilité de réunir les différentes réponses pour en faire un discours cohérent et convergent sur notre monde<sup>1</sup>. Ainsi les sciences, qui s'intéressent à plusieurs choses, ne s'intéressent pas nécessairement au sens. Plutôt, elles se doivent d'y renoncer pour progresser. Et c'est ce sens que Gadamer veut récupérer dans tous ses écrits.

Reprenant la thèse phénoménologico-herméneutique de son maître Martin Heidegger, Gadamer considère que la compréhension est la structure fondamentale et temporelle de tout être-là (*Dasein*). Se comprendre est alors toujours être impliqué dans un processus temporel et spatial, c'est-à-dire dans une histoire qui se déroule sans attendre notre acquiescement. Toujours, d'emblée, nous sommes en commerce avec ce monde, avec les autres et les étants. Nous sommes en proximité avec ce qui nous entoure et nous avons prise sur nous parce que nous avons prise sur ce dans quoi l'on se meut. C'est en cela que consiste la compréhension en termes d'ouverture au monde, d'être-au-monde.

Dans « Philosophie et littérature »<sup>2</sup>, Gadamer reconnaît que si Edmund Husserl est à l'origine de la méthode phénoménologique, c'est davantage Heidegger qui aura ouvert la voie à une toute nouvelle compréhension du rapport sujet/objet qu'est la connaissance. De concert avec Gadamer, nous pouvons admettre que depuis Heidegger, la connaissance telle qu'on se la figurait depuis les Grecs peut dorénavant aussi s'entendre comme « compréhension ». C'est donc aussi bien dire comme

---

<sup>1</sup> Jean Hamburger, *La raison et la passion. Réflexion sur les limites de la connaissance*, Paris, Seuil, 1984.

<sup>2</sup> Hans-Georg Gadamer, *L'art de comprendre. Écrits II*, Paris, Aubier, 1991, p. 169-192.

« interprétation », puisque comprendre veut dire « saisir le sens de » et qu'interpréter veut dire « chercher à rendre compréhensible, à donner un sens à », ce qui me semble assez semblable. Cette modalité de la connaissance est de l'ordre de la participation, de la contribution. C'est d'ailleurs pourquoi Gadamer dira de l'herméneutique qu'elle est avant tout une pratique.

Sondant les sources de la conception occidentale du sujet et de l'objet – celle-ci étant centrale en philosophie de la connaissance, Gadamer rappelle que chez les Grecs, du moins chez Aristote, la notion de « sujet » évoquait davantage la « substance » que la « conscience réflexive » et objectivante au sens moderne. *Hypokeimon* et *ousia* renvoyaient à ce qui, par-delà la variété d'apparitions des phénomènes, avait l'immutabilité d'une présence pure. C'est dans cet ordre conceptuel qu'on se figurait le sujet : malgré la variété des représentations traversant une « âme », cette âme reste toujours identique à elle-même. Essentiellement, le sujet est dans cette perspective la pure présence de la conscience. C'est cet héritage de la pensée grecque qui aurait mené au « dogmatisme de la perception pure », voulant que sujet et objet puissent parfaitement coïncider, ce qui constitue une véritable impasse en théorie de la connaissance, qui se traduit par le fait de voir dans le sujet et l'objet des substances essentielles immuables, pouvant se correspondre en une adéquation sans reste.

Emmanuel Kant avait bien vu et théorisé la structure réflexive de la subjectivité en disant que ce que nous connaissons du monde est ce que le schéma de notre appareil conceptuel est capable d'y mettre. Sans saisir les phénomènes en soi, nous pouvons quand même en faire une lecture à partir de nos catégories. Husserl aurait donc, s'inscrivant à la suite de Kant, fait un pas en arrière en voulant faire un pas en avant, revenant à l'idée d'une possible perception pure de l'objet. Heidegger



relève là, d'une part, le préjugé dogmatique ayant dominé toute la pensée occidentale. En effet, derrière de telles tentatives de définitions parfaitement adéquates, la question de l'être comme recherche de sens tombe trop facilement, tel que l'histoire de la philosophie le montre, dans l'oubli. C'est d'ailleurs de cet oubli que Heidegger veut affranchir la pensée philosophique. D'autre part, Heidegger reconnaît également dans la démarche husserlienne la trace d'Aristote, puisque tous deux se proposent de « revenir aux choses mêmes », en présupposant que la chose peut se donner à la conscience dans son essence pure. D'autres ensuite, comme Max Scheler, ont critiqué ce logocentrisme (l'homme puisant ses concepts dans le Cosmos) comme étant une abstraction. De même, le pragmatisme américain et la psychologie de la forme (*Gestalt psychology*) reconnaissent que la perception ne revient pas à voir des données pures, mais à voir des données d'une certaine façon, selon une certaine configuration conceptuelle.

Sondant toujours les sources de ce dogmatisme égologique, Gadamer fait remarquer que c'est le christianisme, par l'attente de la révélation et de la rédemption, qui mit de l'avant justement l'attente, ouvrant le champ de l'avenir. L'appréhension d'une fin, d'un au-delà et d'un jugement dernier a dès lors fait primer l'avenir sur le présent. C'est ce nouvel intérêt pour le futur qui a introduit l'espérance dans le cœur des hommes et qui a inauguré, à la fois, le champ de l'Histoire. Gadamer voit ici (après Heidegger, assurément) le problème de fond de la pensée occidentale : d'une part, cette pensée prétend s'articuler conceptuellement dans un Cosmos, et d'autre part, l'expérience humaine et historique de la finitude s'impose. Autrement dit, la pensée occidentale trouve son paradoxe entre le désir de nommer, de fixer les choses, et par ailleurs la nécessité d'être, comme être historique et fini, sans cesse temporellement projeté plus loin que cette fixation cosmologique. C'est en partant de cette tension, qui a mené au problème de l'historicisme (sans compter celui de la

théorie de la connaissance), que Heidegger formule l'idée que puisque l'être-là (*Dasein*) est le seul être à poser la question de l'être, cette question exige d'être posée sous l'aspect fini et historique de l'être-là (le *Dasein*). Ainsi, ce qui est primordial pour lui n'est plus d'opérer des divisions entre sujet et objet, entre conscience et conscience de soi, mais plutôt de mettre au centre de l'intérêt la temporalité de la compréhension, comme structure ontologique, constitutive et fondamentale du *Dasein*. À la suite de Heidegger, la phénoménologie ne porte plus sur le donné pur de l'objet, mais sur la façon dont le *Dasein* est toujours engagé auprès des objets et des autres, c'est-à-dire de façon compréhensive. Retenons qu'il s'agit ici du principal héritage légué par Heidegger à Gadamer, bien que cette conception partagée de la subjectivité comme compréhension mène l'un et l'autre à des implications différentes à l'égard de la reconnaissance de l'altérité.

Voir cela de plus près nous permettra de mieux cerner l'importance et le sens du dialogue et de la communauté chez Gadamer. Sans faire dévier l'axe de cette étude, je rappelle quand même à quels problèmes a pu mener la conception heideggérienne de la subjectivité comme compréhension. Pour Heidegger, l'être-là est toujours d'emblée parmi les autres, parmi les étants, dans le monde. C'est la première condition que nous connaissons tous : nous arrivons au monde et tout est déjà là. Nous usons d'outils pour arriver à nos fins, nous sommes parmi nos semblables, nous avons accès à la parole et à la place publique, où les opinions et le dire sont communément partagés. Nous sommes préoccupés par le faire quotidien et l'ustensilité de ce qui nous entoure, toujours sous le mode du souci. Bien que ce soit la façon première et incontournable d'être dans le monde, ce n'est pas pour Heidegger la plus authentique, parce que toutes ces modulations du souci prennent en fait racine dans un socle plus fondamental : l'angoisse. Celle-ci, contrairement aux diverses modulations du souci en corrélation avec des

étants, n'est provoquée par aucun objet de l'étant. L'angoisse n'a pas d'objet, elle se suscite à partir de rien, c'est-à-dire à partir du néant, et donc de la mort. L'angoisse est angoisse intime d'être pour la mort, et nous fuyons bien sûr cette angoisse par l'incessante préoccupation quotidienne parmi ses semblables, sans quoi, vivre serait impossible. Voilà précisément où se situe le problème chez Heidegger. S'il reconnaît que d'emblée la subjectivité s'inscrit dans l'altérité, il associe cette altérité, ou cet « être ensemble », à l'inauthenticité. Dans cette perspective, être avec les autres, c'est renier son angoisse d'être fondamentalement un être pour la mort, un être fini, un être seul. Pour être authentique, il semble qu'il faille se retirer de la communauté, de la place publique et de la vie ordinaire : pour entendre l'appel de l'angoisse, il faut être seul, loin de la foule, de la dispersion et de la préoccupation. Pas plus que ses comparses phénoménologiques, donc, Heidegger n'aura pu reconnaître le plein statut de l'Autre. Dans son effort de définir l'Autre, Husserl parle en effet d'un « autre moi » (*alter ego*), ce qui est encore une façon de ramener l'Autre au Même. Quant à Sartre, s'il reconnaît lui aussi que nous sommes d'emblée en situation dans le monde, il ne manque cependant pas d'ajouter que « l'enfer, c'est les autres », et qu'il faille s'en arracher pour, ici encore, atteindre l'authenticité. Précisons que cette difficulté à reconnaître l'altérité de façon essentielle traverse toute l'histoire de la philosophie et qu'elle est étroitement liée à l'impasse de la théorie de la connaissance, théorie dont l'assise est la subjectivité, l'ego, le *cogito*, la conscience constituante. Il est dès lors tentant de croire que cette non-reconnaissance de l'Autre puisse être à la source de l'individualisme, du néo-libéralisme et du libéralisme prévalant aujourd'hui, voire des guerres, dans les monstrueuses proportions qu'elles ont prises au 20<sup>e</sup> siècle.

Suivant ces considérations, les efforts déployés par Gadamer pour rétablir un équilibre entre la subjectivité et l'altérité semblent se passer

de justifications supplémentaires. Nous comprenons ici ses motifs d'accorder autant d'importance au dialogue et à la reconnaissance de la tradition. C'est sur cet axe central que s'élabore l'herméneutique gadamérienne. Voyons alors dès maintenant en quoi consistent la conscience de l'efficiencia de l'histoire, la fusion des horizons, les préjugés valables et le dialogue.

### **Pas de subjectivité sans dialogue avec l'altérité**

Commençons tout de suite par élucider une chose : si Gadamer se fait souvent le chantre de la tradition, ce n'est pas dans un esprit de conservatisme obsolète, tel qu'on le lui reproche souvent. Il suffit de peu de réflexion pour comprendre qu'il existe tout un monde entre le fait de reconnaître la tradition, et le fait de s'y soumettre comme à une autorité. Au fond, Gadamer ne se résigne tout simplement pas à faire table rase du passé, au sens cartésien de l'expression. Rappelons brièvement que René Descartes, dans sa recherche de vérité scientifique et d'autonomie de la raison, fait abstraction de toute la tradition, afin d'éviter les erreurs de jugement et le dogmatisme. L'entreprise de Descartes est de nous convaincre de la marche à suivre pour « chercher la vérité dans les sciences » et, surtout, la trouver. Dans *Les Méditations métaphysiques*, il reproduit le processus de sa recherche philosophique : le développement du solipsisme, l'élaboration du doute hyperbolique et l'avènement de cette vérité: Je pense, indubitablement, donc je suis. Le problème est que la subjectivité cartésienne est solipsiste (fermée sur elle-même) : elle ne tolère aucune contradiction en elle-même, ni ne tolère rien qui ne vienne d'elle-même. Cela signifie que cette subjectivité se ferme au monde et à l'altérité : Descartes « rase » le monde en n'en laissant ressurgir que le *cogito*, qui légitime l'idée d'un Dieu infiniment bon qui, lui, légitime l'existence du monde. Nous pouvons ici nous demander si le philosophe

qui fait délibérément fi de la tradition, du monde et de l'altérité, ne les renie pas en fait comme valeurs. Dans l'affirmative, c'est probablement le pire des aspects de l'héritage cartésien. Au nom d'une autonomie qui, au fond, n'avait pas besoin d'être aussi drastique pour se voir assumée, c'est l'individualisme, pour ne pas dire l'égoïsme, la fermeture d'esprit et la condescendance qui apparaissent. À ce propos, Alexandre Koyré écrit que Descartes

« [...] ne peut pas ne pas se rendre compte qu'il vient de mettre au point la plus formidable machine de guerre – guerre contre l'autorité et la tradition – que l'homme ait jamais possédée »<sup>1</sup>.

Il suit de cette formulation que cette « machine » est potentiellement dangereuse, parce que le *cogito* pensant qui, seul, résiste au solipsisme et au doute, se veut le seul héritage de la modernité. Koyré remarque bien que la voie proposée par Descartes veut répondre à l'incertitude et au désarroi qui caractérisaient son temps, mais aussi le nôtre. Pourquoi apparaît cette incertitude? Parce que, comme l'écrit Hannah Arendt<sup>2</sup>, les découvertes que permettent nos instruments technologiques nous font comprendre que notre perception fausse les données. Nous avons beau voir le soleil tourner autour de la terre, nos instruments spécialisés nous montrent qu'au contraire, c'est la terre qui tourne autour du soleil. Or, si nos sens nous trompent sur ce point, pourquoi ne nous tromperaient-ils pas en toutes choses? C'est lorsque cette question émerge que le doute, l'incertitude puis le désarroi surviennent, avec Descartes à leur suite, pour nous dire qu'au fond, c'est à la raison formelle (mathématique, logique) qu'il faut s'en remettre, et non aux sens. En effet :

---

<sup>1</sup> Alexandre Koyré, « Entretiens sur Descartes » dans *Introduction à la lecture de Platon* suivi de *Entretiens sur Descartes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 173.

<sup>2</sup> Hannah Arendt, « Avènement du doute cartésien » dans *Condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, « Agora », 1988, 345-352.

« [...] nous avons *en nous-mêmes* de quoi faire la science, nous portons en nous-mêmes les principes du savoir, et notre pensée, replongée en elle-même et rendue à elle-même, pourra donc, sûre d'elle-même, dérouler, sans sortir d'elle-même, ces longues chaînes de raisons dont nous parle le *Discours* »<sup>1</sup>.

Ici, *soi-même* – et sa répétition suffit à faire monter une petite paranoïa – devient le seul lieu habitable, et c'est là que s'opère la perte du *cosmos*. Ce qui viendra remplacer ce *cosmos* perdu chez Descartes, c'est l'idée de Dieu. Non pas Dieu, mais l'idée parfaite que le *cogito* peut s'en faire. Dieu dans la raison intime et privée. Dieu dans ma tête. Donc, mon unique univers, c'est moi seul. Selon Arendt, la perte à assumer ici est celle du sens de la communauté. Enfin, Koyré souligne que même si la physique et la preuve cartésienne de Dieu sont maintenant dépassées, l'héritage philosophique qu'il a légué nous caractérise, pour sa part, plus que jamais. Nous serions en fait plus cartésiens que Descartes lui-même, par la primauté que nous accordons aux possibilités « infinies » de l'intellect, et par l'autorité que nous reconnaissons à la physique de notre temps.

Or, ce sont justement les implications d'une telle conception de la subjectivité contre lesquelles lutte Gadamer. Il fait remarquer, à juste titre, que reconnaître la tradition ne veut pas nécessairement dire de s'y soumettre de façon dogmatique. Au contraire, ce serait le fait de ne pas reconnaître la tradition nous précédant qui ferait de nous des penseurs dogmatiques, plaçant l'unique vérité dans le *cogito* plutôt qu'entre les mains d'une quelconque autre autorité. L'exemple de l'étudiant et du maître qu'il donne à ce titre est plutôt parlant. Comme étudiants, nous n'avons pas le choix de nous en remettre à des maîtres dans notre processus d'apprentissage. Ces derniers, qu'on le veuille ou non, en savent plus que nous. Cette longueur d'avance ne fait pas en sorte qu'ils

---

<sup>1</sup> Alexandre Koyré, « Entretiens sur Descartes », p. 203.

ont accès à plus de vérité que nous; simplement, nous pouvons profiter de leur expérience, qui est plus vaste que la nôtre. Cet exemple est d'ailleurs fort à propos pour expliquer ce que sont la conscience de l'efficiencia de l'histoire et la fusion des horizons chez Gadamer.

Que ce soit en tant qu'étudiant ou en tant qu'être humain, l'apprentissage ne se fait pas seul. On ne se comprend jamais seul, mais à l'intérieur d'un horizon qui était là bien avant nous. Avoir conscience de cela, c'est prendre conscience de l'efficiencia de l'histoire, c'est s'ouvrir à l'altérité, à la tradition et à ce qui parle en elle, pour nous, avant nous et aussi par nous. En d'autres termes, la conscience de l'efficiencia de l'histoire réside tout simplement dans le fait de savoir que nous sommes temporellement et historiquement situés dans le monde. Nous ne serions jamais tels que nous sommes en 2006 si nous étions nés en 1805, pour la simple raison que chacun est en quelque sorte le produit de son époque. Reconnaisant cela, nous reconnaissons que l'histoire a des répercussions sur nous, sur ce que nous sommes et sur notre façon de comprendre le monde. Chacun sait qu'on ne se représente pas le monde de la même façon, suivant que nous sommes nés en 300 av. J-C. à Athènes, ou en 1975 au Québec, parce qu'il ne s'agit pas du même horizon spatio-temporel, ou socio-historique. Aussi, pour reprendre notre exemple, lorsque l'élève apprend de son maître à travers le dialogue, une fusion des horizons a lieu.

La fusion des horizons est tout simplement ce qui advient lorsque deux façons de comprendre, deux ouvertures au monde, s'entrecroisent. Ce peut être dans un dialogue avec nos contemporains, comme ce peut être dans un dialogue avec nos prédécesseurs, à travers les textes par exemple. Partant de notre horizon, nous essayons de comprendre ce que dit l'autre à partir de son horizon. Mentionnons ici que si Gadamer remet en question les prétentions de l'approche méthodique et

scientifique du monde, il remet également en question l'approche historique à ses premiers développements, qui était encore trop tributaire de la méthode. En accordant trop d'intérêt aux détails historiographiques et à la subjectivité des acteurs historiques, les herméneutes modernes voyaient la distance temporelle entre l'interprétant et l'interprété comme un fossé freinant la compréhension. L'erreur a dans ce cas été celle de considérer que l'herméneutique est une « méthode » où un « sujet » s'intéresse à des « objets », ces termes étant ici à entendre en leur acception qui a mené au « dogmatisme de la perception pure ». Gadamer affirme plutôt que l'historicité réside justement 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 attentes de sens, de notre horizon. De cette projection précompréhensive, qui rencontre les exigences de sens de ce qui est à interpréter, émerge la fusion des horizons. C'est partant de cette fusion qu'il peut y avoir compréhension et interprétation de textes, ou de faits. Ici comme chez Heidegger, le cercle herméneutique est un cercle des possibles, plutôt qu'un cercle vicieux. Comme Heidegger également, Gadamer affirme que dans notre recherche de sens, la précompréhension qui nous guide n'est pas toujours à entendre comme un préjugé au sens péjoratif. Au contraire, il va de soi qu'étant toujours situés d'une certaine façon dans le monde, une précompréhension de celui-ci nous guide en quelque sorte dans notre orientation. Par exemple, si nous avons déjà lu et apprécié un certain nombre de textes d'un auteur, nous pouvons nous attendre à retrouver la même atmosphère en lisant son dernier livre. Il se peut que cette attente soit comblée, comme il se peut qu'elle soit déçue : l'écrivain aura changé de genre, de style, ou fait bifurquer sa démarche artistique. Dans le cas où notre attente serait déçue, nous poursuivrions quand même notre lecture en ajustant nos attentes de sens avec le sens tel qu'il se dégage du texte. Cette attente de sens est selon Gadamer une



précompréhension, et non un préjugé. Il faut faire la distinction, parce que depuis les Lumières, le terme « préjugé » sonne de façon péjorative, comme si le fait d'avoir une idée préconçue sur quelque chose était nécessairement récusable. Or, Gadamer remet les pendules à l'heure en spécifiant, d'une part, que le fait d'avoir un préjugé ne signifie pas nécessairement que ce préjugé provienne d'une autorité ou de la tradition. D'autre part, nos préjugés ne sont pas toujours faux, ils ne nous entraînent pas forcément dans l'erreur. Il arrive que nos intuitions nous mettent sur la bonne piste. Il en est ainsi parce que nos préjugés, ou notre précompréhension, se développent à l'intérieur même d'une forme de vie. En effet, tout ce que nous avons vécu à ce jour fait en sorte que nous sommes capables de nous faire une idée approximative des choses que nous ne connaissons pas encore. Ce que nous sommes devenus avec le temps nous permet d'appréhender le monde d'une certaine façon. Tantôt on se trompe, tantôt nous sommes dans le vrai.

Quoi qu'il en soit, c'est d'abord en appréhendant le monde selon une certaine précompréhension, puis en ayant conscience de l'efficiace de l'histoire et en étant ouvert à la fusion des horizons que pourra enfin émerger le 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 non 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 »<sup>1</sup>, et cette prise de parole se présente sous le 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

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1996, p. 481.

manifeste ni plus ni moins une vision du monde par l'entremise de la langue. Cette dialectique dialogique, Gadamer en parle souvent comme une dialectique de la question/réponse. Lorsque quelqu'un propose une vision du monde en prenant la parole, il pose en fait une question à ses semblables. Il met au jour une relation à l'étant, qui est censée être à la disposition de tous. Cette dialectique dialogique se caractérise en deux temps. Premièrement, il y a préfiguration ou précompréhension et deuxièmement, il y a 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. »<sup>1</sup>

Spéculative, la parole 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 successifs. Cela, particulièrement lorsqu'il s'agit de la parole poétique :

« La déclaration poétique comme telle est spéculative en ce sens que l'événement langagier de la parole poétique elle-même exprime un rapport à l'être, qui lui est propre. »<sup>2</sup>

Au-delà de la signification ou de la désignation de l'étant, et plus que de dépeindre une réalité existante, la parole poétique

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1996, p. 494-495.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 495.

« [...] présente la vision nouvelle d'un monde nouveau dans le médium imaginaire de la découverte poétique. »<sup>1</sup>

Bien sûr, puisque c'est à un infini de possibles que l'herméneutique nous conduit, elle ne manque pas de nous rappeler notre finitude, en termes d'horizon et d'historicité. Cependant, c'est cette finitude même et elle seule qui rend possible l'expérience herméneutique, ou en d'autres mots, l'expérience 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. Chaque lecture manifeste plutôt la création d'une nouvelle compréhension de la chose. En ce sens, l'herméneutique gadamérienne en est une de la création, et voilà précisément pourquoi elle constitue une approche pertinente pour ce mémoire, qui porte sur la lecture et l'écriture poétiques.

Enfin, si ce sont nos rapports aux choses qui viennent au langage par la parole, et que la parole 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, ne vient de nulle part ailleurs que du monde, et celui-ci est accessible à tous. La vérité herméneutique ne réside donc pas dans la parole, spéculative, mais dans ce qui est venu au langage, dans l'expérience authentique de la

« [...] rencontre d'une chose qui se fait valoir comme vérité [...]. Cette rencontre même se consomme dans l'opération

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, p. 496.

langagière de l'interprétation [...], le modèle universel de l'être et de la connaissance »<sup>1</sup>,

Aussi

« Ce n'est pas la faiblesse, mais bien la force de l'oracle d'être ambigu. De même est-il vain de chercher à établir si Hölderlin ou Rilke croient réellement à leurs dieux ou à leurs anges »<sup>2</sup>,

car ce qui compte en fait, c'est la force avec laquelle s'impose ce qui vient à être dit.

« La lumière qui donne du relief à toutes choses de façon à les rendre claires et intelligibles en elles-mêmes, c'est la lumière de la parole. »<sup>3</sup>

Les jeux de langage et les jeux de mots nous mènent à l'événement du sens qui s'impose avec force de vérité. Au deuxième chapitre, je reviendrai sur la conception anthropologique gadamérienne du jeu. Nous verrons notamment que dans le jeu, c'est le mouvement de celui-ci qui intègre les joueurs, et que la subjectivité des joueurs n'a aucune autorité sur la direction que prend le jeu. Dans le jeu de la langue auquel nous participons par le dialogue et la parole, nous assistons en fait à l'advenir de la vérité, plutôt qu'à LA vérité. Avant de développer tout cela, il convient cependant de poursuivre le premier chapitre en éclairant davantage la conception gadamérienne de la vérité.

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, p. 514.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 514.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 508.

## **Vérité comme *aletheia***

Le deuxième héritage central que Gadamer a retenu de son maître est la conception de la vérité en tant qu'*aletheia*, ou en tant que jeu découvrant/découvert. Étymologiquement, *lethe* signifie « fleuve » et *ia* signifie « sortir de l'oubli ». Heidegger lui-même doit cette conception de la vérité aux Anciens, qui avaient déjà pressenti cette phénoménalité de la vérité. Le vrai se montre, se découvre, n'est plus en retrait. Partant de Parménide, qui prétendait que la vérité se trouve en ce qui se montre, Heidegger rappelle que ce concept s'est par la suite développé en deux temps : 1) l'énoncé (ou le jugement) a été reconnu comme étant le lieu de la vérité et 2) l'accord du jugement avec son objet a été reconnu comme étant l'essence de la vérité. Enfin, la logique aristotélicienne a elle aussi contribué à faire comprendre le concept de vérité comme relevant de l'accord entre jugement et objet, cette conception ayant passé à la postérité, d'Avicenne à Brentano. Or, Heidegger a voulu savoir en quoi consiste cet accord selon lequel la vérité peut se montrer. Référant à l'acceptation de « accord » selon laquelle une chose entre en relation positive avec une autre, il faut d'abord éclairer ce que sont ces choses. Si, par exemple, la conscience entre en relation positive avec de l'étant, il faut savoir ce que sont et la conscience, et l'étant. Mais en plus, il faut voir en quel sens ces deux choses s'accordent. Est-ce par identité, ou par ressemblance? Ni l'un ni l'autre, puisque la vérité est quelque chose qui se montre comme tel. En fait, Heidegger soutient que l'énonciation est découvrante de ce qui se montre déjà. Lorsque nous disons « il pleut » et que nous regardons dehors ensuite pour vérifier qu'il pleut effectivement, il n'y a pas « accord » entre énoncé et fait, mais plutôt dévoilement de ce qui se montre déjà. Il y a ouverture découvrante dans l'énoncé, et s'ouvrir à découvert pour la pluie. La structure de la vérité ne serait donc pas une assimilation du sujet vers l'objet, ni de l'objet au

sujet, mais elle serait plutôt phénoménale : ce sont les phénomènes qui s'amènent à la parole, à être dits.

En outre, Heidegger affirme que le *Dasein* est la condition essentielle de possibilité pour qu'une réalité soit découverte. Le mode d'être de la vérité est donc tout à fait inhérent à l'être-là. Il ne s'agit pas de prétendre à un subjectivisme de la perception pure. Heidegger n'entérine pas un idéalisme se résumant à « ce qui est, est perçu » (*esse es percipi*). Simplement que, avant que le *Dasein* n'ait ouvert et découvert le monde, aucune « vérité » n'est possible ou impossible. Étant qui comprend l'être, le *Dasein* est la condition de possibilité de la compréhension et de la vérité. En effet, si l'être n'incluait pas le *Dasein*, la question de l'être ne se poserait même pas et la réalité pourrait être ou ne pas être, à la fin.

« C'est seulement si la compréhension d'être est que de l'étant devient accessible comme étant; c'est seulement si est un étant ayant le mode d'être du *Dasein* que la compréhension d'être est possible en tant qu'étant »<sup>1</sup>. [...] « "Nous" présupposons de la vérité parce que, étant sur le mode d'être du *Dasein*, "nous" sommes "dans la vérité" »<sup>2</sup>.

Or, Gadamer a retenu cette conception de la vérité. Rappelons que selon lui, ce qui parle, ce qui advient à la parole, est vérité. Non pas vérité scientifique, statique, stable, vérifiable et répétable comme le terme pourrait souvent le suggérer. Mais vérité au sens grec de *aletheia*, qui veut dire non-latence, non dissimulation, dévoilement. Pour Gadamer, il semble que la vérité soit de l'ordre du surgissement, de l'événement. Là où effectivement quelque chose se montre, il y a vérité, peu importe la façon de se montrer. Cette vérité n'est pas nécessairement vérifiable selon des paramètres précis, mais appréhendable par l'expérience d'être

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger, *Être et temps*, traduction nouvelle et intégrale du texte de la 10<sup>e</sup> édition par Emmanuel Martineau, 1985, p. 159. L'italique et les guillemets sont de l'auteur.

<sup>2</sup> *Idem*, p.168.

spatio-temporellement ouvert à ce qui se présente. Aussi, la vérité tient plus de la découverte que de la répétabilité, car la véritable expérience surprend et contredit les attentes, les anticipations. Elle étonne la méthode, pourrions-nous dire, puisque expérimenter, c'est questionner et sonder les possibles, et non pas seulement le déjà connu. Cette expérimentation n'est pas close, mais temporellement tendue, donc non réitérable en tout point. Loin d'être immuable, la vérité a donc aussi quelque chose de fugace, de transitif : elle passe du voilé au dévoilé au voilé. On ne la contrôle pas; elle nous transporte. Elle prend part à notre constitution. Suivant tout cela, nous pouvons saisir la conception gadamérienne de la vérité en termes d'authenticité, bien que contrairement à Heidegger, il n'y ait pas à faire fi de l'altérité pour être dans le vrai. D'autant plus que ce qui s'avère et s'avance dans la parole, exige des interlocuteurs qu'ils soient prêts à se laisser dire quelque chose, qu'ils reconnaissent leur imbrication dans l'altérité et dans ce qui s'avère. Dans le dialogue et la parole, on s'oublie dans un sens tout à fait positif : ce qui veut émerger entre les interlocuteurs n'est pas leurs subjectivités séparées, mais leur familiarité avec le monde, leur compréhension de celui-ci, compréhension qui, rappelons-le, caractérise originairement le *Dasein*. Il s'ensuit que chez Gadamer, parler, c'est être dans l'authenticité et dans la vérité de ce qui vient au langage.

Enfin, dans la dialectique dialogique, ce n'est pas la réponse à la question qui fait office de vérité. Au contraire, plusieurs réponses sont possibles à une question. Là où il y a vérité, c'est dans la question qui se pose. La question met-elle en relief ce qui demande à être élucidé? Car c'est par l'art de questionner que la pensée et le monde se développent, beaucoup plus que par l'art de répondre. Le monde nous pose sans cesse les mêmes questions. Les réponses qu'on y apporte varient selon l'historicité de chacun. Ainsi, comprendre son partenaire dialogique consiste d'une part à comprendre la réponse à la question qui l'intéresse,

et d'autre part à reprendre pour son propre compte la question qu'il pose en postulant une réponse. Voilà qu'opèrent l'entente et la fusion des horizons. Faire face aux mêmes questions que nos partenaires dialogiques dans l'art de comprendre et d'interpréter signifie se comprendre ensemble en quelque chose, ce quelque chose étant le monde et ce qui, de lui, vient à être dit et questionné. Maintenant que nous sommes plus familiers avec les concepts généraux de l'herméneutique gadamérienne ainsi qu'avec l'idée de vérité herméneutique, nous pouvons passer au deuxième chapitre, qui traite plus précisément de poétique herméneutique.



## **CHAPITRE DEUXIÈME**

### **ONTOLOGIE DE L'ŒUVRE D'ART**

#### **L'esthétique en tant que moment de l'herméneutique**

Pour Gadamer, la rencontre d'une œuvre d'art est plus qu'une expérience esthétique : c'est avant tout une expérience herméneutique, plus vaste. Voilà pourquoi, avant d'élaborer sa poétique, il critique la « conscience esthétique » des Lumières, fondée sur les concepts de goût et de génie. Il relève que de référer à la seule génialité du créateur pour expliquer une œuvre a quelque chose de très réducteur pour l'œuvre. En fait, l'abstraction de la conscience esthétique réside en ceci qu'elle abstrait l'œuvre de sa totalité de sens et de sa temporalité, en ne considérant d'elle que ce qui correspond ou non aux goûts du jour, et ce qui correspond ou non aux visées du créateur et du récepteur. Or, pour Gadamer, l'art transporte beaucoup plus que ça. Il s'inscrit dans une continuité historique et temporelle, plutôt que dans des vécus subjectifs et discontinus. C'est ce qui fait que l'art demande à être compris et interprété. On l'aura saisi, ce que Gadamer cherche à établir, c'est le fait que l'expérience de l'art en est une de sens. Selon lui, les œuvres s'imposent d'elles-mêmes et nous contraignent à contribuer à leur sens, en les transformant.

Considérant que plusieurs des concepts esthétiques classiques sont devenus obsolètes et ne peuvent plus rendre compte de l'art contemporain, Gadamer en propose de nouveaux: le *jeu*, la *fête* et le *symbole*. L'œuvre a la structure et l'autonomie du jeu. Quand on y participe, on se soumet à des règles qui ne proviennent pas de soi-même. Le jeu est un mouvement qui s'engendre lui-même, un espace clos, déconnecté du réel quotidien, où la finalité n'a rien de pratique. Dans le jeu comme dans la réception de l'art, ce n'est pas le sujet qui mène, mais

ce qui est en jeu et se déroule de façon autonome. Le jeu et l'art soumettent les joueurs à leurs fins propres, ils les happent. Ce sont les joueurs qui sont joués, pris au jeu, et non le jeu qui est tributaire des joueurs. Le jeu de l'art est autonome et ce qu'il dit, ce qu'il représente dans les œuvres est finalement indépendant des joueurs, au sens où n'importe quels joueurs auraient pu servir ce sens, en être les médiateurs. C'est pourquoi Gadamer affirme que nous devrions remplacer le terme « œuvre » par celui de « formation » (*Gebilde*), le premier terme mettant l'accent sur l'individualité d'un créateur, et le deuxième rendant mieux compte du fait qu'en art, des contenus idéels prennent forme et « se tiennent là debout par eux-mêmes ». De plus, l'art partage le même type de temporalité que la fête, qui est « temps rempli » ou « temps propre », contrairement au temps quotidien à remplir d'affairement et qui, parfois, est temps mort, vide, ennuyeux. La temporalité de la fête et de l'art n'a rien à voir avec le temps de nos montres; elle a plutôt le caractère de la soudaineté et de la contemporanéité. Un peu comme le jeu le fait pour les joueurs, la fête happe les fêtards, les réunit, les saisit, les ravit, les entraîne en ne laissant personne sur son reste. La fête, le jeu et l'événement de l'art provoquent l'oubli de soi, à la faveur d'un être ensemble producteur de sens. Enfin et surtout, la spécificité de la temporalité de l'art est qu'elle incite à prendre notre temps, justement. L'art nous invite à nous attarder auprès de lui, à y séjourner, et à y découvrir quelque chose qui échappe à la fugacité et qui perdure. Enfin, l'art est symbole plutôt que signe. Il ne représente pas par simple renvoi et référence; il est tout bonnement ce qu'il représente. Encore une fois ici, Gadamer accorde son statut d'autonomie à l'art. Le représenté a son être dans la représentation même. Les exemples les plus parlants à cet égard sont ceux de Paul Valéry, où il compare la monnaie d'or au billet d'argent et la danse à la marche. Enfin, les trois principaux nouveaux concepts que fournit Gadamer pour mieux comprendre l'art visent incontestablement à lui

redonner sa légitimité. L'entreprise n'est pas simple, à une époque où les musées se vident; où les lecteurs troquent le foisonnement des livres pour les textes réduits du Web; où la poésie est le genre littéraire le moins compris et le moins lu; où les arts visuels ne se donnent plus à interpréter aussi facilement qu'autrefois et où il semble n'y avoir de vérité légitime qu'en sciences « dures ». En relevant dans l'art la structure autonome du jeu, la temporalité remplie de la fête et la valeur intrinsèque du symbole, Gadamer montre que l'art est porteur de sens et qu'il n'en tient qu'à nous d'apprendre à le comprendre, à le lire. Il inclut les arts contemporains dans cette affirmation, bien que souvent, ils ne donnent spontanément à voir que confusion et inintelligibilité. L'art contemporain, malgré sa complexité et l'éclatement des formes dont il est la preuve, a nécessairement à voir avec la tradition, d'abord parce que dans le temps, il ne peut qu'en être la suite, que ce soit en continuité ou en discontinuité. Si le *Dasein* subit sans cesse l'effigie de l'histoire, il en est ainsi de ses créations artistiques. Aussi, selon Gadamer, comprendre l'art traditionnel ou l'art contemporain est une activité demandant de part et d'autre le même travail de lecture et d'interprétation : il faut, pour lire les œuvres, se familiariser avec elles. Il faut de surcroît être prêt à se laisser dire quelque chose par elles, il faut procéder à une réduction phénoménologique, se déconnecter du mode d'appréhension pratico-pratique journalier. Mais c'est peut-être justement là que réside précisément le problème contemporain en art : sommes-nous toujours intéressés à le comprendre, à le lire?

Dans « Le dépassement de la sphère esthétique »<sup>1</sup>, Gadamer montre que la subjectivité de l'expérience vécue (*Erlebnis*) n'est pas tout le phénomène esthétique, justement en vue de discuter du statut ontologique autonome de l'œuvre d'art et de sa signification

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, p. 19-118.

herméneutique. On se rappelle que pour Gadamer, la montée romantique de la conscience esthétique finit par faire manquer, en quelque sorte, le plein phénomène de l'art et la totalité du sens que l'œuvre recèle, parce que cette conscience en est une d'abstraction. Se basant sur les théories du goût et du génie, on ne considère dans l'œuvre que le seul critère de qualité (ayant trait à la forme et à la beauté, excluant le contenu et donc le sens). Appréhendant l'œuvre ainsi, comme un objet simplement susceptible de diverses qualités plus ou moins appréciables, nous faisons abstraction de ce qu'exige l'œuvre, chez un sujet, pour qu'il puisse la rencontrer. C'est pourquoi Gadamer veut montrer que dans l'expérience esthétique, aussi bien que dans l'expérience herméneutique, au-delà des contingences subjectives et historiques qui ont fonction de médiation, ce qui se donne, c'est le sens du monde comme histoire effective, et non le récit d'une identité ou d'un fragment d'histoire. Le comportement esthétique, en ce sens, n'est qu'un moment de l'événement herméneutique, sur lequel se constitue tout *Dasein*.

### **Le jeu : manière d'être de l'œuvre d'art**

Affirmant que le jeu est la manière d'être de l'œuvre d'art, Gadamer considère le concept de « jeu » dans ses applications langagières courantes, où le sens du terme ne renvoie pas à la subjectivité active, mais plutôt à l'autonomie du jeu, au sens où l'on dit que « quelque chose se joue », « quelque chose est en jeu ». Ce qui mène dans le phénomène du jeu, ce n'est pas le joueur, mais le jeu lui-même par le mouvement, le va-et-vient qu'il est et qui transporte les joueurs. N'étant attaché à aucun but, ce mouvement est de l'ordre de la danse et de la continuelle répétition et exige du joueur qu'il abandonne son attitude ordinaire, celle qui est habituellement articulée, par l'effort et l'intention, en activités tournées vers des buts pratiques. Même quand le jeu semble comporter un but, par exemple, faire passer le ballon dans le panier, ce but n'en est

pas un pratique, mais est plutôt comme simplement la forme fermée du jeu. Ainsi, jouer n'est pas une activité impliquant l'engagement pragmatique et apporte donc une certaine légèreté. Par exemple, jouer avec des possibles, ou avec des idées, c'est ne pas encore être fixé. C'est ne pas encore avoir établi ses limites. Jouer ainsi avec les possibles a aussi quelque chose de sérieux : on peut être « pris au jeu » dans les voies qu'il met à disposition, que ce soit dans un dilemme de la vie courante ou dans une partie de patience. « *"Jouer" c'est toujours "être joué"* » dit Gadamer<sup>1</sup>, parce que le jeu impose ses propres règles et son processus. Cet ordre est interne au jeu et rien de l'extérieur ne peut intervenir dans le déroulement des choses. C'est ce risque qui attire, empare, fascine et mène le joueur. Le sujet, dans le jeu, devient l'objet du jeu. C'est pourquoi ce concept ne doit pas être considéré dans une perspective subjective.

Même si l'on décide soi-même du jeu auquel nous allons jouer, en jouant nous nous séparons de notre conduite ordinaire pour adopter celle du jeu. Celui-ci ne nous conduit pas vers des buts pratiques, mais vers des tâches ludiques à accomplir. Et lorsque nous réussissons ces tâches, rien n'est en fait accompli : plutôt, nous ne sommes devant rien d'autre que le jeu s'étant auto-représenté lui-même et, s'étant identifié au jeu, le joueur accède lui aussi à sa propre auto-représentation. L'essence, l'être du jeu dépasse donc toute conscience qui y est jouée, au sens où elle n'en dépend pas. C'est ce qui fait que le joueur accède à la légèreté, il est allégé du fait que rien ne dépend de lui ni de ses décisions. Phénoménologiquement, comme le jeu possède son propre sens, il permet l'absence de tension, d'intentionnalité. Ce sens autonome, le jeu le livre à son summum lorsqu'il s'auto-présente sous forme de spectacle. Parce que non seulement les joueurs directs (acteurs), mais aussi les

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, p. 124.

joueurs indirects (spectateurs), sont tournés vers le contenu de sens du jeu. Ce qui doit frapper au théâtre, ce n'est ni la présence des acteurs-sujets sur la scène, ni la présence des spectateurs-sujets dans la salle, mais plutôt la présence de ce qui est en jeu dans l'œuvre mise en scène. Ce qui est alors en jeu accède d'autant plus à son auto-représentation : c'est joué, mais également entendu, compris, porté à l'idéalité. C'est là le caractère fondamental de l'œuvre d'art selon Gadamer :

« [...] la représentation en art est telle, par essence, qu'elle s'adresse à quelqu'un même quand personne n'est présent »<sup>1</sup>.

Il y a, pour Gadamer, un processus par lequel le jeu humain doit passer pour qu'il puisse devenir une œuvre et être compris. C'est là ce qu'il appelle la « transmutation en œuvre » qui exige une « médiation totale ». Comme ce fut le cas pour bien comprendre ce qu'est la nature du jeu, le point de départ pour bien comprendre la transmutation n'est pas celui de la subjectivité. Partant d'Aristote, Gadamer dit que l'œuvre est la manifestation (*poiësis*, *praxis*) d'une représentation, mais qui se détache de la représentation du joueur. Ce qui permet à l'œuvre d'être cette représentation détachée de sa condition d'apparition (l'auteur, le créateur, l'artiste, les spectateurs, bref : les joueurs), c'est la transmutation du jeu. Il ne s'agit pas ici d'un simple changement, où les qualités et accidents qui changent dans la substance ne nuisent en rien à l'identité de cette substance. La transmutation est d'un autre ordre pour Gadamer : elle fait totalement devenir autre chose, et cet autre nouveau est l'être véritable et accompli de ce qui n'était que partiel avant. Alors que le changement dénote une progression de la chose, la transmutation dénote une fissure entre ce qui était avant et ce qui sera dorénavant. C'est la même chose qui arrive à celui dont on dit « qu'il est devenu un autre homme » : non seulement il y a choc, mais il y a non-

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, p. 128.

retour. Ce qui était ne sera plus jamais, à la faveur de ce qui est maintenant.

Ce qui cesse d'être, pour nous, lorsque le jeu humain prend la figure d'une œuvre d'art, c'est le monde factice dans lequel nous vivons et qui inclut les joueurs (les créateurs de l'œuvre). « Ce qui existe maintenant, ce qui se représente dans le jeu de l'art, est le vrai qui subsiste »<sup>1</sup>. En fait, ce qui subsiste dans l'art comme étant vrai, c'est l'universel, l'essentiel dépouillé de toutes particularités contingentes. Au même titre que la subjectivité ou la conscience du joueur ne permettait pas d'identifier correctement le statut du jeu, la subjectivité et la conscience du poète, par exemple, ne permettent pas d'identifier correctement le statut de l'œuvre. L'un et l'autre, à titre de joueurs, sont surpassés par le jeu et l'autonomie de son sens. Ils ne sont qu'un élément dans ce processus indépendant. Soumis au sens du jeu, les poètes ne sont que les médiateurs de ce sens. Devant une œuvre d'art, nous ne nous demandons pas, dit Gadamer, qui en est l'auteur; mais bien qu'est-ce qui est en jeu dans l'œuvre, de quoi il y est question et quelle signification émerge de là.

Lorsque Gadamer dit que ce qui n'existe plus, c'est le monde dans lequel nous vivons, il veut dire par là que l'œuvre se refuse à toute comparaison avec le réel. L'œuvre, comme le jeu, est un monde autonome et clos sur lui-même, qui relègue à un moindre statut le réel effectif. Quelle importance en fait, si Hamlet n'a jamais existé? Ce qui suscite l'intérêt dans la pièce de ce titre, c'est le destin de l'homme. Ce qui est en jeu et mis en scène dans cette pièce ne tolère aucune comparaison avec le monde factuel dans lequel nous vivons, parce que ce n'est pas le caractère vérifiable, contestable ou probable qui importe, mais la

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, p. 129.

question qu'elle pose à propos de l'homme et de son destin. Et cette question, on peut se la poser en n'importe quels temps et lieux. Gadamer rappelle que même Platon, qui s'est tant efforcé de dissocier le vrai comique/tragique (celui de la vie courante) du faux comique/tragique (celui de la scène), s'est pris à les confondre l'un et l'autre. Pourquoi? Parce que ce qui est en jeu, d'une façon ou d'une autre, reste la même chose. Dans la vie comme au théâtre, ce dont nous sommes le plus heureux, c'est de notre pouvoir de connaissance : le pouvoir de mieux se connaître soi-même. Enfin, la transmutation du jeu en œuvre est une métamorphose qui permet la délivrance : en ne faisant émerger strictement que ce qui est, c'est-à-dire le vrai et l'essentiel, elle détourne l'attention de ce qui est faux, éphémère et sans grande importance.

« Par elle [l'œuvre] est dégagé et porté au jour ce qui autrement ne cesse de se voiler et de se dérober »<sup>1</sup>. « L'être de n'importe quel jeu est indéfiniment promesse tenue, accomplissement pur, *Energeia* qui porte en elle-même son "telos" »<sup>2</sup>.

L'œuvre, comme représentation et donc comme figure, possède pour Gadamer un mode d'être autonome et supérieur à tout le reste des étants. C'est ce qui l'amène à discuter de la théorie de la *mimesis*, débat entamé entre Platon et Aristote et quelque peu oublié depuis l'avènement du nominalisme des sciences modernes. Gadamer se range d'emblée derrière Aristote en disant qu'il faudrait partir de sa conception cognitive du terme pour bien comprendre le jeu de l'art. Lorsque Aristote dit de l'enfant qui se déguise que ce n'est pas l'enfant qu'on doit reconnaître, mais la chose qu'il essaie de représenter, il faut comprendre là le sens ontologique qu'Aristote veut faire prendre à la représentation. Reconnaître ne serait pas ici simplement connaître à nouveau le déjà connu, mais plutôt accéder à une nouvelle connaissance, se basant sur

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, p. 130.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 131. Les guillemets sont de Gadamer.



le déjà connu, et pourtant irréductible à cela. Autrement dit, ce que l'on connaissait déjà à travers la contingence, on en saisit l'essence universelle dans la représentation. Par là, il y a accroissement de savoir et de vérité. Platon, bien qu'il présente le modèle et sa copie sous un rapport d'inadéquation (dans le dessein avoué de discréditer les arts), va tout de même sur ce point dans le sens d'Aristote. Dans sa théorie de l'*anamnesis*, il dit lui aussi que le vrai se trouve non dans les modes d'apparition contingents, mais bien dans les *logoï* (dans l'idéalité du langage) qui cautionnent, par leur universalité et leur immuabilité, le connu du sensible. Ainsi, chez l'un comme chez l'autre, on trouve l'idée que l'être de la représentation (abstrait) a plus de valeur que l'être de la matière représentée (concret). Gadamer abonde aussi en ce sens : dans le jeu, c'est l'auto-représentation qui est vraie, non les représentants/représentés. C'est la même chose dans l'œuvre d'art, qui est essentiellement représentation, tout comme le jeu : elle met de l'avant son idéalité, son universalité. Dans cette manifestation, la conduite esthétique subjective n'est qu'un élément du jeu, qu'une « partie du processus ontologique de la représentation »<sup>1</sup>. L'œuvre, avec la totalité de sens qu'elle transporte, demande à être interprétée, comprise. C'est là son caractère paradoxal : en même temps qu'elle nous soustrait de la contingence, elle doit quand même s'inscrire dans le monde pour nous être donnée. Le livre doit être lu, la pièce jouée, la musique entendue, le tableau vu... Un double aspect caractérise l'œuvre : pour livrer son sens, elle doit être répétable, et pour livrer sa plénitude d'être, elle doit être « jouable ». Par contre, la représentation, qui procède de la *mimesis*, ne relève pas de la simple copie. Elle est plutôt interprétation, recreation, dans la mesure où on ne reproduit pas une œuvre en se limitant à la vision subjective de son auteur, mais plutôt en visant la figure que l'œuvre fait être. Ce qui relie les diverses variations d'une œuvre à travers

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, p. 134.

le temps, c'est un certain critère de justesse qu'elle impose, comme si l'œuvre s'interprétait elle-même dans ses multiples aspects, reléguant les créateurs et les interprètes au rang de médiateurs de sens.

### **La fête : temporalité de l'œuvre d'art**

Quelle est la temporalité de l'œuvre, si elle reste elle-même bien que le jeu qui la constitue subisse plusieurs métamorphoses? Gadamer compare la temporalité de l'œuvre, sa contemporanéité, à celle de la fête. Dans les deux cas, ce qui existe et qui est célébré est à la fois toujours même et toujours autre. « C'est là » : on y assiste, on y prend part, on y participe en oubliant nos intérêts personnels. Tout cela relève du *pathos* : nous sommes saisis, ravis, entraînés comme malgré nous dans la fête ou le spectacle. On s'oublie soi-même en étant de l'événement, pris que nous sommes par le déroulement de ce jeu. Cet oubli de soi extatique, loin d'être négatif, permet de trouver du sens, une continuité de sens pour soi.

Gadamer en fournit le meilleur exemple en celui du tragique où, selon Aristote, le sens de la figure du jeu n'est pleinement manifeste que par l'effet produit sur le spectateur. Celui-ci s'identifie tellement aux actes représentés qu'il est mû par l'*eleos* (la compassion) et le *phobos* (la crainte), qui sont détresse et angoisse devant ce qui se déroule, qui sont donc *ekstasis*. Cette extase finit par donner lieu à une purification (*catharsis*), et ce dont on se purifie là, c'est de notre tension, de notre désaccord avec la tournure des événements scéniques. On retourne chez soi quelque peu réconcilié non pas avec le héros ou son protagoniste, mais avec le fait tragique que l'ordre des choses se présente souvent sans notre concours et au-delà de nos configurations anticipatrices. C'est par là avec soi-même qu'on se réconcilie, et avec notre finitude. C'est cela,

dans le tragique, qui est contemporain de chacun. « L'élévation et le bouleversement qui saisissent le spectateur approfondissent en réalité sa continuité avec lui-même »<sup>1</sup> et cela est vrai, pour Gadamer, de tous les arts. *L'Erlebnis* comme source de la poésie, la libre imagination créatrice ou encore le culte du génie sont pour Gadamer des mythes, dans la mesure où ce qui se donne dans l'œuvre n'est en rien l'expression d'une intériorité subjective, mais au contraire l'expression de toute une tradition d'où est tiré le thème que l'on exploite.

### **Le symbole : *mimesis* originelle et spécificité poétique**

De toutes ces considérations, Gadamer tire une conséquence ontologique importante pour l'image : comme elle n'est pas simplement copie, elle a sa « valence d'être », son statut ontologique autonome, car elle actualise le statut ontologique de son modèle qui, essentiellement, doit être représenté pour être modèle. L'image ou la « copie », dans cette perspective, n'a pas moins de valeur ontologique que son modèle; au contraire, elle accroît l'être du modèle. Cette thèse contredit la théorie de Platon, qui n'accordait à l'image que très peu de valeur comparativement au modèle, et ainsi aux œuvres d'art, comparativement aux Idées.

Nous avons vu que Gadamer accorde un statut ontologique autonome à l'art, et nous verrons maintenant qu'il l'accorde encore plus volontiers à la parole poétique écrite, d'abord et avant tout parce qu'elle procède de la *mimesis* au sens le plus originel du terme, mais aussi parce que de tous les arts, c'est le plus idéal. Si la poésie ne semble pas *a priori* mimétique, c'est parce que la tradition classique a surtout retenu la théorie platonicienne de la *mimesis*, qui insiste sur l'inégalité de valeur ontologique entre le modèle et l'image. Ainsi compris, le concept de

---

<sup>1</sup>Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, p. 150.

*mimesis* semble davantage répondre des arts plastiques, et là encore, seulement des œuvres figuratives ou précédant la modernité. De plus, la postérité de l'acception aristotélicienne de la *mimesis*, unissant poétique et rhétorique, est celle qui a trouvé son apogée pendant le classicisme, exigeant de créer « dans les règles de l'art », c'est-à-dire dans les paramètres du modèle de la nature, du vraisemblable, de l'harmonie et de l'unité. Prise ainsi, il est clair que la *mimesis* ne peut plus, depuis longtemps, rendre compte des arts, toutes catégories confondues. Nous savons tous que la poésie, la littérature, la peinture et la musique ont fait sauter le catalogue des règles de la création. C'est pourquoi, dès le 18<sup>e</sup> siècle, on a introduit le concept d'« expression » en esthétique : ce terme rendait mieux compte du fait qu'on cherchait alors à exprimer de nouvelles formes, et non à reproduire ou imiter l'ordre de la nature. Selon Gadamer, ni la conception classique de la *mimesis*, ni la conception moderne de l'expression, ne peuvent complètement rendre compte de l'art contemporain. En plus de proposer les concepts du jeu, du symbole et de la fête, Gadamer invoque la nécessité de revoir l'origine du concept de *mimesis*, parce que c'est celui-ci qui peut fournir la meilleure clé pour lire l'énigme de l'art actuel.

Clarifiant les choses, Gadamer précise qu'au départ, les termes *poiesis* et *poietes* renvoyaient aussi bien au producteur et à l'activité de production, qu'au poète et à la création poétique. Ainsi, le poète aussi bien que l'artisan étaient considérés comme des producteurs d'*ergon* (œuvres) selon une *technê* (un savoir), l'œuvre devant répondre à une utilité. Même si nous reconnaissons aujourd'hui que la finalité de l'œuvre d'art réside en elle-même, à l'époque, la création poétique servait le mythe, la religion, la politique, voire la philosophie, dans le cas de Platon. Bref, elle servait l'aspect idéal des discours. Et c'est cela, pour Gadamer, qui fait la particularité de la poésie : contrairement aux arts plastiques ou visuels, ce qu'elle fait exister se passe complètement de la matière, et elle est en

cela répétable, destinée à la redite, peu importe les variantes et par quel médium. La production du poète consiste donc à faire exister quelque chose uniquement par le langage, sans recours à la matière palpable. C'est forcément par là que la poésie est plus mimétique que les autres arts : mimétique, bien sûr, au sens positif où Aristote nous l'a enseigné. La *mimesis*, comme je l'ai déjà évoqué, est l'activité de représenter par pur plaisir de reconnaissance. Ce qu'on reconnaît est certainement d'une part le déjà vu, le déjà connu auparavant, mais aussi et surtout l'essence de ce qu'on a si souvent rencontré en des circonstances contingentes. La représentation donne donc à voir l'universel, l'essentiel, le vrai et la permanence. Gadamer dit que Platon avait bien vu cela aussi, mais que dans sa volonté d'accorder le plus noble des statuts à la philosophie, il a perverti le sens de la *mimesis*, pour mieux critiquer les poètes. Pourtant, nous savons bien que la représentation artistique, loin de nous demander de comparer son degré de ressemblance avec la réalité, demande plutôt de biffer les contingences de la réalité. Même Platon a déjà reconnu que ce que nous font vivre le comique et le tragique sur scène ne se différencie pas de ce que nous font vivre le comique et le tragique dans la vie. C'est que le comique et le tragique nous confrontent d'une manière ou d'une autre à notre propre condition humaine. C'est cette rencontre avec soi-même, et donc la reconnaissance de notre familiarité avec le monde, qui fait qu'il y a « indifférenciation esthétique », c'est-à-dire qui fait qu'il n'est plus d'aucun intérêt de délimiter le jeu et la réalité. Selon Gadamer, la *mimesis* est alors *métamorphose* et non pas *imitation*, tel qu'on l'a toujours entendu. Il ne s'agit pas dans la représentation artistique de renvoyer à un modèle dans le dessein de lui ressembler le plus possible, mais plutôt de faire être quelque chose pour lui-même, de le faire exister dans son sens propre, indépendamment des modèles. Comprise ainsi, non seulement la *mimesis* peut encore nous aider à répondre de l'art, mais elle y est nécessaire. Parce que même si les formes artistiques ne cessent de changer et de briser nos attentes de

sens, les créations artistiques n'en sont pas moins des actes de métamorphose du réel.

Pour rendre tout cela plus parlant, Gadamer va plus loin dans son explication en remontant au concept pythagoricien de la *mimesis*, selon lequel les choses du monde sont imitation de l'univers harmonieux et ordonné, dans la mesure où elles peuvent se traduire en rapports numériques, comme c'est le cas en musique. Quand on l'entend, tout se passe comme si les sons ne cherchaient qu'à s'accorder à leur essence véritable. Selon Aristote, Platon aurait repris cette théorie de la *mimesis*, pensant à tort que l'imitation réside dans l'aspiration à atteindre l'essence des choses, alors qu'elle réside plutôt dans le fait de combler cette aspiration par une mise en ordre ou, comme il a été dit précédemment, par un acte de métamorphose. Pour Pythagore, l'ordre des nombres, présent dans la musique terrestre, rappelle la « musique des sphères » : le fait que dans l'univers, tout finit toujours par reprendre son ordre. C'est pourquoi la musique appelle également « l'ordre de l'âme ». En ce sens, mais en prenant soin d'ajouter des bémols, Gadamer pense qu'il ne revient pas seulement à la musique, mais à tous les arts, même contemporains, de procurer de l'ordre. Non pas un ordre qui tient du rite, du culte, du mythe, ni du religieux; il est aisé de constater qu'après la perte moderne du cosmos tel que se le représentaient les Grecs, nous avons aussi graduellement perdu l'ancien rapport de durabilité que nous entretenions avec les choses. La production de masse fait que nous consommons les objets dans la fugacité : nous les achetons à volonté et les jetons après usage, le plus souvent dans un désintérêt presque total. À cette constatation de Gadamer, ajoutons qu'on assiste trop souvent au même phénomène dans les rapports interpersonnels. Il y a certes là quelque chose d'effrayant : le fait d'aller en étranger dans un monde « progressant » tellement vite qu'on n'a plus le temps de se familiariser avec ce qui le constitue. Or, la mise en ordre

que propose l'art est celle-ci : elle permet un séjour durable auprès des choses, puisque

« [...] toute œuvre d'art est encore un tant soit peu aujourd'hui ce qu'était autrefois une chose : l'ordre dont elle témoigne parvient à s'éclairer en elle en son intégralité du seul fait qu'elle existe. »<sup>1</sup>

Dès qu'une œuvre est capable, par les éléments qu'elle ordonne et structure en une constellation, de représenter une nouvelle unité, elle est art. Dans cette optique, créer une œuvre d'art, c'est tenter une « remise en ordre intellectuelle du monde », proposer une nouvelle constellation de sens, un nouveau « cosmos ». En d'autres mots, c'est contribuer au monde et à sa construction.

« Peut-être que toutes les forces de mémoire et de sauvegarde qui portent la culture humaine, reposent-elles sur ce qui vient à notre rencontre de façon exemplaire dans l'activité de l'artiste et dans l'expérience de l'art. Peut-être reposent-elles sur l'harmonie et l'ordre que nous ne cessons de recréer dans ce qui tombe en ruines. »<sup>2</sup>

En ce sens précis seulement, la poésie est la plus mimétique et donc la plus éminente des formes artistiques, parce que par avance, elle n'a justement affaire qu'aux mots et au langage, ce qui n'est pas le cas par exemple des arts visuels. Et remettre intellectuellement le monde en ordre est une activité qui ne peut, par nature, se passer du langage. Cependant, j'estime que nous serions dans l'erreur si nous entendions cette « éminence poétique » en un sens condescendant ou élitiste en regard des autres médiums artistiques.

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *L'Actualité du beau*, p. 126.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 127.

J'ajoute que la remise en ordre dont parle Gadamer pourrait aussi bien se traduire, pour les créateurs contemporains, par une mise en désordre. Non pas le désordre appelant un retour au chaos; mais invitant à briser l'ordre étroit et restreint du monde dans lequel on vit, justement parce que ce monde semble moins manquer d'ordre que de désordre. En effet, l'unification, la pâleur des expériences et la sérialisation dont parle Gadamer sont devenues l'ordre obligé des choses et du monde. Les guerres en sont aussi, tout comme l'insignifiance d'existences dépourvues de repères communs, qu'ils soient religieux ou culturels. Ainsi, il pourrait sembler que créer, c'est justement désobéir à l'ordre des choses tel qu'il s'impose, c'est-à-dire platement. Construire une nouvelle constellation de sens, c'est vouloir effacer le sens unique d'un monde et montrer qu'il y a des possibles en reste. Au troisième chapitre, nous verrons d'ailleurs que Paul Ricœur abonde en ce sens en affirmant que c'est

« [...] le rôle de la plus grande partie de notre littérature de détruire le monde », au sens où « l'abolition d'une référence de premier rang, abolition opérée par la fiction et la poésie, est la condition de possibilité pour que soit libérée une référence de second rang [...]. »<sup>1</sup>

Après tous ces éclaircissements sur la *mimesis*, on comprend plus subtilement pourquoi Gadamer s'intéresse au jeu, à la fête et au symbole pour réfléchir à l'art et à la poésie. Le jeu et la fête sont, comme la *mimesis* originelle, des remises en ordre, ou des mises en désordre de l'ordre imposé. Les deux versions me semblent valables pour exprimer le fait qu'ils se détachent, comme la *mimesis*, des contingences du réel, pour introduire comme par enchantement le plaisir de se connaître soi-même à travers l'altérité, dans un rapport au temps et au réel tout autre

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, « La fonction herméneutique de la distanciation » dans *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, « Essais », 1986, p. 127.



qu'à l'ordinaire. D'autre part, on voit bien avec l'analyse que Gadamer fait de la *mimesis* aristotélicienne et pythagoricienne que la représentation artistique tient du symbole plutôt que du signe, ce qui lui accorde entièrement sa valeur d'être. Enfin, dans la *mimesis* originelle comme dans le jeu, le symbole et la fête, l'homme éprouve le plaisir intense de se reconnaître comme le seul être capable de s'enchanter, de rire, de pleurer, d'angoisser, de parler, de créer, de se rappeler et de transmettre sa mémoire.

### **Statut idéal de l'écrit et vérité du texte**

Considérant, comme Heidegger, que la compréhension est la structure fondamentale du *Dasein*, Gadamer s'emploie à dire que toute connaissance relève de la dialectique dialogique : on ne peut comprendre que ce qui *demande* à être compris, autrement dit ce qui pose une question. Or, la question que pose la littérature est la plupart du temps écrite, et il importe de clarifier ce statut auquel on accorde beaucoup d'autorité, comme s'il s'agissait de l'œuvre langagière la plus vénérable. Nous n'héritons sûrement pas cette précompréhension littéraire des Grecs : comme on le sait, Platon et Socrate dévalorisaient l'écrit à la faveur de l'oral, affirmant que le vrai et l'essentiel ne peuvent se fixer, qu'ils doivent cheminer à travers le dialogue où le défenseur d'idées peut les défendre jusqu'au bout en répondant aux objections<sup>1</sup>. Comme Socrate et Platon, nous sommes forcés d'admettre que l'écrit n'a pas la fraîcheur de la parole immédiate, puisqu'elle exclut la modulation et l'intonation. Pourtant, si l'écrit nous paraît si authentique, c'est selon Gadamer parce que la littérature et l'œuvre d'art langagière transportent une intention de parole (plutôt que des paroles contingentes), donc un

---

<sup>1</sup> Il est question de cette problématique à la fin du *Phèdre* de Platon, ainsi que dans *L'Art de comprendre. Écrits II*, p. 169-192, de Gadamer.

contenu (inépuisable à travers les diverses actualisations) qui est « idéalité ».

Gadamer emprunte ce terme à Platon : l'idéalité du texte est ce qui, en lui, se restitue chaque fois qu'on l'actualise. L'exemple qu'il donne est celui du mauvais lecteur : on sait qu'il lit mal parce qu'on a l'idéalité du texte en tête, ou à l'oreille interne. En théâtre, ce dont Gadamer parle correspond à « l'intelligence du texte » : dans une répétition, on doit pouvoir lire en appréhendant la totalité du sens du texte. Constantin Stanislavski a lui aussi passablement thématiqué ce propos. Pour l'œuvre langagière se destinant à l'audition, il faut se détacher de l'acte primitif de la parole et n'accorder d'intérêt qu'à la manifestation de l'idéalité. Reprenant l'exemple du poète-orateur, Gadamer remarque à juste titre que sa voix peut irriter l'oreille interne parce qu'elle ne sert en rien l'idéalité du texte, étant trop contingente. Il semble qu'on puisse également confirmer cela par exemple au théâtre, où jamais on ne se serait imaginé le personnage incarné par tel acteur, ce qui, encore ici, introduit l'inessentiel dans l'idéalité de l'œuvre. Bref, Gadamer conclut que même si certaines œuvres portent davantage à l'oralité que d'autres, la condition commune de l'écrit est qu'il a, sur la parole orale toujours contingente, une avance idéale irrattrapable.

Nous avons donc affaire à de la littérature lorsque dans l'œuvre d'art langagière, on ne trouve pas la trace de son auteur. Lorsque l'écrivain a posé tous les jalons permettant à l'idéalité de se manifester dans l'œuvre, il disparaît nécessairement derrière cette idéalité. C'est pourquoi le genre biographique n'est pas littérature, mais paralittérature : ce qu'il met en scène est trop particulier et contingent. L'impact est celui-ci : un écrit de cet ordre ne trouve que peu de résonance auprès des lecteurs, justement parce qu'on ne peut s'y rattacher à rien d'universel, de résonnant. Les écrits pragmatiques ont sensiblement le même destin : une fois lus, un

but est atteint et nous les jetons. De même, la fonction du journal, de la lettre informative, de la note (...) est butoir : ce qui est écrit n'a plus d'intérêt dès qu'il a accompli son renvoi. C'est l'inverse concernant l'œuvre littéraire : même si nous l'avons déjà lue, nous retournons y « séjourner » avec plaisir, parce que nous l'approfondissons sans cesse dans sa constellation de sens. Valéry comparait d'ailleurs la parole poétique à la monnaie d'or et à la danse. La monnaie d'or, contrairement au billet d'argent, *vaut* son pesant d'or. La première *est* l'or, alors que la deuxième *signifie* l'or. Même chose pour la parole : celle du quotidien *signifie* quelque chose, alors que celle du poème *est* quelque chose. Pareillement, la marche se fait en ligne droite vers un but (comme la parole quotidienne), alors que la danse ne se rend nulle part, accomplissant des courbes et des mouvements rythmés (comme la parole poétique).

Mais encore, si les mots ont plus d'être dans le poème, c'est parce qu'il s'y trouve une telle unité du sens et du son que l'évocation se trouve alors à son summum de force. Gadamer fait le point en disant qu'il y a trois couches dans l'évocation langagière. Premièrement celle des signes, où le langage remplit son rôle de renvoi (Husserl). Il s'agit du stade de sens littéral. Deuxièmement, il nomme la couche du schématisation, où ce qui est dit dans le langage (le schéma) reste identique à lui-même, malgré la variété des réalisations (Ingarden). Il s'agit d'une direction, d'un ensemble de contenus. Enfin, la troisième couche d'évocation est celle de « l'anticipation de la perfection » dans la saisie de sens. Pour Gadamer, cette troisième strate est l'élément commun de tous les arts et à plus forte raison en poésie :

« Dans la réalisation spécifiquement poétique, cette anticipation trouve son accomplissement en faisant du poème une injonction à laquelle on ne peut plus se soustraire. »<sup>1</sup>

Autrement dit, le poème, plus que tout autre œuvre langagière, est contraignant par sa totalité de sens. C'est cette totalité de sens indissoluble et parlante qui fait la résonance d'une œuvre, et qui fait qu'on la lit au sens figuré.

Une œuvre qui ne trouve pas sa résonance en est une qui a manqué son coup, et cela, ce n'est pas les critiques qui le décident; ils ne font que le constater. À l'inverse, l'œuvre langagière réussie trouve sa résonance parce que le son et la signification y sont tellement serrés qu'un simple ajout ou retrait viendrait tout détruire. Tout cela se retrouve aussi chez Aristote. Enfin, pour Gadamer, et je m'accorde ici avec lui, le sens est aussi important dans le poème que la structure des phonèmes. On trouve ici, comme c'est souvent le cas chez Gadamer, une critique avérée du structuralisme, qui « délaisse la mélodie de sens au profit de la structuration sonore », alors que ce qui caractérise justement l'œuvre littéraire, du moins poétique, c'est qu'en elle les mots ont une sonorité irremplaçable permettant la polysémie, ce que Gadamer appelle la « polyphonie du sens ». « Le poème crée un espace pour la force de gravitation des mots »<sup>2</sup>, c'est-à-dire que les mots, dans le poème, s'imposent de tout leur poids sémantique et sonore, et cette manière qu'ils ont de s'imposer est presque charnelle, incarnée : la poésie est plus près de la sculpture et de la plastique (œuvres en trois dimensions) que du dessin (en deux dimensions). Le texte poétique est le plus texturé des textes, le plus consistant, le plus condensé, parce que le sens et le son y forment une unité irréductible. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *L'Art de comprendre. Écrits II*, p. 183.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 187.

s'agit du texte le plus difficilement traduisible en langues étrangères : on y perd à coup sûr cette unité, cette texture.

Après nous être familiarisés avec l'herméneutique de Gadamer, puis avec sa poétique herméneutique, nous pouvons maintenant revenir à la vérité herméneutique dont il était question au début de cette étude. Le sempiternel débat entre philosophie et poésie a toujours eu pour enjeu la question de la vérité. Or on voit que chez Gadamer, ni l'art ni la philosophie ne peuvent être en inadéquation avec le réel, parce qu'ils procèdent tous deux de l'idéalité et exigent justement de notre part une mise entre parenthèses de la réalité. Cependant, s'il arrive que le philosophe ou le poète sonnent faux, c'est qu'ils manquent, dans leurs discours, ce qui veut advenir à la parole.

« Dans ces deux formes d'errance du langage, dans le poème qui n'en est pas un parce qu'il n'a pas trouvé sa "propre" tonalité, et dans la formule vide de la pensée qui n'arrive pas à aborder son sujet, la parole se manque elle-même. Là où elle se rejoint elle-même et s'accomplit comme langage, il ne nous reste plus qu'à la prendre au mot ». [...] « Le discours philosophique et la parole poétique se donnent et se retirent à la fois. Effectivement, tant pour le poète que pour le philosophe, de Platon à Heidegger, la même dialectique de la découverte et du retrait semble régner sur le mystère du langage »<sup>1</sup>.

### **Lire et écrire la vérité en poésie**

Tel que mentionné plus tôt, avec Gadamer, la réponse à la question de savoir si l'art est toujours légitime aujourd'hui est affirmative. Les poètes et les autres artistes, loin de se taire, continuent de créer. Cependant, ce qui est moins certain, c'est que chacun possède une oreille assez fine pour entendre et comprendre l'art. Il est aisé de penser qu'en général, si

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *L'Actualité du Beau*, p. 186.

les gens ont tellement de difficulté à lire la poésie, c'est parce qu'ils ont tout simplement le réflexe d'en faire une lecture psychologisante. Cette naïveté a quelque chose de désespérant pour l'auteur qui, soyons en certains, n'a pas envie qu'on tente de relier le sens de ses strophes à des moments de sa vie personnelle. En outre, plusieurs lecteurs novices n'ont pas saisi qu'en poésie, le « je » et le « tu » ne renvoient pas à l'auteur et à un de ses proches, mais à un « prototype de l'être humain » et à un prototype de l'altérité, pour le dire dans les termes de Gadamer. Rimbaud formulait cela clairement et en peu de mots : « Je est un autre ». Plusieurs lecteurs n'ont pas compris non plus que la parole poétique est une parole qui se veut dépourvue de motifs autres que celui de rendre une image communément disponible et visible, dans sa polysémie, sa sonorité et sa musicalité. Lorsque Gadamer dit que la parole poétique réfère à sa propre réalité sans qu'il soit besoin en aucune manière de référer à une autre instance, il veut dire qu'un poème peut se lire, et doit se lire, sans l'aide de l'auteur. Un poème dont l'idéalité, la texture, la « polyphonie de sens » et la forme s'imbriquent si bien l'une dans l'autre qu'il devient aussi convaincant qu'une injonction, est un poème qui impose son autonomie et sa vérité aussi bien à l'auteur qu'au lecteur. C'est le cas du poème réussi qui, une fois organisé par le poète, peut dès lors se passer de lui, construisant dorénavant seul son monde. Et ce monde parlé, ce n'est pas précisément celui du poète, mettant en scène ses motivations, mais la familiarité que chacun peut ressentir pour ce qu'il fait être. Voilà, du point de vue herméneutique, ce qu'il en est de la vérité en poésie.

Voyons maintenant ce qu'il en est du point de vue ontologique, partant des thèses de Gadamer. Dans le rapport habituel avec le monde tel qu'il est articulé par notre structure compréhensive et temporelle, la chose poétique arrive en face de nous et fait miroiter la structure que prend notre familiarité avec ce monde. Cette familiarité est à la fois continue et

discontinue : nous expérimentons sans cesse le temps qui se dérobe, autrement dit la fugacité des instants de séjour et de proximité. Reflétée par la parole poétique, cette ouverture comme proximité avec le monde perd de sa fugacité et gagne en durabilité, en luminosité, en visibilité. Et puisque ce que montre la parole poétique est la structure même de notre rapport au monde, elle ne peut toujours être que vérité, état de choses avéré. C'est ce qui est bouleversant en poésie : ce qui se conduit au regard, c'est ce qui le fuit toujours en général. C'est-à-dire que nous apercevons dans la poésie non pas la saisie et le sens journaliers que nous mettons dans notre existence, mais plutôt la manière dont celle-ci s'épuise presque à notre insu. Ce qui s'avance dans la parole et à être entendu, c'est le fait dévoilé qu'au-delà de notre constante saisie du monde (ce que Heidegger appelait le dévalement), quelque chose fuit, toujours. Ce que donne à voir la parole poétique, c'est l'image claire de notre propre structure ontologique, notre rapport au monde basé sur notre ouverture compréhensive. Elle nous donne donc à voir notre finitude et notre historicité, marquée par la fugacité : notre être-là qui est mouvement et tension. Voir ce rapport basé sur notre constitution, c'est saisir que notre proximité au monde est fugace, et par là, faire tenir cette proximité en dehors de la fugacité. Il semble que la parole poétique soit comme une synthèse de la dialectique question/réponse du dialogue, puisque ce qui se révèle en elle n'est pas une réponse ou une question tributaires d'un quelconque horizon, mais l'horizon lui-même comme suprastructure de l'être parlant (ou du parler). En ce sens ontologique, la parole poétique est une expérience englobante, sphérique; non pas circulaire telle que l'est la parole dialogique. C'est moins l'effcience de l'histoire qui entre ici en jeu, que l'effcience d'une structure ontologique, c'est-à-dire la structure de l'existence de tout *Dasein*, peu importe sa situation historique.

## **Conclusion de la première section**

Tout au long de cette première section, nous avons découvert ce qu'était la vérité herméneutique chez Hans-Georg Gadamer. Cette conception de la vérité nous demande de revoir notre compréhension de la subjectivité, mais aussi de l'altérité, à travers ce qui vient à être dit dans l'œuvre d'art, dans l'histoire, dans le texte ou par le biais de la tradition. Nous avons aussi vu que chez Gadamer, la compréhension et l'interprétation sont des activités créatrices, puisqu'il ne suffit pas pour comprendre quelque chose de répéter ce qui a déjà été dit, mais qu'il faut en plus contribuer au sens déjà offert, en reconnaissant l'apport de notre propre horizon. Comprendre et interpréter nous amènent alors à reprendre pour notre compte les questions que pose le monde, et à sonder de nouvelles réponses possibles au cœur d'un dialogue où les partenaires sont mus par la même proximité avec l'être et les étants. En ce sens, l'herméneutique gadamérienne en est une de la création : pour comprendre et interpréter, nous devons nous soumettre au jeu de ce qui vient à être dit dans la parole et transformer, en tant que médiateurs, les configurations de sens possibles. D'ailleurs, la poésie est chez Gadamer la parole se tenant au plus près de la vérité herméneutique, tout simplement parce qu'elle est la plus mimétique des expressions. En elle, nous reconnaissons plus que n'importe où ailleurs notre sensibilité, notre finitude et notre relation à l'être. Par l'oubli de soi et de la contingence qu'exige la *mimesis*, nous reconnaissons notre familiarité, mais aussi notre étrangeté à l'égard de notre monde. Affirmant cela, on peut du même coup affirmer que la poésie procède d'une herméneutique de soi, et que cette herméneutique de soi doit forcément passer par la reconnaissance, la compréhension et l'interprétation de l'altérité pour être effective. Or les autres sections de cette étude s'intéressent à des poétiques se rapprochant tout à fait de celle, herméneutique, développée par Gadamer.



Le parcours que je propose dès maintenant est celui-ci : partant d'une poétique herméneutique (celle de Gadamer) nous transiterons graduellement vers une poétique d'écrivain (celle de Christian Bobin). Je procéderai par étapes. Avant d'aborder la poétique de Paul Valéry où la création (la lecture et l'écriture de la poésie) est synonyme d'herméneutique de soi par la temporalisation du sens, c'est Paul Ricœur, en tant qu'herméneute particulièrement intéressé à la littérature, qui permettra de mieux cerner le lien unissant poétique herméneutique et poétique d'écrivain, ce lien étant justement l'herméneutique de soi. Enfin, la troisième section se présentera comme la plus personnelle du mémoire. J'y proposerai une étude de la poétique et de l'œuvre de Christian Bobin. Nous y verrons d'une part que sa poétique converge avec celles de Gadamer, Ricœur et Valéry, tout en étant marquée par une éthique de l'autre plus complexe. Nous y verrons d'autre part plus précisément en quoi consiste la temporalisation du sens, en portant notre attention sur la place que prennent l'autre et le temps dans son œuvre, non sans introduire plusieurs parallèles avec l'autre tel qu'en parle Emmanuel Levinas. Cela nous conduira au paradoxe de la liberté au cœur de l'œuvre de Bobin, paradoxe que je tenterai bien sûr d'élucider.

## **DEUXIÈME SECTION**

**POÉTIQUE HERMÉNEUTIQUE DE PAUL RICOEUR  
ET POÉTIQUE DE PAUL VALÉRY**

## CHAPITRE TROISIÈME

### POÉTIQUE HERMÉNEUTIQUE DE PAUL RICOEUR

#### **Vers une herméneutique de soi.**

#### **Précisions sur la vérité herméneutique de la parole poétique**

Paul Ricœur m'intéresse dans la mesure où, à titre d'herméneute français contemporain de Hans-Georg Gadamer, il entérine le plus souvent les thèses de ce dernier, en plus d'appartenir à la même tradition philosophique que lui, c'est-à-dire post-heideggerienne. S'il le critique de temps à autre, notamment concernant la dichotomie que Gadamer applique encore entre les attitudes méthodologique et compréhensive, c'est en vue de mener à terme une conception qui se trouve déjà entièrement chez Gadamer, mais à laquelle il manque parfois quelques précisions pour devenir pleinement convaincante. Je porterai mon attention sur deux textes de Ricœur : « De l'interprétation » et « La fonction herméneutique de la distanciation », afin d'approfondir ce que nous avons déjà acquis jusqu'à maintenant en étudiant Gadamer. Ce choix de textes m'est paru pertinent dans la mesure où ils offrent une synthèse acceptable de l'ensemble des thèses de Ricœur. « De l'interprétation » permettra, par une réflexion sur la métaphore, de raffiner tout ce qui a été dit de la *mimesis* en tant que transfiguration du réel plutôt qu'imitation de celui-ci. Ce détour, loin d'être vain, nous fera faire un pas de plus dans la question de la prétention à la vérité de la parole poétique, en introduisant un élément que nous ne pouvons contourner dès lors que nous parlons de vérité, soit la fonction référentielle du récit métaphorique, parallèlement à la fonction référentielle du discours ordinaire<sup>1</sup>. Quant au second texte à l'étude, « La fonction herméneutique de la distanciation », il permettra de poursuivre

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur étudie longuement ce sujet dans *La métaphore vive*, Paris, Seuil, « Essais », 1997.

et d'enrichir la réflexion déjà entamée avec Gadamer, à savoir que la distance qu'impose l'historicité de chacun dans l'activité d'interprétation des textes n'est pas un obstacle. Plutôt, il s'agit d'une condition préalable à la fusion des horizons, à la compréhension des textes et à la contribution que nous pouvons proposer dans ce dialogue au deuxième degré que sont la lecture et l'écriture. Ricœur propose en fait une analyse plus complète de ce que Gadamer nommait la conscience de l'efficiencia de l'histoire, en développant toutes les modalités de la distanciation nécessaire à la compréhension non seulement du texte, mais aussi de soi-même. Nous verrons donc que pour Ricœur aussi, concevoir la subjectivité en tant que compréhension implique de reconnaître que comprendre des textes, c'est se comprendre un peu mieux, et qu'une herméneutique de soi ne peut être possible que par la reconnaissance, la compréhension et l'interprétation de l'altérité, le monde du texte métaphorique incarnant par excellence cette altérité.

### **Temporalité du récit et fonction référentielle de la métaphore**

Commençons donc en disant que chez Paul Ricœur, l'acte de raconter en ses diverses formes est ce qui caractérise le mieux l'expérience humaine. En ses genres multiples, le récit est donc typiquement humain et du coup, il relève aussi toujours d'un caractère temporel<sup>1</sup>. Rien ne peut se raconter qui ne peut aussi se dérouler dans le temps :

« Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement; et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> La poétique du récit de Ricœur se trouve dans *Temps et récit*, t. I à III, Paris, Seuil, « Essais », 1991.

<sup>2</sup> Paul Ricœur, « De l'interprétation » dans *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, « Essais » 1986, p. 14.

Le récit est ce qui permet de « marquer, d'articuler et de clarifier l'expérience temporelle » nous appartenant, en recourant à la mise en intrigue dont parlait déjà Aristote dans la *Poétique*. Il s'agit d'organiser les éléments du récit en une constellation qui fasse sens, une unité produisant son effet. Ainsi la mise en intrigue porte l'intelligibilité du texte : elle consiste en une composition réorganisant divers éléments, disparates à l'origine, en une unité de sens, une histoire demandant à être comprise. À ceux qui formuleraient l'objection soutenant que nous assistons plutôt aujourd'hui à la création de textes dépourvus de sens et d'unité, Ricoeur répondrait, comme le ferait également Gadamer, que si les textes peuvent briser nos attentes de sens, c'est justement parce qu'ils constituent de nouvelles mises en forme, des transformations, des transfigurations du réel.

« Le monde du texte, parce qu'il est monde, entre nécessairement en collision avec le monde réel, pour le "refaire", soit qu'il le confirme, soit qu'il le dénie. Mais même le rapport le plus ironique de l'art à l'égard de la réalité serait incompréhensible si l'art ne dé-rangeait pas et ne ré-arrangeait pas notre rapport au réel. »<sup>1</sup>

Ainsi, non seulement n'est-il pas étonnant que l'art et les textes contemporains puissent contredire l'anticipation du sens, mais cela semble être une des conditions de possibilité pour l'émergence de ce que l'on appelle un poème, un roman, une sculpture ou une pièce musicale. En outre, cette réaffirmation de ce qui se trouvait déjà dit chez Gadamer, mais aussi chez Aristote à qui ils réfèrent tous les deux, ramène à l'avant-scène la question de la vérité du texte de fiction. *A priori*, la tentation est grande d'affirmer que le récit de fiction relève de la fabulation, qu'il est irréel et faux, mais que le récit historique, par exemple, peut pour sa part prétendre à la vérité, puisqu'il relate des faits passés. Cependant, Ricoeur

---

<sup>1</sup> Paul Ricoeur, « De l'interprétation » dans *Du texte à l'action*, p. 20.

nous met en garde : que le récit soit fictif ou historique, l'imagination tient de part et d'autre un rôle de première importance dans l'orchestration et la configuration des éléments narratifs, c'est-à-dire dans la mise en intrigue des événements. Mais encore, si le récit historique trouve sa part de vérité dans la référence aux faits dont nous pouvons prouver qu'ils ont eu lieu, où se trouve la part de vérité du texte de fiction? Voulant répondre à cette interrogation, Ricœur propose une réflexion sur la métaphore<sup>1</sup>, puisque c'est en recourant à celle-ci que prend forme la création littéraire, ou le texte de fiction. Cette réflexion en quatre temps permettra de découvrir les similitudes rapprochant le récit métaphorique et le récit ordinaire, de même qu'elle mettra en place les éléments qui permettront de définir le double statut référentiel du récit de fiction. C'est finalement ce qui me mènera à la question qui m'intéresse, soit ce qu'il en est de la vérité du texte de fiction.

Dans un premier temps, Ricœur fait remarquer que nous pouvons considérer la métaphore non seulement à titre de métaphore mot, mais aussi à titre d'énoncé métaphorique. Si pour Aristote « la métaphore est le transfert du nom usuel d'une chose à une autre en vertu de leur ressemblance », élevée au plan de la phrase, cette définition veut dire que

« [...] la métaphore est un travail sur le langage qui consiste à attribuer à des sujets logiques des prédicats impossibles avec les premiers. Entendons par là que, avant d'être une dénomination déviante, la métaphore est une prédication bizarre, une attribution qui détruit la consistance ou, comme on l'a dit, la pertinence sémantique de la phrase, telle qu'elle

---

<sup>1</sup> Cette réflexion de Ricœur nous renvoie à la troisième section de *Vérité et méthode*, où Gadamer considère lui aussi que l'esprit métaphorique est l'élément différentiel permettant de comprendre que les manières de dire ne sont pas accessoires, mais déterminantes pour saisir le monde autrement, c'est-à-dire dans ses différences. Il fait voir que l'historicité et la sensibilité d'une langue ne se mesurent pas à sa teneur logique, mais ne deviennent perceptibles qu'à travers l'esprit de ses métaphores.

est instituée par les significations usuelles, c'est-à-dire lexicalisées, des termes en présence. »<sup>1</sup>

Cette attribution de prédicats à des sujets qui ne sont pas *a priori* censés les recevoir, fait accéder à de nouvelles images qui, pourtant, se composent d'un matériel qui était d'ores et déjà disponible, mais qui cette fois est originalement organisé.

Ces remarques mènent en second lieu Ricœur à faire un parallèle entre théorie du récit (s'appliquant à des séquences) et théorie de la métaphore (s'appliquant à des mots). Le parallèle est celui-ci : dans tous les cas, récits et métaphores procèdent assurément de l'innovation sémantique. Fournissons un exemple en vue de mieux saisir. De même que nous ne pourrions comprendre l'événement de la prise de la Bastille sans soumettre notre attention au contexte – reconstitué – entourant cet événement, nous ne pourrions comprendre une métaphore poétique sans nous soumettre à une lecture de la totalité du poème dans lequel elle se trouve. Autrement dit, le fait seul et détaché ne produit aucune résonance pour la compréhension, pas plus qu'une métaphore prise isolée de son contexte sémantique. Retenons ici que le point commun au récit et à la métaphore réside en ce que, pour être compris, ils doivent s'imbriquer en une séquence, un déroulement, une orchestration. Et cette mise en place est toujours imaginée, même lorsqu'il s'agit de la reconstitution de faits ayant eu lieu par le passé, puisque n'étant pas dans le feu de l'action, les narrateurs de récits historiques ne peuvent qu'imaginer la suite et le déroulement des événements à partir des données qu'ils possèdent.

« De part et d'autre [du récit et de la métaphore], la créativité humaine se laisse discerner et cerner dans des contours qui la rendent accessible à l'analyse. La métaphore vive et la mise

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, « De l'interprétation » dans *Du texte à l'action*, p. 23.

en intrigue sont comme deux fenêtres ouvertes sur l'énigme de la créativité. »<sup>1</sup>

Troisièmement, cette innovation sémantique ne peut être possible que par le concours de l'imagination productrice, qui se module nécessairement en corrélation avec des règles, que ce soit pour les actualiser ou les contourner. Dans le processus de production de nouvelles intrigues, une dialectique a ainsi lieu entre la conformité et la déviance à l'égard des normes de la narration. Une métaphore neuve aura le mérite de faire sens en instituant une nouvelle perspective sémantique, mais aussi de faire un rapprochement entre des réalités qui, d'abord sans rapport, se rencontrent dès lors dans la similitude. Il s'agit alors ni plus ni moins que de jouer avec les possibles de l'espace logique, tentant de créer de nouveaux liens entre des idées qui semblaient d'emblée disparates. Il revient ainsi à l'imagination de produire de nouveaux réseaux logiques, par-delà les différences usuelles. La mise en intrigue, basée sur cette faculté d'assimilation prédicative,

« [...] intègre des événements dans *une* histoire, [...] compose ensemble des facteurs aussi *hétérogènes* que les circonstances, les caractères avec leurs projets et leurs motifs, des interactions impliquant coopération ou hostilité, aide ou empêchement, enfin des hasards. Chaque intrigue est une telle synthèse de l'hétérogène. »<sup>2</sup>

En quatrième et dernière analyse, Ricœur relève cette autre familiarité que se partagent métaphore et récit : il s'agit de l'intelligibilité inhérente à leur innovation sémantique. Les deux types de mise en intrigue requièrent en nous une faculté de compréhension narrative et celle-ci sera d'autant plus efficace selon qu'elle aura bénéficié d'explications en vue de mieux comprendre l'histoire. Ainsi, s'attarder aux structures de

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, « De l'interprétation » dans *Du texte à l'action*, p. 24.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 25.



l'histoire, à son réseau causal et aux fonctions de ses instances internes pourra jeter une lumière additionnelle sur notre compréhension de celle-ci : plus on explique, mieux on comprend. Mais cette rationalisation de la compréhension s'applique toujours au second degré, suite à une compréhension de premier degré. En poésie par exemple, la compréhension première consiste à reconnaître l'innovation sémantique, au-delà d'une lecture littérale qui ne permettrait pas de saisir les nouvelles perspectives offertes par une assimilation énonciative métaphorique. Cette compréhension pourrait se voir complétée par une explication plus savante : « une sémiotique générale qui prend le signe pour unité de compte »<sup>1</sup>.

Ces quatre considérations sur le sens métaphorique ne disent encore rien d'assez concret sur la vérité du texte, mais apportent déjà plus de profondeur à la thèse aristotélicienne, puis gadamérienne, selon laquelle la *mimesis* est acte de transfiguration, et non d'imitation. Plus précisément, c'est grâce à sa fonction métaphorique que nous pouvons simultanément saisir le double statut référentiel de la poésie. Premièrement, la poésie réfère au message qu'elle porte en elle-même plutôt qu'à un référent externe, comme il a longuement été donné l'occasion d'en discuter chez Gadamer. Rappelons-nous seulement que pour imager cette autonomie, Gadamer évoquait les comparaisons faites par Valéry entre la danse et la marche, entre la monnaie d'or et le billet d'argent. La danse est le mouvement pour lui-même, et l'or est l'or en soi; alors que la marche conduit à une destination, et que le billet d'argent renvoie à une certaine valeur monétaire. Dans les termes de Roman Jakobson, rapportés par Ricœur :

« On dirait qu'un mouvement centripète du langage vers lui-même se substitue au mouvement centrifuge de la fonction

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, « De l'interprétation » dans *Du texte à l'action*, p. 26.

référentielle. Le langage se célèbre lui-même dans le jeu du son et du sens. Le premier moment constitutif de la référence poétique est donc cette suspension de rapport direct du discours au réel déjà constitué, déjà décrit avec les ressources du langage ordinaire ou du langage scientifique. »<sup>1</sup>

Mais cette absence de fonction référentielle directe et descriptive ne signifie pas que la poésie reste sans référent, ni qu'elle soit condamnée à n'entretenir aucun rapport avec le réel. Plutôt, elle permet de laisser émerger une fonction référentielle qui, jusque-là, restait dans l'ombre du langage ordinaire. Ainsi, ce à quoi la poésie réfère, et ce à quoi elle tend comme langage, c'est aux aspects de la réalité qui ne peuvent être énoncés que par le biais de la métaphore.

« C'est ainsi que le discours poétique porte au langage des aspects, des qualités, des valeurs de la réalité, qui n'ont pas d'accès au langage directement descriptif et qui ne peuvent être dits qu'à la faveur du jeu complexe de l'énonciation métaphorique et de la transgression réglée des significations usuelles de nos mots. »<sup>2</sup>

Selon Ricœur, la fiction en tant que *mimesis* et métaphore agit en transfigurant – en re-figurant – le réel. Et il s'agit bien de transfiguration : la fiction est capable de transformer le monde dans la mesure où elle fait justement entrer dans le monde un autre monde, le « monde du texte », qui invite à reconnaître un nouvel horizon de la réalité. Le monde du texte se donne dans le monde pour offrir une nouvelle vision de celui-ci. En vertu de cette réflexion, jamais un texte de fiction ne peut être considéré en une perspective qui tendrait à l'exclure de la réalité, ou à lui refuser son autonomie ontologique. Le monde du texte ne peut être que si un monde le précède, comportant un langage et des énoncés descriptifs qui fourniront le matériel de base de la fiction. Le monde du texte ne s'érigera, en outre, que suivant une actualisation ou

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, « De l'interprétation » dans *Du texte à l'action*, p. 27.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 27-28.

une déviance des règles logiques du monde empirique. Enfin, reconnaissant comme Gadamer que la fiction poétique a fonction de transfiguration du réel, Ricoeur souligne l'importance de cesser de concevoir la réalité et l'expérience en termes de stricte « réalité empirique », ou « expérience empirique », cela exigeant du coup de repenser notre concept usuel de la vérité,

« C'est-à-dire que nous cessions de le limiter à la cohérence logique et à la vérification empirique, de manière à prendre en compte la prétention à la vérité qui s'attache à l'action transfigurante de la fiction. »<sup>1</sup>

Ce type de vérité, selon Ricoeur, nous pouvons mieux le reconnaître depuis que Heidegger a relevé la primauté de l'être-au-monde. Rappelons-nous que pour lui, sonder à nouveau la question de l'être était une entreprise demandant avant tout de s'attarder à l'être qui pose sans cesse la question de l'être : le *Dasein* qui est être-au-monde et compréhension, et sans lequel, à toutes fins pratiques, le vrai pourrait être ou ne pas être. La conséquence d'un tel constat est de déplacer l'intérêt philosophique, qui était jusque-là de fonder ultimement la réalité (ou le monde objectif) sur le *cogito*, vers une compréhension de soi qui doit absolument passer par l'interprétation du monde. Selon Ricoeur en effet, et c'est en ceci que l'herméneutique aura dépassé la phénoménologie :

« [...] il n'est pas de compréhension de soi qui ne soit *médiatisée* par des signes, des symboles et des textes; la compréhension de soi coïncide à titre ultime avec l'interprétation appliquée à ces termes médiateurs. En passant de l'un à l'autre, l'herméneutique s'affranchit progressivement de l'idéalisme avec lequel Husserl avait tenté d'identifier la phénoménologie. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Paul Ricoeur, « De l'interprétation » dans *Du texte à l'action*, p. 28.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 33.

Comprenons de cette thèse que sans la subjectivité en tant que compréhension, aussi bien que sans le monde à comprendre, rien ne pourrait être dit, su, connu. Si le *Dasein* est compréhension, c'est d'abord compréhension du monde, au sens d'ouverture au monde comme être situé, et il ne saurait y avoir de compréhension de soi sans cette compréhension primaire de l'altérité. Par là, Ricœur veut également affirmer qu'il ne pourrait y avoir de condition humaine sans langage, que toute humanité repose en fait sur une fondation langagière, et avant tout sur la parole de l'autre, qui fait accéder au monde des signes, des symboles et des textes. D'abord l'ensemble des symboles, que Ricœur conçoit comme universel, bien que chaque culture possède sa propre symbolique. Il s'agit ici par exemple des éléments naturels, des dimensions et de l'aspect de l'espace. Ensuite les textes qui, bien qu'ils s'arrachent à la culture orale et à la contingence du dialogue spontané, sont par là même entièrement autonomes du point de vue sémantique. En effet, Ricœur s'accorde à nouveau avec Gadamer en posant que le texte écrit véhicule son sens de façon autonome, cela non seulement à l'égard du lecteur, mais aussi bien à l'égard de l'auteur que de toutes les circonstances entourant sa production. Et comme nous l'avons vu chez Gadamer à l'aide notamment de son concept anthropologique du jeu, cette autonomie de l'œuvre, ou de ce qui vient à être dit dans le texte, implique de cesser d'envisager la subjectivité comme étant au fondement de ce qui se donne et se dit. Ainsi,

« [...] il est mis définitivement fin à l'idéal cartésien, fichtéen, et, pour une part aussi, husserlien, d'une transparence du sujet à lui-même. Le détour par les signes et par les symboles est à la fois amplifié et altéré par cette médiation par des textes qui s'arrachent à la condition intersubjective du dialogue. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, « De l'interprétation » dans *Du texte à l'action*, p. 35.

Enlever son primat à la subjectivité revient à remettre en question l'idée que l'œuvre relève de la création d'un génie et que pour être comprise, il doive y avoir congénialité entre créateur et lecteur. Certes quelqu'un crée l'œuvre et quelqu'un d'autre la lit, mais nous ne pouvons restreindre le sens que l'œuvre véhicule à la sphère des intentions de l'auteur, qui sont d'ailleurs le plus souvent absentes du texte, ni à la sphère de la précompréhension ou de la compréhension d'un lecteur. En d'autres termes, Ricoeur fait remarquer que l'herméneutique ne peut se limiter à une esthétique de la création, qui fonderait la compréhension d'un texte sur les intentions subjectives artistiques, ni à une esthétique de la réception, qui fonderait la compréhension sur les attentes de sens subjectives. Lire et écrire des textes sont donc des actions subjectives, mais qui exigent d'accepter de *devenir autre* pour que l'action ait véritablement lieu et porte son sens.

« Se comprendre, c'est se comprendre devant le texte et recevoir de lui les conditions d'un soi autre que le moi qui vient à la lecture. Aucune des deux subjectivités, ni celle de l'auteur, ni celle du lecteur, n'est donc première au sens d'une présence originaire de soi à soi-même. »<sup>1</sup>

Prenons garde cependant de ne pas déduire pour autant que la perspective herméneutique vise à prescrire une interprétation dite objective des textes, une interprétation positiviste et figée. Plutôt, l'emploi herméneutique consisterait en une recherche de la dynamique interne structurant le texte, ainsi qu'en une investigation sur la force du texte, c'est-à-dire sur sa puissance à se propulser hors de lui-même pour ainsi s'inscrire dans le monde en tant que monde du texte.

Revenant à la métaphore et à la question de sa fonction référentielle, Ricoeur, même s'il conçoit que l'explication (relative aux signes) succède

---

<sup>1</sup> Paul Ricoeur, « De l'interprétation » dans *Du texte à l'action*, p. 36.

toujours à la compréhension (relative aux symboles), insiste pour maintenir que ni la compréhension, ni l'explication ne peut exclusivement se mériter notre crédit. D'abord 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. Ensuite parce qu'apprécier un texte sous la seule modalité d'une sémiotique explicative 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 l'herméneutique 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 Gadamer, confirme que c'est l'intérêt pour l'être-au-monde qui se trouve au centre de la préoccupation herméneutique. D'autre part, ce nouveau regard sur l'autonomie et l'immanence sémantique du texte fait voir que si, d'emblée, la fiction ne peut livrer son sens que suite à une réduction phénoménologique, il n'en tient pas moins que le texte poétique, ou de fiction, doit absolument avoir fonction de référence pour faire sens. Ricœur expose la présupposition sur laquelle reposent ses analyses ainsi :

« J'avoue [...] que le discours n'est jamais *for its own sake*, pour sa propre gloire, mais qu'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. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, « De l'interprétation » dans *Du texte à l'action*, p. 38.

Cette présupposition s'enracine pour sa part dans la démarche herméneutique amorcée par Heidegger et poursuivie par Gadamer, dont il a été question dans la section première. L'être se joue avant que nous ne prenions la parole pour le dire. Voilà, en une phrase, ce que Gadamer voulait faire valoir en appliquant la catégorie anthropologique du jeu à sa conception de la formation d'une œuvre. Il y a d'abord de l'être, et comme être-au-monde nous ne pouvons que parler de cet être-au-monde, appartenant à l'être. Ce qui vient à être dit est donc toujours inhérent à l'être, et c'est ce que Ricœur espère rendre plus clair encore avec ses analyses alliant ontologie post-heideggérienne et traitement analytique de la fonction référentielle. À cette fin, il pose que « voir quelque chose comme, c'est rendre manifeste l'être-comme de la chose », l'être-comme devant ici ontologiquement être entendu à titre de référent métaphorique. Ainsi, la *mimesis* à l'œuvre dans le récit de fiction et dans la poésie se jouerait en trois temps : en termes de configuration (ce qui est déjà), de re-figuration (ce qui s'écrit) et enfin de transfiguration du monde de l'action (ce qui se lit).

### **Les variantes de la distanciation à l'œuvre dans la compréhension du texte**

Il était déjà dit chez Gadamer que la distance temporelle nous séparant d'un texte ne devait pas être considérée comme un obstacle à la compréhension, mais plutôt comme ce qui permet justement de comprendre un texte, suivant la conscience de l'efficiencia de l'histoire, la fusion des horizons et le dialogue. Cependant, même s'il abonde lui aussi en ce sens, Ricœur considère que la théorie de Gadamer reste tributaire d'une antinomie, à savoir qu'elle semble offrir une alternative où chaque fois quelque chose est manqué : soit on adopte une approche méthodologique nous ralliant aux sciences et nous manquons la

profondeur ontologique du texte, soit on adopte une approche herméneutique de la vérité et l'on écarte l'apport objectif des sciences. Voulant réparer cette dichotomie et après avoir évacué le paradigme selon lequel la subjectivité serait au centre de l'herméneutique, affirmant ainsi le primat de la chose du texte, ou du monde du texte sans toutefois verser dans le positivisme, Ricœur tente, en cinq temps, justement de clarifier ce qu'il en est du monde ouvert par le texte. À cette fin, il analyse les rapports entre le discours, l'œuvre et l'écriture, soutenant que le texte écrit non seulement relève de la communication humaine, mais est fondamentalement ce qui nous révèle l'historicité propre à l'expérience humaine, étant communication par la distance, et dans la distance. Nous verrons que cette distanciation s'applique à divers niveaux. Il y a distanciation de la signification à l'égard de l'événement; distanciation de la signification à l'égard du contexte de production (des intentions de l'auteur, de celles du lecteur et de leur situation respective); distanciation du niveau de référence à l'égard du réel immédiat et enfin, distanciation dans le rapport que l'on entretient de soi-même à soi.

#### Dialectique de l'événement et de la signification du discours

La distanciation à l'œuvre dans le discours écrit et oral peut d'abord se traduire par une « dialectique de l'événement et de la signification ». En effet, le discours se présente d'abord en tant qu'événement : lorsque quelqu'un parle ou écrit, quelque chose est en train de se produire. Ensuite, le discours signifie quelque chose. En tant qu'événement, le discours est forcément temporel, actuel, présent; alors que la signification renvoie à la langue qui, elle, s'ordonne en système atemporel. En tant qu'événement, le discours implique de plus un locuteur : les mots ne sont pas simplement à disposition dans le dictionnaire de la langue, ils sont mis en ordre par quelqu'un qui tente de dire quelque chose. L'événement du discours consiste aussi en ce qu'il



porte toujours, justement, sur quelque chose, il est donc doté d'une fonction référentielle : quelque chose dans le monde est en voie d'être dit par quelqu'un. Enfin, en tant que médiateur de tous les messages, le discours est événement parce qu'il s'adresse à un interlocuteur, à un autre, d'où le phénomène du dialogue, de l'échange temporel. En tant que potentiel de signification, la langue dans son ensemble doit absolument être prise en charge par une personne pour référer à quelque chose du monde et s'adresser à quelqu'un d'autre. Cependant, c'est la corrélation entre le phénomène et la signification qui fait du discours une œuvre, car tout discours s'effectue comme événement et déploie également son sens, et c'est surtout lui que nous voulons comprendre, au-delà de l'événement fugace du discours effectué. Et selon Ricoeur,

« C'est dans la linguistique du discours que l'événement et le sens s'articulent l'un sur l'autre. Cette articulation est le noyau de tout le problème herméneutique. De même que la langue, en s'actualisant dans le discours, se dépasse comme système et se réalise comme événement, de même, en entrant dans le procès de la compréhension le discours se dépasse, en tant qu'événement, dans la signification. »<sup>1</sup>

Ce dépassement atteste de l'intentionnalité du discours et montre que

« La toute première distanciation est donc la distanciation du dire dans le dit. »<sup>2</sup>

Quant à la question de savoir ce qui est dit au juste, on doit pour y répondre considérer la théorie du *Speech-Act* développée par J.L. Austin et remaniée par J.R. Searle.

« L'acte de discours, selon ces deux auteurs, est constitué par une hiérarchie d'actes subordonnés, distribués en trois

---

<sup>1</sup> Paul Ricoeur, « La fonction herméneutique de la distanciation » dans *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, « Essais », 1986, p. 117.

<sup>2</sup> *Idem*, p.118.

niveaux : 1) niveau de l'acte locutionnaire ou propositionnel : acte *de* dire; 2) niveau de l'acte (ou de la force) illocutionnaire : ce que nous faisons en disant; 3) niveau de l'acte perlocutionnaire : ce que nous faisons *par le fait que* nous parlons. Si je vous dis de fermer la porte, je fais trois choses : je rapporte le prédicat d'action (fermer) à deux arguments (vous et la porte); c'est l'acte de dire. Mais je vous dis cette chose avec la force d'un ordre, et non d'une constatation, ou d'un souhait, ou d'une promesse; c'est l'acte illocutionnaire. Enfin, je peux provoquer certains effets, telle la peur, par le fait que je vous donne un ordre; ces effets font du discours une sorte de stimulus qui produit certains résultats; c'est l'acte perlocutionnaire. »<sup>1</sup>

Si nous appliquons ces distinctions aux considérations selon lesquelles le discours se dépasse de façon intentionnelle comme événement dans la signification, nous comprenons alors que le discours transmet aussi bien son sens oralement (sous le mode phénoménal) que par écrit (sous le mode signifiant). D'abord, en tant que phrase ou proposition, l'acte locutionnaire s'exprime et est susceptible d'être maintes fois répété en restant identique à lui-même. L'énonciation et la transcription de la phrase révèlent toutes deux une structure prédicative, impliquant un prédicat et ses arguments. Ensuite, l'acte illocutionnaire peut lui aussi s'exprimer dans l'écriture, par l'usage de la grammaire, par exemple selon le mode verbal employé (conditionnel, impératif), ou selon d'autres indicateurs de force permettant de reconnaître la phrase, même si plusieurs indices illocutionnaires ne sont reconnaissables qu'oralement, par exemple par la gestuelle du locuteur. Certes, l'acte perlocutionnaire est le moins inscriptible des trois actes du discours, puisqu'il relève davantage de l'attitude spontanée inhérente à l'oralité, s'exprimant par le ton, la mimique, l'attitude physique et affective. Mais l'acte perlocutionnaire représente l'aspect le moins discursif du discours et relève plutôt de l'interaction directement émotive entre interlocuteurs, ce

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, « La fonction herméneutique de la distanciation » dans *Du texte à l'action*, p. 118.

qui contribue certainement au sens de la phrase, sans pour autant le fonder. Bref, tous les actes du discours sont inscriptibles, à des degrés variables, et sont donc susceptibles d'être exprimés de façon intentionnelle par l'écriture. À ce titre, Ricœur souligne l'importance de constater que les trois actes du discours, s'ils peuvent s'inscrire en conservant leur unité de sens, peuvent également se lire en se laissant identifier et ré-identifier, chaque fois, comme tel. En d'autres mots, la thèse gadamérienne posant que le texte transporte son unité de sens se voit confirmée par les analyses de Ricœur : passant de l'événement à la signification, le discours transcrit et transporte une intention, une visée intentionnelle qui veut mettre à jour une chose plutôt qu'une autre.

« Je donne donc ici au mot *signification* une acception très large qui couvre tous les aspects et tous les niveaux de l'extériorisation *intentionnelle* qui rend possible à son tour l'extériorisation du discours dans l'œuvre et dans l'écrit. »<sup>1</sup>

### La transformation du discours en œuvre

Il y a donc distanciation dès lors que le discours textuel devient œuvre. Ricœur définit l'œuvre littéraire comme suit : il s'agit d'abord d'une séquence, plus longue que la séquence phrase et qui demande une compréhension particulière puisqu'il s'agit d'une totalité close et finie comportant sa structure, ses propres lois. Il s'agit donc d'une composition dont la codification appartient à un genre littéraire, soit le roman, la poésie, l'essai, le récit... L'œuvre littéraire témoigne enfin d'un style, il s'agit bien sûr ici du style de l'auteur, sans quoi rien d'unique et d'original ne saurait se configurer. Cette triple définition de l'œuvre littéraire renvoie forcément au langage du travail, de la technique, de la pratique : à titre de production (bien que ce soit de l'esprit), un texte doit être travaillé et être mis en forme, partant de la matière qu'est le langage.

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, « La fonction herméneutique de la distanciation » dans *Du texte à l'action*, p. 120.

Ce travail, le plus souvent individuel, s'accomplit bien sûr à l'intérieur d'un contexte social, politique, historique et économique spécifique. C'est pourquoi l'un des problèmes les plus récurrents de la littérature est celui « d'une stylistique générale », où l'on cherche davantage à connaître les intentions de l'auteur que le sens autonome du texte. Mais que faut-il comprendre exactement des textes? Comment peut-on interpréter cette totalité finie et close, et pourtant marquée par le sceau d'un travail stylistique individuel et particulier? Rappelant la dialectique de l'événement et du sens inhérent au discours, Ricœur prétend que l'œuvre, en tant que travail, est

« [...] une médiation pratique entre l'irrationalité de l'événement et la rationalité du sens. L'événement, c'est la stylisation elle-même, mais cette stylisation est en relation dialectique avec une situation concrète complexe présentant des tendances, des conflits. »<sup>1</sup>

C'est-à-dire que d'une part, l'œuvre se compose à même les structures d'une expérience du monde, mais que d'autre part, ce qu'elle vise et déploie de signification n'est pas uniquement, ni forcément, le contexte de son émergence. L'œuvre stylistique est la médiation par excellence entre une situation donnée, et l'autre de cette situation : l'œuvre représente une situation reconfigurée sur la base de ses possibles, de ses ouvertures, de ses manques. Ainsi, l'œuvre est ce qui fait le pont entre la fugacité de l'événement et l'aspect uni, identifiable et répétable du discours signifiant. Même si le style est quelque chose qui se développe de façon forcément temporelle et témoigne ainsi d'abord du discours comme événement, il reste que cet événement, c'est dans la forme même de l'œuvre qu'il est lisible, dans le travail langagier, qui fait accéder à l'universel, à la signification accessible à tous. Bien sûr, la notion de

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, « La fonction herméneutique de la distanciation » dans *Du texte à l'action*, p. 121.

style nous renvoie à l'auteur en tant que producteur individuel d'une œuvre, mais et le style, et l'auteur, doivent être interprétés à même ce tout que l'œuvre met à notre disposition.

Ricœur soutient par ailleurs qu'en tant qu'œuvre organisée et structurée, le texte littéraire peut et doit recevoir une analyse tenant des méthodes structurales, ce qui, une fois encore, demande à ne pas dissocier la compréhension (première) et l'explication (seconde) du texte, la seconde permettant plus que jamais d'enrichir la première, même si elle lui succède temporellement.

« L'herméneutique, dirais-je, demeure l'art de discerner le discours dans l'œuvre. Mais ce discours n'est pas donné ailleurs que dans et par les structures de l'œuvre. »<sup>1</sup>

#### De la parole à l'écriture

Une fois fixé par l'écriture, le discours devient autonome à l'égard des intentions de son auteur. C'est par le texte écrit que les intentions psychologiques et la signification textuelle se dissocient. Cette nouvelle distanciation est précisément ce qui permet de faire émerger le monde du texte, au-delà du monde de l'auteur et du contexte sociologique lui appartenant. L'œuvre doit pouvoir se lire en divers contextes, être « décontextualisée » et « recontextualisée », sans quoi, aucune lecture n'est possible. Si Gadamer percevait la lecture et l'écriture en tant que dialogue, en leur appliquant la dialectique de la question et de la réponse, Ricœur préfère affirmer ceci que n'étant pas un dialogue, où le locuteur et l'interlocuteur seraient réunis par une situation commune, l'œuvre se trouve totalement affranchie des intentions de l'un comme de l'autre. Selon Ricœur, cela fait encore mieux percevoir que les approches interprétative et objectivante ne sont pas forcément dichotomiques, et

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, « La fonction herméneutique de la distanciation » dans *Du texte à l'action*, p. 124.

qu'elles peuvent de surcroît devenir complémentaires. La distanciation, nous l'avons vu, n'est pas une entrave à la lecture et à l'interprétation de l'œuvre, mais elle lui est au contraire nécessaire.

### Le monde du texte

Tout ce qui vient d'être dit nous éloignant définitivement du romantisme voulant que la compréhension du texte relève d'une lecture psychologisante, Ricoeur, pas plus que Gadamer, n'adhère pour autant à une conception structuraliste du texte. Comprendre une œuvre ne signifie pas seulement que nous reconstruisions les structures de celle-ci, et l'herméneutique est l'approche qui permet de saisir le monde du texte, à mi-chemin entre la créativité de l'auteur et la structure de l'œuvre. Toute proposition possédant son sens et sa référence, le premier étant immanent au discours, le deuxième renvoyant à la valeur de vérité du discours, Ricoeur demande ce que devient cette valeur de vérité une fois que le discours est devenu texte. Dans l'échange oral, le locuteur et l'interlocuteur partagent un espace spatio-temporel leur permettant de déterminer ensemble la valeur de vérité, ou la référence, de ce qui est dit. Nous avons déjà pu voir qu'il en est autrement aussitôt que le discours se change en texte : l'un des aspects de la distanciation consiste en l'absence de communauté temporellement immédiate entre locuteur et interlocuteur. Mais paradoxalement, c'est cette possibilité de biffer la référence au réel immédiat qui caractérise le mieux la littérature, cependant que la littérature permet une référence à la réalité tout autre que la fonction référentielle du discours ordinaire, descriptif.

« C'est, semble-t-il, le rôle de la plus grande partie de notre littérature de détruire le monde. Cela est vrai de la littérature de fiction – conte, nouvelle, roman, théâtre – mais aussi de toute la littérature qu'on peut dire poétique [...]. Ma thèse est ici que l'abolition d'une référence de premier rang, abolition opérée par la fiction et la poésie, est la condition de possibilité

pour que soit libérée une référence de second rang, qui atteint le monde non plus seulement au niveau des objets manipulables, mais au niveau de ce que Husserl désignait par l'expression de *Lebenswelt* et Heidegger par celle de *être-au-monde*. »<sup>1</sup>

Or, cela comporte une implication herméneutique fort importante et dont il est après tout question depuis le début de ce mémoire : si le texte ne nous demande pas forcément de comprendre les intentions psychologiques de l'auteur, ni n'invite exclusivement à reconstruire un ensemble structuré, qu'est-ce qu'interpréter? C'est chercher à comprendre et « expliciter la sorte d'être-au-monde déployé devant le texte. »<sup>2</sup> Ricœur se réclame de Heidegger qui, dans *Être et temps*, avait bien mis en relief 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 théorie de la compréhension qu'il applique à celle du texte, parce que celui-ci est toujours la proposition d'un monde éventuellement habitable, faisant appel à notre interprétation. Ainsi, tous les genres confondus de la fiction possèdent bel et bien une fonction référentielle,

« Mais ce référent est en rupture avec celui du langage quotidien; par la fiction, par la poésie, de nouvelles possibilités d'être-au-monde sont ouvertes dans la réalité quotidienne; fiction et poésie visent l'être, non plus sous la modalité de l'être-donné, mais sous la modalité du pouvoir-être. Par là même, la réalité quotidienne est métamorphosée à la faveur de ce qu'on pourrait appeler les variations imaginatives que la littérature opère sur le réel. »<sup>3</sup>

En tant que discours métaphorique donc, la fiction est la médiation par excellence menant à une redescription du réel qui permettra de faire

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, « La fonction herméneutique de la distanciation » dans *Du texte à l'action*, p. 127.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 128.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 128.

accéder davantage à l'être. En ce sens, Ricoeur s'entend avec Gadamer, affirmant que le langage poétique est celui qui actualise le mieux la *mimesis* aristotélicienne, en tant que re-crédation, transformation, métamorphose de la réalité.

### Se comprendre devant l'œuvre

Enfin, la théorie du texte de Ricoeur mène à une herméneutique de soi, car elle formule l'idée que c'est par le texte que l'on arrive à se comprendre soi-même. Il faut certes que la subjectivité puisse trouver sa place quelque part dans le monde du texte, sans quoi aucun monde ne saurait être proposé, une proposition ne pouvant se faire qu'à l'intention de quelqu'un. Par contre, la subjectivité dont il est question ici n'est pas une conscience fermée sur elle-même qui serait aux commandes de l'activité de lecture, ni particulièrement individuante. Au contraire, c'est le texte, en tant qu'œuvre, qui ouvre son audience et crée son autre subjectif. Si la question de l'appropriation ou de l'application du texte à une situation subjective relève de l'herméneutique traditionnelle, Ricoeur fait remarquer que le problème change d'orientation lorsqu'on l'introduit subséquentment aux réflexions rapportées dans ce chapitre. En effet, si l'écriture manifeste la première distanciation dans le discours, elle est aussi ce qui permet une réelle appropriation de celui-ci, puisqu'elle affranchit de la nécessité de la contemporanéité et de la congénialité : comprendre un texte ne peut jamais se faire que par la distance. D'autre part, puisque ce n'est pas tant l'intention de l'auteur qui fait une œuvre, mais le sens inhérent à l'œuvre, l'appropriation du texte dépend de l'objectivation des structures de celui-ci, ce qui une fois de plus revient à dire que la distanciation est nécessaire à l'appropriation. Alors,

« Contrairement à la tradition du *Cogito* et à la prétention du sujet de se connaître lui-même par intuition immédiate, il faut dire que nous ne nous comprenons que par le grand détour



des signes d'humanité déposés dans les œuvres de culture. Que saurions-nous de l'amour et de la haine, des sentiments éthiques et, en général, de tout ce que nous appelons le *soi*, si cela n'avait été porté au langage et articulé par la littérature? Ce qui paraît ainsi le plus contraire à la subjectivité, et que l'analyse structurale fait apparaître comme la texture même du texte, est le *médium* même dans lequel seul nous pouvons nous comprendre. »<sup>1</sup>

« Le monde de l'œuvre » révèle donc, selon Ricœur, la proposition d'un monde, non pas comme s'il s'agissait d'un arrière monde ou d'une intention cachée dans l'œuvre, mais plutôt comme si cette proposition dévoilait quelque chose qui se trouve devant l'œuvre, aussi bien que devant soi. Voilà pourquoi, selon lui, comprendre veut dire se comprendre devant le texte : nous ne devons pas lire en imposant les limites de notre compréhension, mais bien s'ouvrir et s'exposer au texte en vue d'accéder à un soi plus vaste. Ce n'est pas le texte qui doit s'adapter à nos paramètres, mais soi qui doit s'adapter à de nouvelles propositions. Exit, à nouveau, l'idée d'une subjectivité constituante d'elle-même : c'est par le concours de l'altérité, par la chose du texte, que la subjectivité comme compréhension peut s'instituer, s'appliquer, se transformer. Tout comme le paradoxe selon lequel le monde du texte ne peut surgir dans le réel que s'il est fictif, la subjectivité du lecteur ne peut parvenir à elle-même que si elle est d'abord mise entre parenthèses, suspendue. Lisant une œuvre, il faut donc non seulement procéder à une mise entre parenthèses empirique pour que la chose du texte se montre, mais aussi à une réduction phénoménologique établissant cette fois une autre distanciation entre soi-même et soi. Ainsi,

« Lecteur, je ne me trouve qu'en me perdant. La lecture m'introduit dans les variations imaginatives de l'*ego*. La

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, « La fonction herméneutique de la distanciation » dans *Du texte à l'action*, p. 130.

métamorphose du monde, selon le jeu, est aussi la métamorphose ludique de l'*ego*. »<sup>1</sup>

Pourtant, si l'appropriation d'une œuvre consiste en se comprendre devant le texte par le biais, notamment, d'une distanciation dans le rapport que nous entretenons de soi à soi, l'appropriation est en même temps désappropriation et perte, en un sens non pas péjoratif, mais prospère, pourrions-nous dire. En concédant à la perte d'un peu de ce qu'il est maintenant, l'*ego* accède davantage à ce qu'il est en latence, à ce qu'il pourrait être, en se reconnaissant dans l'autre qu'il lit. Considérant cela, Ricœur postule que l'herméneutique ne peut dès lors plus poursuivre ses investigations en ignorant la critique des idéologies, puisque ces dernières sont surtout véhiculées par les textes, et que c'est notamment devant des textes que s'effectue et prend forme la compréhension de soi. Il s'agit d'une constatation importante pour l'herméneutique, mais sur laquelle je ne m'attarderai pas davantage, afin de rester fidèle au programme de ce mémoire, qui s'intéresse principalement à la valeur et à la vérité de la parole poétique, en tant que texte de fiction.

En dernière analyse, Ricœur transpose la dialectique de la compréhension et de l'explication du texte, dont il était question au départ (lorsque je traitais du sens, de la structure et de la référence) sur le terrain d'une compréhension de soi qui n'est possible que par l'effectuation d'une distanciation. Cette distanciation passe par la fixation de l'écriture, par la constitution d'une œuvre dont le sens est immanent à cette totalité finie, il s'agit d'une distanciation donc à l'égard de l'auteur et du contexte de production, à l'égard du réel empirique et enfin, à l'égard de soi-même. Tout en conférant plus de poids et d'étoffe aux thèses gadamériennes, les vues de Ricœur mettent en outre l'accent

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, « La fonction herméneutique de la distanciation » dans *Du texte à l'action*, p. 131.

sur le fait que la chose poétique, parce qu'elle exige la distanciation et l'ouverture, est inséparable de la sphère de l'action. En effet, si la métaphore et la *mimesis* consistent à mettre à jour des façons d'être au monde, à rendre accessibles des réalités qui ne se donnaient pas comme telles à l'origine, à transfigurer le réel et à proposer des mondes habitables, que nous faut-il de plus pour affirmer que la parole poétique est de l'ordre de la *praxis*? Or, si Gadamer et Ricœur ont pu nous convaincre que la lecture de la parole poétique consiste en une herméneutique (pratique) de soi grâce à l'appropriation de la chose du texte, Paul Valéry saura pour sa part nous convaincre que l'écriture de la parole poétique relève elle aussi d'une herméneutique de soi, s'inscrivant au cœur même de l'action.

## CHAPITRE QUATRIÈME

PAUL VALÉRY  
L'HERMÉNEUTIQUE DE SOI  
SOUS L'ANGLE D'UNE POÉTIQUE D'ÉCRIVAIN

### **La vérité au cœur de la possibilité**

« Ce qui est le plus vrai d'un individu, et le plus Lui-Même, c'est son *possible* »<sup>1</sup>. Cette assertion valéryenne à propos de Léonard de Vinci nous fait remarquablement transiter d'une poétique herméneutique à une poétique d'écrivain, tout en nous gardant au plus près du propos développé jusqu'ici : une certaine vérité de la parole poétique est concevable, au sens où la création et la lecture de textes métaphoriques sont des moyens privilégiés d'enrichir la connaissance que nous avons de soi-même et du monde. Nous sommes partis du vaste champ de l'herméneutique philosophique, qui propose les conceptions de subjectivité en tant que compréhension et de vérité en tant qu'*aletheia*, ce qui nous a mené à reconsidérer la place et l'importance de l'altérité dans l'enrichissement de la compréhension que l'on a de soi-même et de notre situation. Nous avons ensuite vu que chez Gadamer, une poétique herméneutique s'impose dès lors que nous « faisons de l'herméneutique » afin de saisir le caractère ontologique des choses, puisque la parole poétique se révèle être, selon lui, le discours se tenant au plus près de la vérité herméneutique, dans la mesure où il transfigure le monde et nous fait accéder à une nouvelle vision de celui-ci, de l'être. Ricœur nous a ensuite permis de mieux définir en quoi consiste la vérité de la parole poétique, en proposant quelques réflexions sur la nature du récit métaphorique, sur la fonction référentielle de second niveau qui le caractérise ainsi que sur les divers degrés de distanciation à l'œuvre dans toute compréhension du discours écrit. Autant chez Gadamer que

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Œuvres*, tome I, Paris, Bibliothèque nrf de la Pléiade, 1957, p. 1203.

chez Ricoeur, nous avons pu apprécier le caractère autonome de l'œuvre comme unité totale et finie de sens. Devant cette unité se déploie quelque chose, le monde du texte qui, tel un jeu ou une fête, happe les joueurs en exigeant d'eux, dans ce jeu, qu'ils oublient le réel empirique et contingent afin de se reconnaître dans ce qui se déploie devant eux et qui, au départ, semblait tout à fait étranger au réel immédiat. Il me semble que l'une des plus importantes conclusions que nous pouvons tirer suite à l'étude de ces deux philosophes, consiste en ceci que nous pouvons toujours considérer la parole poétique comme l'une des voies menant à la connaissance (de soi et du monde). Le processus de connaissance n'est donc pas forcément distinct d'un processus de création, puisque le concours de l'imagination y tient un rôle de grande importance. En effet, dès lors que nous considérons les réflexions de Ricoeur à ce propos, nous cessons d'envisager les couples connaissance et créativité, explication et compréhension, méthode et vérité, comme étant des alternatives aux chemins divergents. Dans la mesure où l'imagination est active dans le processus de connaissance du récit humain, dans la mesure également où expliquer permet de comprendre mieux ce récit et où la méthode permet d'éclairer ce qui se montre dans la vérité du surgissement ontologique, nous ne pouvons parler de la valeur, ni de la vérité du récit métaphorique, sans intégrer une brève réflexion sur l'aspect créatif de la compréhension de celui-ci. Or, si Gadamer et Ricoeur nous ont passablement entretenus de l'attitude herméneutique à adopter devant l'œuvre, c'est-à-dire sur la distanciation nécessaire à la compréhension d'une œuvre, ils ne nous disent presque rien en ce qui concerne le travail créateur du récit métaphorique. S'accordant tous deux à dire que lire et s'appropriier la parole poétique consiste en un acte de connaissance du réel, et procède même d'une herméneutique de soi, ni l'un ni l'autre ne franchit le pas permettant de reconnaître qu'il en est également ainsi pour celui qui, pourrait-on dire, prend la parole poétique, écrit le texte. Certes, il nous a été dit de l'auteur que le sens de son œuvre n'est pas le

fruit de sa génialité, ni d'une congénialité. Nous avons d'autre part été mis en garde contre l'idée selon laquelle les intentions de l'auteur seraient les intentions menant le texte au bout de sa signification. Nous avons enfin retenu que l'auteur, comme le lecteur, se trouve dépassé par le sens du texte qu'il a créé. Mais c'est Paul Valéry qui, concrètement, nous instruit du fait qu'une herméneutique de soi est à l'œuvre devant le texte, non seulement pour celui qui le lit, mais aussi pour celui qui le crée.

### **Le processus de création est un processus de connaissance**

Ainsi, « Le plus vrai d'un individu, c'est son *possible*. » Cette courte phrase résonne d'emblée comme si, justement, la créativité tenait un rôle irremplaçable sur le chemin vers la vérité, vers la connaissance. Ce qui est possible est en état de latence, en puissance, et demande à devenir, à se déployer. Or, si le plus vrai se trouve en ce qui n'est pas encore totalement, cela sous-entend qu'il faut inventer un moyen de le faire être. Cet énoncé fait également penser à la thèse de Ricoeur selon laquelle la métaphore, par sa fonction référentielle de second niveau, rend disponibles des aspects de la réalité qui seraient passés sous silence dans la fonction référentielle du langage ordinaire. Ayant cela à l'esprit, nous pouvons transposer cette théorie du récit à une théorie du soi. Nous entendons alors que si « le plus vrai d'un individu, c'est son possible », c'est qu'une attitude métaphorique, pour parler ainsi, consistant en une attitude compréhensive de second niveau, peut rendre disponibles des aspects de soi – réels – et qui pourtant seraient passés sous silence dans l'écoulement et l'attitude de la vie ordinaire.

« L'artiste, [...] œuvre capitale, œuvre unique et secrète de soi-même, se façonne et se modèle peu à peu, se déchiffre et se

reconnaît; il devient un homme nouveau, celui qui fait enfin ce que lui seul peut faire. »<sup>1</sup>

Ricœur reconnaissait lui aussi, au-delà du refus de lire le texte en instituant les intentions de l'auteur en tant que paramètres de lecture, le style de l'auteur, c'est-à-dire son originalité, ce que lui seul peut faire. Mais ce que Valéry semble vouloir dire ici c'est que, ce que seul l'artiste peut faire c'est, en toute humilité, apprendre à se connaître lui-même : se façonner, se modeler, se déchiffrer, se reconnaître et se changer lui-même. Là où se joue l'acte de création, c'est davantage dans le rapport à soi-même que dans le rapport qu'aura l'œuvre une fois instituée comme forme disponible parmi les autres. Bien plus, le processus de création – en général aussi bien qu'en littérature – semble être l'une des voies privilégiées pour se construire, soi, à titre d'œuvre humaine. Il ne s'agit pas de nier que le processus d'écriture, par exemple, donnera éventuellement forme à un roman ou un livre de poésie. Il s'agit plutôt pour Valéry de reconnaître que chaque processus de création transforme, par la mise en forme de quelque chose, l'artiste. Aussi la création demande-t-elle d'opérer la même distanciation paradoxale que fait le lecteur à l'égard de lui-même lorsqu'en lisant, il se perd pour mieux se trouver.

*« Ce n'est point l'œuvre faite et ses apparences ou ses effets dans le monde qui peuvent nous accomplir et nous édifier, mais seulement la manière dont nous l'avons faite. »<sup>2</sup>*

Autrement dit, une fois le processus de création arrivé à terme, il faut que le créateur ait appris quelque chose de la vie, du monde, de lui-même, et se sente unifié, davantage en possession de ses moyens et de ses facultés. Refusant d'admettre, comme Gadamer et Ricœur, que quelque chose comme le génie d'un auteur se trouve à la source d'une

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Œuvres* I, p. 760.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 640-641. L'italique est de l'auteur.

œuvre, Valéry pose que chacun peut mener à terme un processus de création, pour autant qu'il se donne la peine de travailler à la mise en forme de ce qui n'était, au départ, qu'intuitions ou « sollicitations formelles »<sup>1</sup>. De façon plus précise, le processus de création s'articule selon Valéry en trois étapes : la préfiguration (l'intuition), la gestation (le travail créateur) et la formation (l'œuvre achevée).

Lors de l'étape préfigurative, dont Valéry parle en termes d'« état chantant », nous vibrons sans raison apparente au diapason d'une tonalité particulièrement heureuse, aussi bien à l'intérieur de soi que dans notre rapport au monde. Cet état précède le processus créatif et a quelque chose d'ineffable : nous sommes dans une sorte de communion avec notre environnement, notre corps, notre cœur, notre esprit. Toutes ces instances semblent s'être unifiées, nous faisant ressentir et percevoir davantage que nous ne le pouvons ordinairement. Ce sentiment d'unification

« [...] se passe entre ce que nous appelons le *Monde extérieur*, ce que nous appelons *Notre Corps*, et ce que nous appelons *Notre Esprit* – et demande une certaine collaboration confuse de ces trois grandes puissances. »<sup>2</sup>

Ineffable, confuse, cette communion rend le poète particulièrement réceptif et accueillant à tout ce qui l'entoure, si bien qu'il a parfois le sentiment d'être lui-même ce qui l'entourne. En outre, cet état relève de la contingence et de l'émotion, une émotion créatrice annonçant la naissance éventuelle de quelque chose, et n'importe quoi peut servir d'élément déclencheur à cette impression.

---

<sup>1</sup> À ce propos, lire les articles de Claude Thérien : « Valéry et le statut *poétique* des sollicitations formelles de la sensibilité », *Les études philosophiques*, 3 : 353-369, Paris, PUF, 2002. « Identité et métissage du moi poétique, selon Valéry », *Bulletin des études valéryennes*, 96-97 : 27-46, Montpellier, 2004.

<sup>2</sup> Paul Valéry, *Œuvres I*, p. 1323.



« Le phénomène qui cause et développe en nous cet état, et nous inflige sa puissance invisible, *aurait pu ne pas être*; et même, *aurait dû ne pas être*, et se classe dans l'improbable. Cependant que notre jouissance ou notre joie est forte comme un fait, l'existence et la formation du moyen, de l'instrument générateur de notre sensation nous semblent *accidentelles*. Cette existence nous apparaît l'effet d'un hasard très heureux, d'un don gratuit de la Fortune. »<sup>1</sup>

Cet état est tout aussi fugitif que contingent, et si le poète n'entre pas dans l'action lors de cette sollicitation, rien ne peut « naître », voir le jour. En fait, cet état chantant

« [...] engendre une soif de produire qui tend à soutenir et perpétuer le don de l'instant ».<sup>2</sup>

Entrent ici en jeu la notion de durée et par le fait même, celle de temporalisation du sens. Rappelons-nous ce que dit Ricœur : la temporalité est à la source de toutes les formes de récit, car ce qui se raconte doit pouvoir se dérouler dans le temps, et à l'inverse. Cette propension vers la durée nous renvoie également à Gadamer, qui considère que la fréquentation des œuvres permet avant tout d'accéder à un nouveau rapport au temps, une temporalité se rapprochant de celle de la fête et du jeu. Or, si l'état chantant en est un de complétude et d'unification, c'est qu'il arrive au poète comme un acheminement sans pareil vers le sens. Et vouloir faire durer cet état de profonde signifiante pourrait se traduire en ces termes : travailler à la temporalisation du sens, à la mise en forme de ce qui ne peut se livrer que dans la fugacité de l'instant. Je reviendrai plus loin sur cette importante notion de temporalisation du sens en poétique, en la portant à l'étude dans le chapitre consacré à Christian Bobin. Pour le moment, soulignons qu'il ne suffit donc pas d'éprouver des intuitions pour créer. Il ne saurait non

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Œuvres I*, p. 1309.

<sup>2</sup> Paul Valéry, *Œuvres II*, Paris, Bibliothèque *nrf* de la Pléiade, 1960, p. 1320.

plus suffire d'avoir du « génie ». N'importe qui peut ressentir l'enchantement de l'état pré-crétif qui vient d'être dépeint. Plutôt, la voie royale vers la création réside dans l'action, ou à proprement parler dans le travail, dans l'orchestration et la mise en ordre de cet enthousiasme mystérieux, fabuleux, insolite et annonciateur de naissance.

C'est ce qui mène à la deuxième étape du processus de création, la gestation ou à proprement parler : le travail. Il s'agit maintenant d'ordonner de façon consciente ce qui se donnait de façon confuse, ineffable, envahissante aussi bien qu'évanescence. Cela ne veut pas dire pour autant que l'enchantement cesse d'opérer sur le poète, mais plutôt que la joie initiale se transforme en plaisir. Valéry souligne à ce titre l'immense plaisir que trouve tout homme dans l'action. Certes, l'oisiveté et la contemplation comportent leur part de bienfaits, mais les hommes ne sont pas faits pour l'oisiveté perpétuelle. Ils ont besoin de s'accomplir dans l'action et la production. Ainsi, lors du travail créateur, l'artiste perpétue le bonheur contingent qui l'enveloppait, du seul fait de voir ses facultés à l'œuvre, en corrélation les unes avec les autres. Si le travail créateur demande rigueur et obstination, il n'en tient pas moins que ce travail permet de marier ensemble intelligence et sensibilité, conscient et inconscient, à la satisfaction du créateur qui s'accomplit.

« Le bonheur passif nous fatigue et nous écoëure; il nous faut aussi le *plaisir de faire*. Plaisir étrange, plaisir complexe, plaisir traversé de tourments, mêlé de peines, et plaisir dans la poursuite duquel ne manquent ni les obstacles, ni les amertumes, ni les doutes, ni même le désespoir. »<sup>1</sup>

Ce travail, aussi exaltant qu'exigeant, mène assurément le créateur à une meilleure connaissance de soi. Créer, c'est apprendre à être autrement pour arriver à faire quelque chose de neuf. C'est apprendre,

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Œuvres* II, p. 1300.

notamment, à voir, entendre et lire; à être à l'écoute et ouvert; à raffiner sa technique; à analyser, critiquer, penser. Créer est selon Valéry l'enchaînement complexe d'« une analyse à une extase »<sup>1</sup>, c'est-à-dire que cela consiste en la mise en corrélation de toutes nos facultés dans un jeu d'élucidation de soi et du monde extérieur. Le terme « jeu » n'est pas choisi de façon arbitraire : la poétique de Valéry intègre aussi bien cette notion que le fait la poétique herméneutique de Gadamer. Ce dernier, rappelons-le, applique la phénoménalité du jeu à l'expérience que nous faisons de l'art, postulant que dans ce jeu, ce sont les joueurs qui sont joués, et non le jeu. Autrement dit, le jeu de l'art impose ses règles et son processus, sur lesquels la subjectivité n'a pas le primat. Or, selon Valéry, le créateur en gestation agit de façon consciente, mais tout en se soumettant à un jeu sur lequel sa subjectivité ne possède pas l'ultime autorité, ne serait-ce que parce qu'il ne peut prévoir tous les obstacles qui se dresseront sur le chemin de la gestation créative.

« Quant aux règles – mais c'est déjà ne rien entendre à leur essence que les appeler règles – il n'y a point de règles pour les plaisirs; mais on peut [...] apprendre à jouir de quelques conventions bien observées : c'est du ressort de tous les jeux. »<sup>2</sup>

Souvent, ce sont même ces règles, ou ces obstacles, qui contribuent le mieux à véritablement produire de la nouveauté, parce qu'ils forcent à entrevoir plus largement les possibles, à imaginer de nouvelles solutions, à inventer. Lorsqu'il est parvenu à cette troisième étape du processus de création, l'artiste a produit une nouvelle forme. L'œuvre est pour ainsi dire finie, bien qu'il faille nuancer cette formulation. D'une part, l'œuvre est finie parce que l'artiste cesse de la travailler, constatant qu'il ne peut plus rien pour elle et à l'inverse, qu'elle ne peut plus rien pour lui.

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Œuvres* II, p. 96.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 1600.

Comprenons qu'en tant qu'expérience particulière d'élucidation de soi et du monde, un processus précis de création ne peut nous permettre de tout élucider. Le processus comporte un certain nombre de possibles à même ses contraintes, mais ce jeu, avec ses règles et sa direction, l'artiste ne peut l'épuiser seul. Cela ne veut pas dire qu'il atteigne un niveau de connaissance de soi, ou de maîtrise de ses facultés lui permettant de cesser ses recherches, son œuvre, son entreprise de création globale. Plutôt, l'artiste a appris tout ce qu'il pouvait apprendre de ce projet de création et, muni de ses propres facultés, il a fait tout en son pouvoir pour mener l'œuvre là où il lui a semblé entendre qu'elle « voulait » se rendre. Ayant fouillé tous les possibles du jeu, l'artiste finit par abdiquer devant celui-ci, conscient que la poursuite du travail ne ferait qu'abîmer l'unité à laquelle il est parvenu à mettre en forme. En ce sens donc, l'œuvre est finie et livrée au monde. Par contre, l'artiste n'a pas fini de créer son œuvre au sens large, ni d'apprendre et de transformer ce qu'il est et ce qui l'entoure. C'est pourquoi cette fin est plus accidentelle qu'intentionnelle et éventuellement, un nouveau processus de création se mettra en marche. Cette fin s'impose donc

« [...] comme la fatigue, le contentement, l'obligation de livrer ou la mort; car une œuvre, du côté de celui ou de ce qui la fait, n'est qu'un état d'une suite de transformations intérieures. Que de fois voudrait-on commencer ce que l'on vient de regarder comme fini! »<sup>1</sup>

Cela semble bien illustrer le fait que souvent, lorsqu'ils disposent d'un certain recul temporel à l'égard de leurs œuvres, les artistes ne s'y reconnaissent simplement plus. Surpris de voir ce qu'ils ont pu produire par le passé, il leur semble alors qu'ils referaient désormais tout différemment. Cela n'a rien d'étonnant, si l'on considère justement le fait qu'en menant à terme un ou plusieurs processus de création, ils ont

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Œuvres I*, p. 305.

chaque fois enrichi la connaissance qu'ils ont d'eux-mêmes, le rapport qu'ils entretiennent avec le monde ainsi que la vision qu'ils ont de celui-ci, en plus d'avoir affiné la maîtrise de leur technique. Ainsi, l'œuvre n'est pas un absolu. Valéry le déclare en ces termes :

« Je me fis une poésie privée d'espoir, qui n'avait d'autre fin, et presque d'autre loi, que de m'instituer une manière de vivre avec moi, pendant une partie de mes journées. Je n'y concevais pas de terme, et j'y mettais assez de conditions pour y trouver matière à un travail illimité. [...] Que de fois ai-je regardé ce que j'allais donner aux yeux des autres, comme la préparation nécessaire de l'ouvrage désiré, que je commençais alors seulement de *voir* dans sa maturité possible [...]. L'œuvre réellement faite me paraissait alors le corps mortel auquel doit succéder le corps transfiguré et glorieux. [...] Je prenais, si l'on veut, la pensée pour "inconnue", et, par autant d'approximations qu'il en fallait, je m'avançais de proche en proche vers "elle". »<sup>1</sup>

### **Conclusion de la deuxième section**

#### **Créer : œuvrer à la temporalisation du sens**

Enfin, ce parcours de Gadamer à Ricoeur puis Valéry n'avait d'autre fin que de mettre en relief la valeur et les ressources, toujours actuelles, dont s'investit la parole poétique écrite et lue. L'approche herméneutique nous a permis de nous intéresser à la vérité du texte en évitant les écueils du relativisme subjectif et du positivisme objectif, qui semblent être de part et d'autre des perspectives réductrices en regard du potentiel poétique. Il est évident qu'en tant que genre littéraire, la poésie est actuellement celui qui trouve le plus mince lectorat. Mais il n'en reste cependant pas moins que chaque jour, des poètes produisent des poèmes et que des lecteurs les lisent. D'ailleurs, la question de savoir à quel tirage sont soumis les livres de poésie n'importe aucunement dans le

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Œuvres I*, p. 305-306.

cadre de cette étude, parce que la question que je pose n'est pas celle de la popularité d'un genre, mais plutôt celle de la valeur ontologique et significative d'une œuvre poétique et métaphorique. Au reste, ajoutons que la poétique ne concerne pas exclusivement la poésie. Elle concerne l'ensemble des récits métaphoriques, pour s'exprimer en des termes empruntés à Ricoeur, ensemble dans lequel se retrouvent aussi bien les poèmes que la prose poétique, les romans, les récits d'autofiction, les essais poétiques, les nouvelles et les contes. Dès que nous sommes en présence d'une expression métaphorique, nous sommes en droit de recourir à la poétique pour élucider cette chose en présence de laquelle soi-même et le monde se mettent à changer. La poétique herméneutique de Gadamer, parce qu'elle permet de considérer la parole poétique comme l'expression de diverses façons d'être au monde, m'a servi de point de départ. Parce que l'être-au-monde est temporellement situé et foncièrement caractérisé par sa constitution compréhensive, il reconnaît dans la parole poétique, disais-je dans la première section, la vérité de son rapport au temps. Dans les faits, ce rapport est toujours fugace, puisque

« L'expérience fondamentale que nous faisons comme être humain consiste en effet à 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 irréaliste. Mais le poème, lui, ne pâlit pas. La parole poétique arrive en quelque sorte à faire s'arrêter le temps qui se dérobe. »<sup>1</sup>

Ainsi, un premier pas, double, s'accomplit dans la parole poétique vers l'herméneutique de soi et la temporalisation du sens. C'est-à-dire qu'elle nous permet à la fois de comprendre notre propre constitution, évanescence, et de transposer cette évanescence en un objet auprès

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *L'Actualité du beau*, p. 198.

duquel il nous est possible de retourner séjourner aussi souvent que nous le souhaitons : la parole poétique. Le sens peut ainsi se dépasser comme événement et poursuivre sa temporalisation à travers la durée, toujours disponible et renouvelable, de la signification. Ainsi, l'œuvre langagière permet un nouveau rapport au temps – celui de la durée – et par là, un nouveau rapport avec soi-même, être temporel.

Nous tenons également de Ricoeur ce qui vient d'être dit sur la temporalisation du sens. Il est en effet question de cela lorsqu'il parle de la dialectique de l'événement et de la signification dans le discours, du fait que celui-ci se surpasse comme événement dans le sens et que la distanciation qu'exige le texte est ce qui permet d'avoir un accès continu aux contenus discursifs. Enfin chez Valéry, nous venons de voir que l'artiste qui se met au travail tente précisément de faire perdurer un état offrant plus de signifiante que tous les autres. Après avoir étudié les réflexions de ces trois penseurs sur la parole poétique, retenons cette idée que la temporalisation du sens est ce qui se trouve au cœur de l'expression métaphorique et permet, entre autres, la pratique d'une herméneutique de soi. C'est pourquoi cette notion relie ensemble la poétique herméneutique et la poétique d'écrivains, et c'est aussi pourquoi je conçois l'utilité de procéder, dans la section suivante, à une analyse de la temporalisation du sens à l'intérieur d'une œuvre poétique contemporaine.

## **TROISIÈME SECTION**

**POÉTIQUE DE CHRISTIAN BOBIN  
ET TEMPORALISATION DU SENS DANS L'ŒUVRE**



## **CHAPITRE CINQUIÈME**

### **POÉTIQUE DE CHRISTIAN BOBIN**

#### **Aperçu d'une poétique d'écrivain**

Je parlerai de Christian Bobin en tant que poète, même si l'auteur n'est pas à l'aise avec ce titre sans en donner sa définition propre, et même s'il est surtout connu pour ses romans et ses lettres poétiques. Dans les faits, l'œuvre de cet écrivain français comporte quarante-quatre titres : deux livres d'artistes (commentaires poétiques de lithographies et de photographies); un livre de poèmes en prose; deux recueils d'entretiens sur l'écriture poétique; cinq romans; deux biographies romancées; une biographie épistolaire; cinq contes; un journal épistolaire d'autofiction et vingt-cinq titres de nouvelles, notes, lettres et essais poétiques. Un calcul rapide nous permet de conclure que ce qui prédomine dans cette œuvre contemporaine, c'est la poésie. Bobin, même s'il ne fait pas dans la « poésie pure », est un poète. D'abord parce qu'il est l'auteur de poèmes, de lettres poétiques, de nouvelles poétiques et d'essais poétiques. Ensuite parce que nous devons le plus souvent parler de la part prosaïque de son œuvre en termes de prose poétique. Enfin, dans la mesure où une vaste part de son œuvre offre une réflexion sur l'écriture et la lecture (de la poésie, notamment), nous pouvons affirmer sans problème qu'il se trouve une poétique dans l'œuvre de Christian Bobin. Voilà le double intérêt de lui accorder mon attention dans le cadre de cette étude : comparable en cela à Paul Valéry, Bobin est un poète dont la réflexion poétique traverse l'ensemble de l'œuvre, et c'est d'abord ce qui retiendra mon attention chez lui. Au demeurant, et encore une fois à l'instar de Valéry, Bobin n'est pas étranger à la philosophie. Il s'agit d'un détail appréciable dans le contexte de ce mémoire en philosophie, bien que mon principal intérêt soit celui de la lecture et de l'écriture poétiques. Bobin a effectivement mené des études philosophiques pendant cinq ans, avant de s'adonner

exclusivement à l'écriture. De toute façon, son œuvre est à ce point riche en intertextualité : un lecteur averti ne peut que reconnaître l'indéniable culture philosophico-littéraire de l'auteur.

Je disais donc m'intéresser à Bobin pour sa poétique et, nous aurons l'occasion de le constater, elle converge en plusieurs points avec celles de Gadamer, Ricœur et Valéry. Les convergences les plus notables sont celles-ci : Bobin défend une poétique affirmant que la poésie est autonome en regard de l'auteur et du lecteur, reconnaissant que la parole poétique est une parole partageant le vrai, une parole censée rendre plus visible ce que plusieurs ne voient pas, ne souhaitent pas voir, ou ne voient plus, enfin une parole transfigurant le monde. Mais ce qui étonne encore est ceci que la poétique de Bobin, à l'instar de celles que nous venons d'étudier, accorde elle aussi une place centrale à l'autre. Enfin, que la poésie soit investie de vérité et d'altérité ne fait chez Bobin qu'un ensemble, je dirais éthique. Je traiterai de tout cela dans la partie intitulée « Vérité de la parole aimante ».

Ensuite, nous verrons que l'éthique teintant la poétique de Bobin fait qu'il met en scène des personnages émouvants par la liberté qui les caractérise, mais qui nous surprennent par leur incapacité d'engagement à l'égard d'autrui. Cela nous conduira au cœur d'un paradoxe entre la poétique et la part romanesque de l'œuvre de Bobin, et j'essaierai de l'élucider. En fait, les personnages de Bobin prennent toujours une figure évanescence, presque aussi fugace que le temps qui nous échappe. Pour mieux saisir ce mystère de l'autre dans l'œuvre de Bobin, j'évoquerai la réflexion d'Emmanuel Levinas sur le visage de l'Autre. Nous verrons d'autre part que Bobin partage avec Gadamer et Valéry l'idée selon laquelle l'œuvre d'art poétique rend disponible un nouveau rapport au temps. Cependant, cette idée n'est pas très clairement formulée dans sa poétique. Plutôt, nous sommes témoins qu'il exploite cette idée, du seul

fait que son œuvre s'articule principalement autour d'une temporalité bien spécifique. En effet, ce que Bobin met en intrigue est plus souvent qu'autrement le temps qui se perd, qui se donne. S'il met en outre bien d'autres choses en scène, ce sera souvent des choses abstraites ou impalpables, non sans lien avec la temporalité, par exemple la « Souveraineté du vide », « L'Enchantement simple », « La part manquante », l'« Éloge du rien », « La vie passante », « L'Éloignement du monde », « La présence pure », « La folle allure », ou un monde où, justement, « Tout le monde est occupé »<sup>1</sup>. Il sera question de tout cela dans la partie intitulée « La temporalisation du sens : Éterniser l'évanescence de l'autre et du temps », où je porterai davantage mon attention sur la part romanesque de son œuvre.

Ce sera également l'occasion de montrer que la temporalisation du sens est tellement prégnante dans l'œuvre de Bobin, qu'elle se prête admirablement bien à une illustration de cette notion, intimement liée à celle de l'herméneutique de soi. En fait, la poétique de Bobin, dans laquelle la temporalité est centrale, se trouve constamment actualisée par une mise en forme et en intrigue déployant un rapport au temps qui ne peut manquer de frapper le lecteur. Et c'est précisément ici qu'entre en jeu l'herméneutique de soi : le lecteur de Bobin constate que la temporalisation à l'œuvre dans ses textes non seulement influe sur son propre rapport au temps, mais provient d'un rapport au temps que l'auteur a su appliquer en en faisant la façon d'être au monde des personnages qu'il met en scène.

Enfin, avant d'aller plus loin sur la poétique et l'œuvre de Bobin, je souhaite simplement y aller de quelques précisions. Cet auteur est le seul, figurant au nombre des penseurs cités dans ce mémoire, qui soit

---

<sup>1</sup> Presque tous les titres de Bobin figurent dans la bibliographie de ce mémoire.

toujours vivant. Certains pourraient certes voir là un problème d'ordre « méthodologique », au sens où la distanciation est, comme on l'a vu avec Gadamer et Ricoeur, si importante en herméneutique. À cette éventuelle critique, je souhaiterais déjà répondre que même si l'œuvre de Bobin est contemporaine, il n'en reste pas moins qu'elle s'étale de 1977 à aujourd'hui<sup>1</sup>. Or, 1977, c'était il y a vingt-neuf ans, et la plupart des titres intéressants pour cette étude ont été publiés avant l'an 2000. D'une part, cette distance temporelle me paraît suffisante pour entamer un travail herméneutique sur l'œuvre. Tout en étant de mon époque, Bobin est d'une autre génération. Et tout en étant de mon monde, il est d'un autre continent. D'autre part, considérant ce que Ricoeur disait des diverses modalités de la distanciation à l'œuvre entre un lecteur et un texte, nous pouvons pleinement nous considérer en droit de traiter de l'œuvre de Bobin sous l'angle herméneutique. Effectivement, la distance temporelle n'est qu'une des modalités de distanciation nécessaires à l'étude herméneutique d'un texte, et toutes les autres modalités de distanciation sont à l'œuvre dès que nous lisons une œuvre littéraire, peu importe l'époque et le contexte de son émergence. Enfin, certains pourraient probablement être en désaccord avec l'interprétation que je propose de l'œuvre de Bobin, je pense notamment à l'auteur lui-même. Mais dans l'esprit et l'approche herméneutiques de ce mémoire, il est justement légitime d'interpréter une œuvre sans tenir pour instance de référence ultime le regard que porte l'auteur sur son œuvre propre. Cela peut sembler paradoxal, puisque je m'intéresse à la poétique de Bobin, c'est-à-dire, en quelque sorte, à ce qu'il pense de la poésie en général et de sa propre écriture. Mais ce qu'un auteur dit de son expérience d'écriture et de lecture peut valoir pour plusieurs autres écrivains, et

---

<sup>1</sup> Le premier livre de Christian Bobin s'intitule *Lettre pourpre* et a été publié en 1977 aux Éditions Brandes (pages non numérotées). Selon mes recherches, ce livre est maintenant introuvable sur le marché (québécois et français), puisque les Éditions Brandes n'existent plus. Il en est de même pour *Le Feu des chambres* (1977) et *Le Baiser de marbre noir* (1984), publiés par la même maison. Par contre, selon C. Bobin, ces livres auraient été rassemblés en une plaquette par l'ancien éditeur de Brandes.

même se voir entériner par eux, sous des formulations quelque peu différentes<sup>1</sup>. C'est donc dans la mesure où ce que l'auteur dit de son écriture peut former une poétique universalisable, donc disponible pour tous, que je me permets de cueillir les propos de Bobin. Et non dans l'optique d'une lecture psychologisante de ses commentaires. À la suite de ces considérations, nous sommes prêts à entrer dans le vif du sujet, soit la poétique de Bobin et la temporalisation du sens émergeant de son œuvre.

### **Vérité de la parole aimante**

Ce qu'il faut entendre en lisant « vérité de la parole aimante » est assez simple : chez Bobin, la parole poétique est chargée de vérité dès lors qu'elle est suffisamment libre de la subjectivité de son auteur pour avoir une force de propulsion vers l'autre. La parole aimante, en ce sens, n'est pas une parole « amoureuse » ou romantique, mais plutôt une parole capable d'égard, d'écho, de résonance pour autrui :

« Ce que j'entends ici par amour n'a rien de sentimental [...] C'est une parole qui [...] laisse en elle assez de vide – d'espace, de silence – pour que le premier venu s'y faufile et y découvre son bien. [...] Une parole qui laisse en elle une place à l'autre, qui rend possible la venue d'autre chose qu'elle-même. »<sup>2</sup>

Permettons-nous ici un bref rappel. Pour Heidegger, le sens même du terme « vérité » ne peut exister sans le *Dasein* (l'être-au-monde), et la vérité est de l'ordre d'un dévoilement, d'un découverte (*aletheia*). Pour Gadamer, la vérité herméneutique, en outre, ne peut se découvrir que

---

<sup>1</sup> Je pense précisément ici à Danièle Sallenave et à Robert Melançon, entre autres, qui semblent en plusieurs points faire la même expérience de la poésie, de la lecture et de l'écriture que Bobin. Le temps manque pour élaborer à ce propos, aussi je renvoie simplement le lecteur aux titres disponibles de ma bibliographie : *Le don des morts* et *Exercices de désœuvrement*.

<sup>2</sup> Christian Bobin, *Autoportrait au radiateur*, Paris, Gallimard, « folio », 1997, p. 103.

par le biais d'un dialogue impliquant forcément l'altérité, sous le mode dialectique de la question/réponse. Chez Ricœur, la vérité du texte nous force à en apprendre sur soi si l'on accepte de devenir autre et enfin, chez Valéry, une certaine vérité se trouve dans l'horizon des possibles en regard de ce que nous pourrions devenir en créant de nouvelles formes. Mais qu'en est-il chez Bobin? Il est souvent question de vérité dans sa poétique, le plus souvent en termes de « dire la vérité », donc sous la modalité de la *parole* poétique. En fait, il ne saurait y avoir de vérité, chez Bobin, autrement que dans une parole communément partagée, adressée à l'autre, et reçue par l'autre. Attention cependant, Bobin remarque et souligne souvent la superficialité dans laquelle peuvent s'enliser nos rapports – souvent trop fugitifs et convenus – avec autrui. Cette considération faite, cela n'enlève rien au fait que chez Bobin, le vrai ne peut se passer de la présence de l'autre. Ajoutons aussi que la vérité dont il parle semble réunir à la fois la vérité vue par Heidegger, Gadamer, Ricœur et Valéry, vues que je viens d'esquisser à grands traits. À cet égard, un simple extrait peut suffire à faire comprendre que chez Bobin aussi, la parole poétique s'investit avant tout d'aller à l'essentiel, de dire la vérité, d'aller vers l'autre en même tant que vers soi :

« La poésie est une parole aimante : elle rassemble celui qui la prononce, elle le recueille dans la nudité de quelques mots. Ces mots – et avec eux le mystère d'une présence humaine – sont offerts à celui qui les entend, qui les reçoit. La poésie, en ce sens, c'est la communication absolue d'une personne à une autre : un partage sans reste, un échange sans perte. On ne peut pas mentir en poésie. On ne peut dire que le vrai et seulement le vrai. [...] Si on ment on sort de la poésie pour choir dans le langage coutumier, dans le mensonge habituel, dans la vie ordinaire, morte. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *La merveille et l'obscur* suivi de *La parole vive*, entretiens 1990-1994, Paris, Éditions la passe du vent, 1999, p. 30.

Cet extrait, foisonnant de sens, mérite passablement qu'on s'y attarde. En premier lieu, la poésie rassemble et recueille celui qui la prononce, en le détachant de la « vie ordinaire, morte », c'est-à-dire de la vie superficielle, préoccupée, acharnée vers des fins. Et c'est par les mots, par le langage, que le poète rassemble ce qui l'atteint et le touche, c'est-à-dire le mystère de la présence humaine ou en d'autres termes ce qui, en deçà du quotidien et des obligations pratiques, fait le sens, ou le non-sens, de l'existence humaine. En second lieu, la poésie rassemble et rallie deux personnes (au moins) en une communauté absolue, pour la simple raison que ce que livre la poésie à celui qui la reçoit (en l'écrivant ou en la lisant), n'est autre que ce mystère de la présence humaine, que tous peuvent appréhender, au moins de loin. Je reviendrai d'ailleurs un peu plus loin sur l'idée d'un communisme impérissable selon Bobin, le communisme de l'enfance. Mais encore, qu'est-ce que s'arracher à la « vie ordinaire, morte », sinon s'adonner à une vie plus vraie, plus vivante, plus sphérique, mieux vécue? Dans cette optique, s'éloigner de la vie ordinaire pourrait être de l'ordre de s'adonner au jeu et à la fête, à l'autonomie de sens et à la temporalité que Gadamer leur reconnaît. Cela pourrait aussi relever de l'engouement pour une danse valéryenne où l'on parvient à plus de sens, à un nouveau rapport au temps et à une tout autre valeur ontologique des mots. Par là même, s'éloigner de la vie ordinaire et morte pourrait aussi se traduire par la possibilité, grande ouverte enfin, d'entretenir un véritable rapport avec autrui. Et cela pourrait enfin aller de pair avec la capacité que nous avons de poser un regard métaphorique ou de second degré sur le réel, tout comme chez Ricœur. Enfin, « les lectures, ce sont les fêtes que l'on se donne »<sup>1</sup>, pour l'ensemble heureux de ces motifs.

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *L'homme du désastre*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 38.

En fait, le travail littéraire de Bobin, auquel on a souvent reproché un certain mysticisme (à juste titre, souvent), consiste plutôt en un essai de polissage du réel, en une tentative de remise en ordre du monde, en un pari sur la possibilité d'une rencontre avec « L'Autre visage »<sup>1</sup>. L'écriture poétique est donc un geste mimétique de transfiguration du réel. À ce titre, Bobin écrit ceci :

« On me dit parfois que le monde n'est pas si merveilleux, que l'enchantement y est empoisonné par la douleur. Je sais bien que ce monde n'est pas le paradis. Je le sais bien. Je ne suis pas sourd : constamment on nous tient ce double langage : n'espérez rien, jouissez de tout. Par un côté on nous déprime, par un autre côté on nous calme. Écrire c'est échapper à cette pauvre alternative, sortir de ces jouissances funèbres des sociétés marchandes. Sortir du désespoir comme de l'espoir, sortir de la parole comme du silence : chanter. Réconcilier toute vraie douleur et toute vraie beauté dans la lumière d'un chant. »<sup>2</sup>

Lisant cet extrait, il devient clair que pour Bobin aussi, l'œuvre impose sa vérité à l'artiste et au lecteur. Ce que l'on met dans l'œuvre, aussi bien que ce qu'on y reconnaît, n'est autre que « toute vraie douleur et toute vraie beauté », qu'aucune « jouissance funèbre » ne saurait égaler. La parole poétique, vive, consiste en « la lumière d'un chant » : elle élève l'esprit au-dessus du rapport fugitif et superficiel qu'il entretient avec le quotidien. Comme il a été dit au deuxième chapitre, chez Bobin, la « parole vive » veut effacer le sens unique du monde et montrer qu'il y a des possibles en reste. Dans une entrevue télévisée, Bobin parlait de son écriture comme d'une façon de prendre soin de la vie par les mots, en choisissant minutieusement les mots qui doivent venir à la parole, et donc à la vie. « Je suis quelqu'un qui, avec du manque, produit du vide », ajoutait-il. Entendons par là que le poète, prenant acte d'un monde où l'essentiel se manque le plus souvent, part de ce manque pour ouvrir,

---

<sup>1</sup> Évocation d'un titre de Bobin, *L'Autre visage*, Lettres Vives, « Entre 4 Yeux », 1993.

<sup>2</sup> Christian Bobin, *La merveille et l'obscur* suivi de *La parole vive*, p. 38.



vider un espace dans lequel nous puissions vraiment être et séjourner. Car même si « l'essentiel ne croupit pas dans les livres mais continue de briller sur le cœur, de rafraîchir le regard »<sup>1</sup>, « une vie sans lecture est une vie que l'on ne quitte jamais, une vie entassée, étouffée de tout ce qu'elle retient [...] »<sup>2</sup> en termes de possibles. Cette perspective métaphorique de redécouverte des possibles et d'ouverture au monde, en plus de rappeler ce que Gadamer disait de la *mimesis*, ce que Ricoeur disait de la métaphore et ce que Valéry disait de la création, fait voir la lecture comme un précieux « temps de silence », comme un

« [...] mouvement second par quoi nos vies s'affranchissent d'elles-mêmes, un mouvement amoureux vers la lumière d'une pensée juste, un mouvement de résistance à ce qui, dans nos vies, prétend nous soumettre à la lettre d'une loi, d'une norme, d'une habitude. »<sup>3</sup>

La vérité de la parole poétique, chez Bobin aussi bien que chez les penseurs étudiés, est de l'ordre herméneutique d'un « être-avec », d'un dévoilement et d'un dévoilement présupposant une ouverture au monde. Se référant à Sören Kierkegaard, Bobin l'exprime ainsi :

« Kierkegaard disait que la vérité, ce n'est pas seulement une chose extérieure à nous et que certaines paroles pourraient atteindre, c'est la manière dont nous sommes dans la parole. La vérité, c'est le lien que nous avons avec la vérité. »<sup>4</sup>

Et la manière dont nous sommes – dans la parole – sous la structure de la compréhension, disais-je avec Gadamer, nous ramène sans cesse devant la fugacité de notre rapport au temps. Beaucoup nous échappe. C'est bien ce que fait voir la poésie, et Bobin le reconnaît à son tour :

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *La merveille et l'obscur* suivi de *La parole vive*, p. 26.

<sup>2</sup> Christian Bobin, *Une petite robe de fête*, Paris, Gallimard, « folio », 1991, p. 12.

<sup>3</sup> Christian Bobin, *La merveille et l'obscur* suivi de *La parole vive*, p. 27.

<sup>4</sup> Christian Bobin, « La parole vive », entretien avec Guy Coq et Marc-Olivier, Paris, *Esprit* 200, 1994, p. 74.

« [...] ce que nous aimons est toujours ailleurs que là où nous allons le voir, toujours en fuite – ressuscité. Pour moi c'est ça, le vrai travail de l'écriture. Les phrases se tiennent sur la page comme l'ange sur le seuil d'un tombeau. Les livres ne disent pas la vérité, ils en indiquent le passage le plus récent. Ils sont comme ces chemins de neige où peuvent se voir les traces des bêtes enfuies. L'écriture n'a rien d'autre à nous dire que son propre effacement : ce que vous aimez n'est plus là, dans les bandelettes de l'encre, mais partout ailleurs dans le monde. »<sup>1</sup>

C'est dire que la vérité en question n'est pas, comme nous le voyions chez Gadamer, statique, entièrement répétable, réitérable en tout point. La vérité au sens d'*aletheia* est toujours pour ainsi dire par-devant nous, effleurée, en mouvement, en fuite, au sens de dévoilement sans fin, ou de perpétuelle conservation hors retrait. Ainsi le geste de lire et d'écrire se déploierait tel un projet de vie, tel une recherche sans fin de l'étreinte de l'autre dans la vérité d'une façon d'habiter le monde.

« Écrire, ce serait parler à l'absent, à celui qui s'éloigne un peu plus chaque jour, nous libérant de tout, même de lui. »<sup>2</sup>

Lorsqu'il évoque cette reconnaissance fragile, voire précaire de la vérité poétique partagée, une image de Maurice Blanchot revient à la mémoire de Bobin :

« [...] Je connais une image de lui, prise à son insu. C'est la plus belle image qu'on puisse donner d'un écrivain. Il est sur un parking de supermarché. Il pousse un caddie vide. La trivialité du geste – faire ses courses comme tout le monde – n'enlève rien aux livres. Au contraire. Elle leur donne leur vraie grandeur. La vérité n'est jamais humiliée par la vie [...] parce que la vérité n'est jamais que la vérité du plus humble, du tout de la vie humble et pure [...]. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *La merveille et l'obscur* suivi de *La parole vive*, p. 52.

<sup>2</sup> Christian Bobin, *L'homme du désastre*, p. 48.

<sup>3</sup> Christian Bobin, *La merveille et l'obscur* suivi de *La parole vive*, p. 61.

Que faut-il entendre, par « vérité de la vie humble et pure »? Que la vérité transportée par la poésie, bien qu'elle soit toujours manifestation de traces, ne peut s'appréhender que de proche en proche, et ce, par l'ébauche continuelle d'une parole adressée à l'autre. Et l'autre, comme l'a vu Emmanuel Levinas, est bien ce qui échappe et ne cessera jamais d'échapper à la connaissance pleinement constitutive, subjective ou objective que nous avons du monde. S'adresser à l'autre, notamment par la parole poétique, exige alors du poète une humilité proche de la vulnérabilité. Pour que sa parole parle, il faut qu'elle renonce à tout dire, à tout ramener à son savoir. Il faut que cette parole, dans ce qu'elle dit de vrai, soit libre de velléités ou de prétentions subjectives.

« [...] On ne peut bien écrire que de ce qu'on ignore. On ne peut bien écrire qu'en allant vers l'inconnu – et non pour le connaître, mais pour l'aimer. »<sup>1</sup>

Le verbe « aimer » étant toujours à entendre au sens où je l'ai indiqué plus haut, c'est-à-dire au sens où la parole poétique est capable d'égard pour autrui, on ne peut bien écrire que lorsqu'on accepte de devenir autre, car c'est en se perdant que l'on se trouve, comme le disaient Gadamer et Ricoeur. Et « se perdre », c'est accomplir la réduction phénoménologique de soi-même à soi, autrement dit la distanciation avec soi qui est nécessaire à l'émergence de la vérité du texte. Encore une fois donc, le poète et le lecteur ne sont que les médiateurs de ce qui vient librement à être dit dans la parole poétique :

« Personne n'est "poète" parce que ce serait là sa nature – son infirmité ou sa grâce. La poésie seule existe. Elle existe comme les champs, comme la neige, comme les saisons. Mais personne ne "fait" de la poésie, pas plus que personne ne nous offre les giboulées de mars ou les neiges de décembre. La poésie c'est la vie limpide quand elle entre en nous pour

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *Éloge du rien*, Montpellier, Fata Morgana, 1990, p. 13.

prendre connaissance d'elle-même, d'une connaissance aérienne, subtile [...], un sourire plus qu'un savoir. La poésie n'est rien que la fragilité de cet état de conscience, l'éveil en nous de la pureté qui est bien plus que nous. Et le "poète", s'il faut vraiment garder ce mot, c'est celui qui, en retenant son souffle, sait pour un temps plus ou moins long n'être personne. Sa singularité c'est de se taire en parlant. Il ne s'adresse pas aux autres. *Il s'adresse à lui-même comme à un autre.*<sup>1</sup> [...] Cette parole [...] ne va vers personne et c'est pour cela qu'elle nous touche à coup sûr. »<sup>2</sup>

Écrivant, le poète « s'adresse à lui-même comme à un autre », tout comme chez Ricœur, le lecteur se découvre lui-même comme un autre devant la force du texte. Cela est aussi très clair chez Bobin :

« Ce qui fait qu'une parole est vraie [...], c'est une chose qu'elle vous donne à entendre : la force. Une force qui n'est pas éphémère. Une force que l'on n'aurait pu se donner. Une force qui recueille en elle toutes nos faiblesses, sans les détruire. [...] La vérité, c'est comme en musique, c'est une question de ton. La note fautive, on l'entend tout de suite. On ne saurait dire pourquoi elle est fautive, mais on sait bien qu'elle l'est et que l'on ne se trompe pas. Le partage se fait d'instinct, à l'oreille. »<sup>3</sup>

Non seulement cet extrait rappelle-t-il spontanément ce que disait Ricœur à propos de la force de propulsion du texte, mais évoque-t-il aussi ce que Gadamer disait de l'idéalité du texte littéraire, à savoir que nous disposons de l'intelligence du texte à l'oreille interne. En outre, nous pouvons dire que Bobin emprunte la « voie du milieu » qu'est l'herméneutique, lorsqu'il parle de l'autonomie de l'œuvre poétique. Rappelant encore en cela Ricœur, il exprime ainsi ce compromis :

---

<sup>1</sup> En italique, parce que cette expression renvoie singulièrement à un titre de Paul Ricœur, *Soi même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

<sup>2</sup> Christian Bobin, propos tenus sur l'œuvre de Franz Kafka dans *Un livre inutile*, Montpellier, Fata Morgana, 1992, p. 21.

<sup>3</sup> Christian Bobin, propos tenus sur l'œuvre de Gustave Roud dans *Un livre inutile*, p. 63-64.

« L'auteur échappe à ces deux maladies si répandues de l'idéalisme et du matérialisme. L'idéaliste, c'est celui qui hypothèque le ciel, qui met le ciel dans sa poche. Le matérialiste, c'est celui qui boucle la terre sur elle-même, qui met la terre dans un sac. L'idéaliste montre bien peu de confiance envers le ciel, pour ainsi parler en son nom. Le matérialiste fait bien peu de crédit à la matière, pour croire qu'elle ne peut être qu'elle-même. »<sup>1</sup>

Quant au poète, pourrait-on ajouter, il a l'humilité de reconnaître que tout ne peut forcément coïncider avec l'idée qu'il se ferait des choses – matérialiste ou idéaliste, puisque cette alternative est encore répandue aujourd'hui. L'écrivain qui aspire vraiment à écrire quelque chose qui donne dans la vérité poétique sait qu'il vaut mieux être à l'écoute de ce que le monde, de ce que les mots, qui viennent par eux-mêmes s'étendre sur la page blanche, ont à dire. Ainsi, ce qui importe en poésie est ce que la parole et la langue dévoilent de notre rapport au monde et à l'altérité. Non pas ce que le *cogito* prétend subsumer sous un organigramme conceptuel, ni ce que certains littérateurs prétendent (notamment Flaubert, selon Bobin), à savoir que la littérature serait supérieure à tout.

« Je ne sais pas faire mienne cette conception idolâtre de l'écriture et de la littérature, même si je vis beaucoup dans les livres. [...] Que l'écriture l'emporte sur la vie la plus banale, non seulement je ne le crois pas, mais je suis convaincu que c'est exactement l'inverse. »<sup>2</sup>

Parce que ce qui postule à la postérité dans les textes, ajoutons-le, ce qui aspire à la durée, n'est autre que la trace de la fracture temporelle que subit chaque homme. En ce sens, le geste de lire et d'écrire (le plus souvent, ces deux activités se confondent : lisant, nous réécrivons en quelque sorte un livre et écrivant, nous répondons à ce que nous avons

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, propos tenus sur l'œuvre de Gustave Roud dans *Un livre inutile*, p. 67.

<sup>2</sup> Christian Bobin, *Entretien avec Bruno de Cessole*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, « Les livres de leur vie », 1994, p. 4.

lu) sera toujours une action non sans lien avec une certaine éthique : elle dévoile une condition humaine commune, c'est-à-dire partagée. Il semble d'ailleurs que ce soit en ce sens presque éthique que Bobin parle de « bonté de la langue » :

« Je sens très souvent la bonté chez les écrivains, c'est ma bêtise à moi. Même ceux qui n'ont pas cette réputation-là, qui sont vindicatifs ou infréquentables. La bonté dont je parle est presque ontologique, matérielle. C'est une bonté de la langue avant d'être une bonté prétendument morale. C'est une bienfaisance matérielle de la langue... »<sup>1</sup>

Bienfaisance s'organisant, parfois, sous forme d'œuvre poétique, lorsqu'un auteur a suffisamment su pénétrer le silence et qu'enfin émerge ce qui aspire à être dit. Et pour savoir se taire, pour entrer dans le silence où les choses enfin se révèlent, il faut accéder à l'esprit d'enfance, consistant selon Bobin en ceci :

« Quand je parle de l'enfance c'est du jeu dont 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. »<sup>2</sup> « L'enfance dont je parle, c'est comme si un peintre vous parlait de la lumière, c'est une qualité du réel [...]. L'enfance, avant d'être une couleur ou un âge, est une propriété du monde, l'atome élémentaire de tout. »<sup>3</sup> « 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. »<sup>4</sup>

Aujourd'hui, maintenant, l'esprit d'enfance permet donc de jouer avec les possibles, et permet une vision métaphorique du réel. L'esprit d'enfance est aussi ce qui permet de refuser l'inacceptable, c'est-à-dire ce qui déshonore la vie, ce qui la détruit. Ici, il serait opportun de revenir sur le

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *Entretien avec Bruno de Cessole*, p. 27.

<sup>2</sup> Christian Bobin, *La merveille et l'obscur* suivi de *La parole vive*, p. 47.

<sup>3</sup> Christian Bobin, *Entretien avec Bruno de Cessole*, p. 41.

<sup>4</sup> Christian Bobin, *L'épuisement. Un orage*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1994, p. 27.

communisme reconnu par Bobin et auquel je faisais allusion plus tôt, c'est-à-dire le communisme de l'enfance. Cet extrait, pénétrant de lucidité, montre combien chez Bobin la parole poétique est profondément chargée de dévoiler de nouveaux horizons de référence, et à la fois intimement chargée de dévoiler l'autre et de rallier les hommes ensemble.

« 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 ce que je dis là, et je le dis mal, il ne nous reste plus que la terre vierge des continents d'enfance, que cet eldorado d'enfance rebelle. [...] 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. »<sup>1</sup>

Or, il est clair que pour Bobin, choisir d'écrire consiste à opter pour la défense et la préservation de ce « communisme d'enfance », ou en d'autres termes, cette possibilité qu'il nous reste d'être avec autrui, d'être ensemble. L'extrait suivant aura d'autre part le mérite de rendre peu contestable l'idée selon laquelle l'écriture et la lecture poétiques, usant du langage, sont des moyens de transfiguration du réel :

« Travailler sur la langue c'est agir sur le monde : si les nazis ordonnaient aux déportés de ne jamais parler de « cadavres » mais de « marionnettes » devant l'amoncellement de corps martyrs, c'est parce qu'il est plus aisé de brûler des marionnettes qu'un être humain. »<sup>2</sup>

Après cette assertion, qui pourrait encore prétendre que le langage et la façon dont on en dispose n'ont aucun impact sur le monde et la manière

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *L'Épuisement. Un orage*, p. 74-75.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 78.

dont nous traitons autrui? Et pourtant, chez Bobin comme chez Gadamer, le langage n'est pas premier dans l'expérience que nous faisons du monde. Il ne vient qu'en second lieu, comme le témoin de ce qui existe déjà, avant lui. Ainsi,

« La poésie n'est pas essentiellement et n'est même pas d'abord du langage. C'est une flèche recueillie sur sa cible. Que cette flèche soit tendue sur la corde d'une voix ou bien qu'elle s'élançe de l'intérieur muet des choses n'a pas d'importance. La cible est toujours la même : cette présence soudain incontestable d'une autre vie dans notre vie, une présence si nette qu'elle ressuscite la joie en nous dormante. »<sup>1</sup>

Voilà qu'à nouveau, se présente dans la poétique de Bobin l'alliance du vrai en poésie et de la présence d'autrui. Dans l'écriture et la lecture de la poésie, la primauté n'est jamais celle du sujet, mais de la vie qui se déploie et se célèbre elle-même. En regard de l'écriture, Bobin le prononce ainsi :

« Je ne cherche jamais l'écriture. C'est elle qui me vient. C'est quelque chose qui sort du monde et qui me blesse. Écrire, c'est [...] perdre ce qu'on est au profit de ce qu'on voit. [...] Entre le mot "autiste" et le mot "artiste", il n'y a qu'une lettre de différence, pas plus. »<sup>2</sup>

Concernant la lecture, il le formule dans les termes que voici :

« Lire c'est faire l'épreuve de soi dans la parole d'un autre [...], manger ce qu'on lit, le transformer en soi et se transformer en lui. »<sup>3</sup>

Beaucoup reste à dire sur la poétique de Bobin. En fait, un livre complet pourrait être consacré à celle-ci, ainsi qu'aux liens évidents entre cette

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *L'Épuisement. Un orage*, p. 59.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 80-81.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 95.



poétique et celles de Gadamer, Ricœur, Valéry, mais aussi Blanchot et Levinas, notamment. Ici ce n'est pas l'inspiration qui manque, mais bien l'espace et le temps, ironiquement. Aussi j'espère, dans le cadre étroit de cette étude, avoir suffisamment montré les liens unissant la poétique herméneutique de Gadamer et Ricœur, la poétique de Valéry et celle de Bobin. En effet, ce qui vient encore une fois d'être affirmé, dans la perspective d'une poétique d'écrivain et par de nombreuses citations et analogies, ceci : 1) L'œuvre d'art langagière (la poésie) est ontologiquement autonome à l'égard de la subjectivité. 2) Il se trouve une vérité herméneutique dans la parole poétique. 3) Le référent de cette vérité herméneutique dans la parole poétique précède d'une part le langage, au sens où elle met au jour ce qui existe déjà avant d'être dit, soit le rapport paradoxal de proximité et d'étrangeté qu'entretient le *Dasein* avec le monde. 4) Le référent de cette vérité herméneutique est d'autre part métaphorique, mimétique, ou de second degré : la parole poétique fait voir des aspects du réel que le langage ordinaire tient morts. 5) Enfin, la parole poétique écrite et lue est l'occasion d'une herméneutique de soi qui ne peut se passer de l'altérité, de l'autre en tant que médiateur de la vérité herméneutique.

Cependant, quelque chose de nouveau a été dit pendant le survol de la poétique de Bobin. En effet, au sujet de l'autre, il ne se contente pas de montrer qu'il est nécessaire à la médiation de la vérité dans la parole poétique. Chez lui, la reconnaissance nette de « la présence de l'autre dans notre vie » prend une résonance éthique, parce que l'écriture et la lecture, en transfigurant le réel, transfigurent aussi nos rapports avec autrui. Rappelons seulement en cela l'évocation des nazis qui préféraient qu'on parle de « marionnettes » plutôt que de « cadavres ». Cela aidait incontestablement à taire l'inadmissible. Aussi, Bobin répète souvent que s'il écrit, c'est pour honorer ou mettre en lumière la vie la plus faible, la

plus invisible, la plus effacée, la plus humble, la plus muette et la plus pure :

« Le désastre, je le vois [...]. Je prends des notes sur ce qui a résisté et c'est forcément du tout petit, et c'est forcément incomparablement grand, puisque 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. [...] J'écris dans l'élémentaire pour dire cette chose élémentaire : le monde est perdu et la vie est intacte. »<sup>1</sup>

Et pour percevoir cette vie-là, toujours intacte, il faut adopter l'esprit d'enfance duquel il est si souvent question dans ses livres :

« Et comme dit le camarade Rimbaud : "Parez-vous, dansez, riez. Je ne pourrai jamais envoyer l'Amour par la fenêtre." Ni l'amour ni le brin d'herbe. »<sup>2</sup>

Or, non seulement subsiste-t-il selon Bobin un communisme entre les hommes, celui de l'enfance. Mais en outre, l'esprit d'enfance est ce qui doit nous permettre, notamment par la fréquentation des livres, d'entretenir cette vision métaphorique du communisme de l'enfance. Parce que sans cette appréhension d'un communisme, nous ne pourrions plus rien espérer de la parole poétique, ni de la littérature, ni du monde. Bobin écrit clairement ceci :

« Presque rien n'a encore été écrit sur la bonté et c'est pourquoi il reste un immense avenir à l'écriture. »<sup>3</sup>

Plutôt qu'un romantisme obsolète, ce qui se palpe ici est l'indigence dont se teinte toute l'histoire humaine, et cela n'est pas sans rappeler la réflexion de Levinas sur Autrui, sur le visage de l'Autre qui reste toujours

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *Autoportrait au radiateur*, p. 90.

<sup>2</sup> *Idem.*

<sup>3</sup> Christian Bobin, *Ressusciter*, Paris, Gallimard, « folio », 2001, p. 38.

fondamentalement un mystère et qui sollicite une responsabilité sans pourquoi. J'aimerais ici rapporter – aussi brièvement que possible – cette réflexion de Levinas. Ce détour est pertinent, parce que Levinas dépeint la rencontre de l'autre (visage) telle qu'elle est mise en scène dans l'œuvre romanesque de Bobin. C'est-à-dire que l'autre, par sa totale différence avec moi, m'appelle à devenir autre et à me perdre hors moi, plutôt que de l'assimiler, lui, à moi-même. Nous verrons ensuite pourquoi la lecture des livres de Bobin imprègne le lecteur d'un sentiment puissant de liberté : le rapport à autrui et au temps qu'il met en scène fait paradoxalement goûter la gravité, et la fugacité pourtant, de nos propres rapports à l'autre et au temps. Et c'est en cela, précisément, que je vois dans l'œuvre de Bobin la concrétisation de la temporalisation du sens, notion que j'avais introduite après avoir exposé la poétique de Valéry, où je disais que créer (c'est-à-dire écrire et lire l'œuvre poétique) consiste à œuvrer à la temporalisation du sens. Mais qu'est-ce que la temporalisation du sens au juste? C'est le projet de faire perdurer, par l'œuvre poétique écrite et lue, ce qui échappe et échappera toujours à l'homme : l'autre dans son mystère et le temps dans son évanescence.

## CHAPITRE SIXIÈME

### TEMPORALISATION DU SENS DANS L'ŒUVRE

#### **La temporalisation du sens :**

#### **Éterniser l'évanescence de l'autre et du temps**

Avant de présenter les personnages de Bobin et de montrer comment ils incarnent la temporalisation du sens dans son œuvre, voyons comment Levinas dépeint l'Autre visage. D'abord, Levinas distingue entre « besoin » et « désir »<sup>1</sup>. Selon lui, pour pleinement rencontrer l'autre, il faut se défaire de 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, 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 permet une véritable rencontre de l'autre est celle du désir, ce qui est fort différent. Désirer l'autre, c'est 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. Vraiment rencontrer l'autre ne peut se faire que sur la base de l'indépendance, mais pas au sens politique, individualiste ou égoïste du terme, ni même et surtout pas au sens kantien d'autonomie de la raison. Cela n'est en fait possible que si je suis un être déjà comblé par-delà ses manques, dans le vide assumé de ses manques. Ainsi, je peux, dans ce vide toléré, faire un espace pour l'autre.

Est-ce aller trop loin de poser que les hommes, après ce que notre culture nomme la « mort de Dieu » (censé aimer inconditionnellement) se sont tournés vers leurs semblables avec, au cœur, la profonde indigence d'être inconditionnellement aimés? Le fait est que cette indigence est

---

<sup>1</sup> Emmanuel Levinas, « La trace de l'autre », § 3 – Besoin et désir, dans *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 2001, p. 268.

aujourd'hui palpable, et qu'on ne peut la présenter à quiconque sans être déçu, sans faire souffrir autrui, sans agrandir davantage le vide que chacun porte en lui. Vraiment rencontrer l'autre, ça ne peut bien sûr se faire dans une lutte ou une fuite de l'ennemi. Mais encore, ce ne peut être dans la recherche d'un complément. Levinas parle de socialité<sup>1</sup> : malgré tous mes manques et tout mon moi, par-delà tout ce que je suis déjà, je désire l'autre. Son visage, en tant que tout autre, m'interpelle, me parle, me bouleverse, m'inspire.

Dans les termes de Levinas, le visage de l'autre est épiphanie, visitation<sup>2</sup> brisant l'horizon de la phénoménalité, l'axe de mon 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 outrepassa mon intentionnalité, ma conscience. Le visage bouleverse, parce qu'il ne peut être une « représentation vraie »<sup>3</sup>. Je ne peux le connaître à la façon dont je connais les choses, je ne peux le thématiser, me le mettre ainsi sous la main. D'où l'abstraction du visage : il s'abstrait de ma prise, de mon regard, refusant de totalement livrer son « âme ». Le visage de l'autre, vivant, ne peut qu'être toujours par-devant lui, et en dehors de moi. 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 nous priver d'unicité, met en relief la seule unicité qui vaille sur le plan

---

<sup>1</sup> Emmanuel Levinas, « Sens et éthique » dans *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, p. 45.

<sup>2</sup> Emmanuel Levinas, « La trace de l'autre », § 3 – Besoin et désir, dans *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, p. 270.

<sup>3</sup> Emmanuel Levinas, « Sens et éthique » dans *Humanisme de l'autre homme*, p. 48.

éthique : personne ne pourrait prendre à ma place la responsabilité qui m'incombe à l'égard d'un visage.

Cet appel du visage, qui me rend responsable de sa vulnérabilité, ne provient pas spécifiquement d'une autre subjectivité, mais *cela* se produit, simplement. C'est ce que Levinas nomme « l'illéité »<sup>1</sup>, terme renvoyant au pronom « il » : ni moi (je), ni l'autre moi (tu), n'avons décidé d'être un visage l'un pour l'autre. Mais *il* en est ainsi, et cette responsabilité ne m'est pas imposée par ma 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 pensée. Dans la « marche en-avant »<sup>2</sup> qu'est ce mouvement vers l'autre, la raison n'intervient jamais qu'en retard. Engagé comme on peut l'être dans cette occupation de l'autre, nulle désertion, nulle dérobade n'est possible derrière lui. Tant que je suis porté vers l'autre, je n'ai pas le souci de moi, pas le temps de faire un retournement sur moi-même, ni de réfléchir<sup>3</sup>. Ce qui advient se passe en deçà de la réflexion, dans l'enchaînement des faits et des 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 »<sup>4</sup> et me fait accéder à de nouvelles ressources. Levinas compare ce gain des possibles à celui que manifeste la métaphore. Celle-ci, en adjoignant deux réalités qui, au départ, 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 voir davantage qu'on

---

<sup>1</sup> Emmanuel Levinas, « La trace de l'autre », § 6 – La trace et l'illéité », dans *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, p. 278.

<sup>2</sup> Emmanuel Levinas, « Sens et éthique » dans *Humanisme de l'autre homme*, p. 50.

<sup>3</sup> Non pas au sens ordinaire de manquer de temps, mais au sens d'une « droiture » pré-réflexive de l'aller.

<sup>4</sup> Emmanuel Levinas, « La trace de l'autre », § 3 – Besoin et désir, dans *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, p. 270.

ne voit ordinairement. De la même façon, rencontrer l'autre transfigure la trace que je déploie dans le réel. Sans cesse, je suis appelé à faire ce type de rencontre et donc à moduler mes traces, tout comme celles d'autrui. Voilà pourquoi, semble-t-il, Levinas parle d'infini. Ensemble, nous accédons à la tâche infinie de devenir autres que nous sommes, grâce au visage de l'autre qui ne peut qu'être métamorphose en puissance, pour ainsi dire. Soit n'est ainsi pas tant en moi qu'en l'autre. « Je est un autre »<sup>1</sup> : mon visage ne m'appartient jamais en propre, sans cesse manifesté aux autres visages qui le transmuient et à l'inverse. C'est en ce sens que le visage, « dépouillé de sa forme même »<sup>2</sup>, est advenir. Non pas grâce à une « volonté de puissance » qui serait nietzschéenne<sup>3</sup>; mais grâce à l'humilité dont je fais preuve lorsque devant l'autre, je m'abandonne totalement à ma vulnérabilité et à la sienne.

Or cette irréductibilité de l'autre, 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 intrigue par l'auteur, comme autant d'époques transfiguratrices, comme autant de figures de l'esprit d'enfance, autant de modalités de la vision métaphorique, et autant de moyens d'entrer dans un rapport au temps extraordinaire. L'autre et le temps, irréductibles à la conscience constituante, sont la matière avec laquelle Bobin écrit ses livres poétiques. C'est d'ailleurs cette recherche de « temps propre »<sup>4</sup>, d'absolu, de parole juste, de « quelque chose qui ne meure pas »<sup>5</sup>, qui traverse l'œuvre poétique de Bobin. Ses livres sont construits comme des machines à arrêter le temps,

---

<sup>1</sup> Selon la célèbre formule d'Arthur Rimbaud.

<sup>2</sup> Emmanuel Levinas, « Sens et éthique » dans *Humanisme de l'autre homme*, p. 48.

<sup>3</sup> Bien que la « volonté de puissance » nietzschéenne invite à l'accroissement des forces de la vie et à l'éternel retour de cet accroissement par-delà le bien et le mal, ce concept mène trop facilement à l'individualisme narcissique pour que Levinas puisse parler d'advenir en ces termes.

<sup>4</sup> Dans les termes de Gadamer.

<sup>5</sup> Évocation d'un titre de E. Boubbat (photographe) et C. Bobin : *Donne-moi quelque chose qui ne meure pas*, Paris, Gallimard, 1996.

des mécanismes précautionneusement mis en marche pour laisser l'autre et le temps être. Ainsi, ce qui échappe sans cesse à l'homme accède à la durée par cette œuvre poétique. Fréquenter l'œuvre de Bobin, c'est s'accorder le privilège de retourner séjourner tant qu'on le veut auprès de cette évanescence nous blessant sans cesse. Le temps qui s'enfuit et l'autre qui nous échappe sont constamment mis en lumière dans une œuvre disponible, et l'on comprend ainsi que nous ne sommes pas seuls au cœur de cette blessure. En cela consiste l'herméneutique de soi sous forme de temporalisation du sens. Mais je parle bien ici de *comprendre une blessure*, car 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 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 *a priori* incarner une idéalisation de la fuite et du désengagement à l'égard d'autrui, alors même que nous venons de voir, au contraire, combien la poétique de Bobin se veut teintée d'une éthique de la 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 récits, ce que proclame bien haut sa poétique. Ce paradoxe, je tenterai de l'élucider plus loin. Voyons plutôt d'abord comment les personnages de Bobin incarnent cela, cette irréductibilité de l'autre et du temps, rappelant Levinas, même si cette irréductibilité se module sous forme de fuite. Je propose à cette fin un regard herméneutique sur deux romans, une biographie romancée, une biographie épistolaire et un journal épistolaire d'autofiction de Christian Bobin, soit *La femme à venir* (1990), *Isabelle Bruges* (1992), *La folle allure* (1995), *La plus que vive* (1996) et *Autoportrait au radiateur* (1997).



Ensuite seulement, je reviendrai sur la question de savoir comment concilier l'éthique dont se réclame la poétique de Bobin avec l'application qu'il n'arrive que partiellement à en faire dans ces cinq textes. Il faudra pour cela introduire quelques considérations herméneutiques à l'égard de l'époque où s'insèrent les livres de Bobin (la nôtre), et proposer un regard herméneutique sur une sixième œuvre : le roman *Louise Amour* (2004).

### **Herméneutique d'œuvres choisies**

#### *La femme à venir* – roman

*La femme à venir* raconte la vie d'Albe, de deux mois à vingt-cinq ans. Son père est peintre et représentant d'assurances. Sa mère lit des manuscrits dont elle rend compte pour une maison d'édition, en plus d'écrire, sans toutefois publier. De fillette, Albe passe à écolière, maîtresse, étudiante, putain, amie puis enfin (à la fin seulement), amoureuse. Un aspect maternel de l'héroïne nous est aussi révélé en filigrane de sa relation avec le petit Antonin, un orphelin fuguant la tutelle d'une grand-mère atteinte de folie. Ce parcours d'Albe, nous le verrons, dessine en fait le lent passage de l'état à l'esprit d'enfance. Et ce passage, dont on peut parler en termes de libération ou d'affranchissement, doit passer par l'appréhension d'une fissure, d'une perte, d'une absence dans l'autre visage. Voici donc un tableau de ce parcours. Albe a dix ans lorsque sa mère décède. De son vivant, la mère 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. »<sup>1</sup>

Or la mort de la mère est un peu, 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 reviendra par la suite : un accident de voiture lui enlève la vie. Son existence trouve donc son terme à même une échappée belle. Sa vie comme sa mort restent pour ses proches incompréhensibles, inexplicables, impénétrables. Le visage riant de ce personnage n'aura jamais totalement coïncidé avec la définition que les autres personnages auraient pu s'en faire : femme échappant à son mari, mère échappant à sa fille, écrivaine échappant à la reconnaissance d'autrui, ce personnage échappe même, en mourant, à sa propre fuite, alors qu'il s'agit pourtant d'un personnage très aimant. Devenant femme, c'est ce pouvoir aimant, mais aussi d'absence et de désertion, que tente de comprendre et de perpétuer Albe. On s'en aperçoit dans un discours intérieur qu'elle adresse à sa mère, 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. »<sup>2</sup>

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 de

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *La femme à venir*, Paris, Gallimard, « folio », 1990, p. 16.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 61.

lui-même, sans son aide. Attendre, oisivement. « Ne bouger que dans l'extrême proximité d'un danger – ou d'un amour »<sup>1</sup>, 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. »<sup>2</sup>

Ainsi, poursuivant des études en lettres, flânant avec le petit Antonin et vendant son corps,

« 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. »<sup>3</sup>

Ce qui viendra après cette attente, c'est bien sûr un travail : à vingt-quatre ans, Albe ouvre une galerie de peintures dans un ancien couvent. 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 accessible aux autres. L'ennui se profile simplement comme la trace informant que toujours, quelque chose

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *La femme à venir*, p. 81.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 86-87.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 81.

manque. Il ne peut y avoir de plénitude : 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. »<sup>1</sup>

Cette chose perdue, n'est-ce pas l'ouverture aux autres, au sens d'une disponibilité, d'un engagement pour autrui? Et cet ennui, cette absence de contentement de soi et de l'autre, on ne le retrouve pas que chez Albe. Elle-même finit par s'étonner devant cette inadéquation jaillissant des autres visages. Au café tenu par sa nouvelle amie Lise (une femme de quarante-quatre ans ayant jadis poussé son mari en bas d'un ravin!), Albe observe le visage des autres, la trace de la fracture temporelle subie par chacun.

« 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. »<sup>2</sup>

Et c'est cela enfin, cette aptitude nouvelle à être témoin du visage de l'autre, lui aussi insaisissable, qui a rendu Albe disponible pour l'amitié avec Lise, et qui la rendra presque disponible à l'amour. 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 amoureux est partagé, aussi passent-ils la nuit ensemble. Au réveil, tout ce qui reste de l'homme se

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *La femme à venir*, p. 104.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 122.

trouve dans une lettre. 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. Cela rappelle le motif du désir chez Levinas, désir auprès duquel le besoin n'aurait aucune place. Et pourtant, cela évacue du même coup la responsabilité qui, chez Levinas, sort du visage de l'autre tel un cri duquel on ne peut se soustraire. Car cet amour entre Albe et le cuisinier ne portera pas les fruits de l'engagement :

« [...] 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. »<sup>1</sup>

La lettre se termine sur l'invitation vague à des retrouvailles, dans un phare abandonné en Bretagne, on ne sait quand. Ainsi, ce qui est à l'origine du choc amoureux entre Albe et le cuisinier, c'est le savoir prégnant que ni soi-même, ni l'autre, ne coïncidera jamais ni avec soi-même, ni avec l'autre. Ce savoir d'une solitude infranchissable est porteur de la liberté la plus complète, mais la moins engagée. Dès lors qu'elle dispose de ce savoir, Albe continuera de faire de sa vie une attente où le temps se perd, mais cette fois « elle attendra – d'une attente toute légère »<sup>2</sup>, c'est-à-dire d'une attente strictement temporelle, dépourvue d'attentes affectives. C'est grâce à ce savoir, aussi, qu'Albe traversera sereinement le deuil de son amie Lise, et qu'elle pourra enfin se libérer de son état d'enfance, accédant ainsi à l'esprit d'enfance, rendant capable de tout recommencer, toujours. Le roman se termine sur Albe, chantant,

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *La femme à venir*, p. 134.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 135.

se rendant au phare abandonné en Bretagne. Nous ne savons si le cuisinier la rejoindra. Mais « De loin on dirait qu'elle n'a plus de visage »<sup>1</sup> ou, en d'autres termes, que l'indigence en est disparue. Un premier pas est ainsi fait chez Albe pour éventuellement rencontrer l'autre dans la disponibilité. Mais cela ne reste qu'une éventualité, car Bobin ne l'explore pas. En outre, pour en arriver à cette disponibilité, Albe aura dû souffrir pendant plusieurs décennies des désertions jadis inexplicables de sa mère, désertant elle-même tout son entourage par la suite et supportant un ennui n'ayant d'égal que le gouffre provoqué par les fuites de sa mère. S'il met en relief une temporalité particulière et l'irréductibilité de l'autre, le roman *La femme à venir* ne parvient pas à mettre en scène un véritable être ensemble.

#### Isabelle Bruges – roman

Le roman *Isabelle Bruges* montre un scénario et des personnages semblables à ceux de *La femme à venir*. L'héroïne de treize ans, sa sœur Anne et son frère Adrien (en bas âge) perdent leurs parents. En route pour Bruges, 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. Dedans 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 littérale de la fugue, de la fuite : il s'agit même d'un abandon pur et simple, délibéré. Et c'est ce goût de la fugue, du refus devant l'aliénation, qui colore le personnage d'Isabelle. L'abandon des parents la délie de tout repère et lui fait accéder à une temporalité où, normalement, le temps devrait infiniment être à occuper; mais dont elle

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *La femme à venir*, p. 138.

se laisse plutôt porter elle-même, 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, la vieille dame les ayant recueillis dans sa maison à Bruges le jour même du désastre, elle peut perdre tout son temps. La dame ne s'étonne d'ailleurs d'aucune sorte de disparition : elle-même vivait jadis en nomade de cirque, et son fils Jacques est fugueur depuis son plus jeune âge. Encore un récit donc, où sans cesse l'autre nous échappe et 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.

« 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. »<sup>1</sup>

Ni en soi-même, ni en une personne élue. Comme Albe en effet, Isabelle subit un choc amoureux n'appelant aucune attente ni attache, ce qui semble en faire précisément un amour véritable, le seul qui puisse être vrai, entier, alors même qu'il n'est pas consommé par la voie d'une vraie réponse à l'autre.

« [...] on rencontre ici ou là des gens comme Jonathan, des gens qui *se taisent comme dans les livres*. Ceux-là on ne se lasserait pas de les fréquenter. On est avec eux comme on est avec soi : délié, calme, rendu au clair silence de ce qui est la vérité de tout. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *Isabelle Bruges*, Paris, Gallimard, « folio », 1992, p. 82-83.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 100-101. L'italique est de l'auteur.

Ces gens, « qui se taisent comme dans les livres », on veut justement les fréquenter parce qu'ils ne brisent pas en nous le rapport de durée temporelle auquel on accède, par exemple, en lisant. N'empêche, Jonathan doit beaucoup voyager en tant que photographe, ce qui arrange bien Isabelle, qui désire en fait rester entièrement libre de son temps. Le roman se termine sur la mort d'Églantine. Isabelle vivra seule dans la maison dont elle hérite pour, comme Albe, attendre légèrement, c'est-à-dire laisser le temps être, sans attentes affectives.

« [...] 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. »<sup>1</sup>

Et l'indice nous est fourni que c'est peut-être par l'écriture que cette attente se soldera pour Isabelle, puisqu'écrire, c'est aussi laisser le temps être, par l'attente et l'écoute du silence, où les choses peuvent enfin se révéler. Comme le premier roman, *Isabelle Bruges* fait donc goûter un rapport au temps très délié, mais en peignant l'irréductibilité de l'autre par la voie du pur abandon. Et si Églantine se montre capable d'une responsabilité sans pourquoi devant Isabelle et ses cadets en les recueillant chez elle, l'héroïne Isabelle reste incapable de véritablement s'investir auprès d'autrui. Sauf, peut-être, par le biais d'un projet d'écriture. Mais ce projet n'est qu'une évocation en fin de récit et ne reste qu'un possible où Bobin n'accompagne pas son héroïne. Les parents d'Isabelle n'ayant su répondre à l'appel de son propre visage, comment pourrait-elle en effet répondre à l'appel de celui des autres?

### *La folle allure* – biographie romancée

Dans *La folle allure*, l'héroïne et narratrice – dont on doute du vrai nom – relate sa vie en l'écrivant, de deux ans à environ vingt-sept ans. Ce

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *Isabelle Bruges*, p. 118-119.



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 »<sup>1</sup>, se dit-elle sans cesse. Ses parents travaillent 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 étourdir<sup>2</sup>. La mère de l'héroïne est dépeinte à l'image de la mère d'Albe dans *La femme à venir* : légère, rieuse, joueuse, insouciante et nonchalante en tout, autant de motifs pour que chaque homme s'en éprenne. C'est cette légèreté de la mère, proche de celle de Rimbaud et de Mozart, que l'héroïne et narratrice – Fugue – veut 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. »<sup>3</sup>

Aussi, écrivant sa vie, Fugue spécifie : « Je n'écris pas avec de l'encre. J'écris avec ma légèreté. »<sup>4</sup> Vient pourtant un jour où les parents de Fugue se voient virés du cirque, notamment à cause des fugues de Fugue, pour le moins dérangeantes. Le père commence alors un travail de fossoyeur, la famille (Fugue a deux frères cadets, des jumeaux) s'installe dans une maison près d'un cimetière et Fugue est envoyée en internat, afin de bien prendre sa leçon. Cette nouvelle, Fugue la prend avec une distanciation implacable :

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *La folle allure*, Paris, Gallimard, « folio », 1995, p. 161.

<sup>2</sup> Cette mise en situation n'est certes pas sans rappeler Églantine dans *Isabelle Bruges* : 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 *La femme à venir*, orphelin fuguant la tutelle d'une grand-mère malade : ses parents décédés avaient travaillé dans un cirque.

<sup>3</sup> Christian Bobin, *La folle allure*, p. 53.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 63.

« 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. »<sup>1</sup>

Fugue ne revient donc pas à la maison, bien qu'elle ne fugue plus comme par le passé. Plutôt, entre dix et dix-sept ans, elle va se perdre dans les livres, dans la lecture, qui est une sorte de désertion du rôle et de la place qu'on occupe dans le monde. À dix-sept ans, elle rencontre Roman Kervoc, un richard destiné à devenir notaire comme son père mais qui préfère tenter sa chance comme écrivain – voyez l'ironie du nom. Ils se marient l'été même et s'installent à Paris. De vendeuse dans une parfumerie à trieuse de livres dans une librairie d'occasion, Fugue pourvoit aux besoins de son couple. Roman écrit : son premier manuscrit est refusé partout, il en écrit ensuite un deuxième. Sept ans passent, avant que la mère de Fugue ne lui fasse remarquer qu'elle ne fugue plus. Mais la mère ne sait pas tout : Fugue a 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. »<sup>2</sup>

En plus de désertir son mariage, Fugue, par son mariage même, déserte donc sa propre vie. À vingt-quatre ans vient un cinquième amant, l'amour cette fois, le « géant », « l'ogre aux dents jaunes »<sup>3</sup>, Alban, premier violoncelliste à l'opéra de Paris. Cette fois, Fugue fait ses aveux à Roman,

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *La folle allure*, p. 69.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 113.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 115.

qui ne sait trop comment réagir et finit par accepter un statu quo. Cocu à plein temps, il ne cesse 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 flanque Fugue à la porte. Plutôt que de rejoindre Alban, Fugue quitte alors à son tour son amant. En fait, remerciée par son mari, ce ne serait plus fuguer que de voir son amant. À vingt-sept ans, elle quitte Paris et retourne se reposer chez ses parents, pendant six mois. Elle ne fait 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. »<sup>1</sup>

Mais le père – toujours fossoyeur – est fou de rage de ce train de vie. Un jour, une équipe cinématographique vient tourner une scène de funérailles chez eux, au cimetière. Fugue obtient un rôle de figurante et tourne la scène. Elle est 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 »<sup>2</sup>. C'est le début d'une carrière prometteuse pour Fugue, tout va très vite, et ce métier de figurante lui colle 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. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *La folle allure*, p. 151.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 151-152.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 153.

Jusqu'à ce qu'on lui offre un vrai rôle, pour un film qui sera tourné au Canada. Elle accepte, puis se rebiffe, à l'aéroport. Son instinct lui dicte de se rendre dans le Jura, où allait le cirque de son enfance, de prendre une chambre d'hôtel et d'écrire son autobiographie. Ce qu'elle fait. C'est en fait cette autobiographie, ou biographie romancée, 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. »<sup>1</sup>

L'écriture pourrait donc être un moyen de se donner le temps, de laisser le temps au sens de prendre forme. N'est-ce pas d'ailleurs un peu cela que dit Valéry de la création? Il dit en fait que le travail d'écriture permet de faire perdurer dans le temps un état chantant, un état où la naissance est possible, mais de quoi, nous l'ignorons avant d'avoir mis en forme, par le travail, ce qui demande à être organisé. L'écriture, tout comme la lecture, contribue donc à la temporalisation du sens. Elle est une étape, un processus s'inscrivant dans un processus plus vaste : vivre, simplement. Apprendre à devenir autre que nous sommes. À cette fin, il faut toutefois savoir préserver, intacte, sa propre irréductibilité. Ce qui ne peut qu'aller de pair avec, comme dans les romans précédents de Bobin, un geste de distanciation en regard d'autrui.

« On ne peut pas grandir avec les autres. On ne peut grandir qu'en échappant à cet amour qu'ils nous portent et qui leur suffit, croient-ils, à nous connaître. »<sup>2</sup>

Il faut refuser de soumettre sa vie « à la lettre d'une loi », comme dirait Bobin; refuser de se soumettre à un regard, pourrait-on dire,

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *La folle allure*, p. 165.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 165.

« chosifiant »<sup>1</sup> venant d'autrui. Ce refus est spontané, irréfléchi et naturel chez les personnages de Bobin. En cela, nous pouvons encore reconnaître l'irréductibilité et la liberté de l'autre dépeinte par Levinas, avec en moins la responsabilité qu'elles interpellent en nous. Car si Fugue est tellement libre, n'est-ce pas au détriment de ses parents, de son mari, de son amoureux illégitime et de tous ceux qui l'entourent en général? Pour tous ces personnages, n'est-il pas exaspérant de se trouver devant quelqu'un qui refuse de considérer l'impact de ses fuites sur la vie d'autrui? Même dans le jeu d'actrice que lui propose le cinéma, Fugue refuse de tenir un vrai rôle, une vraie place, l'ombre d'une responsabilité.

Enfin, *La folle allure* se termine sur une échappée magistrale. Fugue, depuis un certain temps, allait rendre visite à une vieille dame, un peu folle et esseulée, en maison de pension. Avertie de son placement imminent dans un hôpital psychiatrique, Fugue 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. Dans le Jura, pour voir le cirque où Fugue a grandi en fugueuse. Le cirque, Fugue lui en a parlé, lui ayant lu son manuscrit. Alors seulement Fugue comprend le sens de son projet d'écrire, pourquoi elle devait écrire son autobiographie. C'est qu'en ayant fait la lecture du manuscrit 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. La vieille dame, devant le « monde du texte », a recouvré sa vision métaphorique et a entrevu le communisme de l'enfance. Or, c'est au cirque qu'elle pense en saisir l'essence, puisque c'est là que Fugue est devenue Fugue, Jeu, toujours échappée aux autres et à elle-même, à la faveur de ce qui se déploie dans son récit. Mais à quel prix? Au prix d'un désengagement au sein de son entourage. Et

---

<sup>1</sup> En des termes sartriens.

nous sommes tentés de croire que, si Fugue a pu s'intéresser à cette vieille dame folle et esseulée, c'est parce qu'elle savait que la dame était elle aussi incapable d'engagement, incapable de répondre de ses actes, atteinte de folie. Aussi, ce qui aura permis leur rapprochement est bien le texte qui s'interposait entre elles deux. Ce texte que Fugue écrivait et lisait à la dame, leur racontait une histoire à toutes les deux, en mettant des mots sur quelque chose de communément partagé, mais peut-être indicible dans une communication de premier degré.

### *La plus que vive – biographie épistolaire*

*La plus que vive* est une longue lettre adressée à Ghislaine, amie morte au début de la quarantaine, en 1995. La lettre relate des bribes de vie de la défunte, voilà pourquoi je me permets de considérer ce livre comme une biographie épistolaire. La mort de Ghislaine la rend plus que vive à la mémoire de l'auteur de la lettre. Femme d'amour, elle a eu deux maris, trois enfants, était enseignante et dénigrant la « Littérature » avec un grand L, celle qui ne parle que pour elle-même, sans égard pour autrui, pour les lecteurs. Comme la mère d'Albe, la mère de Fugue, comme Isabelle, Albe et Fugue, Ghislaine était une femme insaisissable, rieuse, forte, joyeuse, désordonnée, nonchalante, libre, incroyablement libre, sourde à toute jalousie, et aimant de surcroît sans compter. Nous sentons comme lecteurs que la mort de Ghislaine est fraîche, plus que vive : la douleur de l'auteur de la lettre est palpable, on peut la découper dès la première page. On ouvre en fait le livre et elle nous saute en plein au visage. La mort de Ghislaine est trop ressemblante à sa vie pour qu'un deuil soit immédiatement possible : il s'agit d'une mort spontanée, impromptue, folle, vive, écarlate, subite, imprévue, inintelligible, puisque rien ne permet d'anticiper une rupture d'anévrisme. Aussi, cette mort se présente-t-elle comme s'est déroulée toute la vie de Ghislaine : sous le mode d'une lancée, d'un élan, d'une tornade. Et comme dans *La femme à*

*venir*, et la mort et la vie de la défunte se refusent à être entièrement saisies par l'entourage :

« 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 indéchiffrable. 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. »<sup>1</sup>

C'est-à-dire dans le savoir qu'on ne peut tout savoir de l'autre, qu'il reste toujours énigme, mystère, refusé à nos besoins. Aussi le véritable égard pour l'autre ne peut-il naître que du désir, comme chez Levinas :

« Je te dois une de mes grandes découvertes, je te dois ce savoir si précieux : l'amour ne tient jamais en place – et comment le pourrait-il? Il n'y a aucune place pour lui dans ce monde. Pour y venir, il ne peut être qu'à ton image – insensé, dérangeant, inexplicable, fou, vivant, vivant, vivant. »<sup>2</sup>

Autrement dit, l'amour – ou le véritable égard pour l'autre – ne peut tenir en une définition, en ce qu'une personne croit pouvoir être en droit d'attendre de l'autre, la ramenant ainsi au Même, au je. Et s'il n'y a aucune place dans le monde pour l'amour – l'égard pour l'autre, c'est parce qu'il doit être partout, en mouvement, et non à un endroit précis, dans le Même, le je. Évoquant la mince ligne séparant besoin et désir, l'auteur se rapporte à Antonin 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 [...] »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *La plus que vive*, Paris, Gallimard, « folio », 1996, p. 43.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 60.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 68.

Voilà le paradoxe, entier, de nos rapports avec autrui. Outre le temps, ce qui nous échappe sans cesse est la totalité de l'autre : ni aucun temps, ni

« Personne ne peut combler l'abîme qui nous tient lieu de cœur [...]. Sans doute est-ce sur ce point que tu m'échappes le plus. »<sup>1</sup>

Et malgré tout, l'auteur se risque, dans l'écriture d'un deuil impossible, c'est-à-dire dans un projet de temporalisation du sens devant l'absurdité de la mort, à cette humble définition de l'amie disparue :

« [...] cette définition de toi, sachant que tu échappes à toute définition [...] : tu es celle qui m'empêche de me suffire. [...] Tu m'as donné le plus précieux de tout : le manque. [...] C'est le trésor que tu me laisses : manque, faille, déchirure et joie. »<sup>2</sup>

Or ce manque, cette faille, ils ont toujours été à la source de l'écriture de l'auteur, puisqu'il confie dans *La plus que vive* que Ghislaine, depuis 1979, inspirait son œuvre. Ghislaine serait-elle donc la figure mère de toutes les femmes dans l'œuvre de Bobin? Je ne prétendrai pas répondre à cette question. Simplement, il me semble pertinent de relever, à nouveau, que le geste d'écrire ne peut faire sens que s'il est poursuivi à l'intention de quelqu'un d'autre que soi. À la source de l'écriture donc, se trouve le désir – et non le besoin, de rencontrer l'autre, de partir à sa rencontre, bien qu'il soit à jamais intouchable. Se trouve également le désir de prendre le temps de donner du sens à ce qui se présente dans nos vies comme l'absurdité la plus cruelle et la plus insupportable. La mort en est la figure par excellence, sans épuiser tous les cas. Mais d'autre part, la mort est bien ce qui nous empêche à jamais de nous investir auprès d'autrui. Or si Bobin dépeint ici une femme aimante, éminemment libre et à la fois investie, de son vivant, auprès de ses

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *La plus que vive*, p. 82.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 102.



enfants, de son mari, de ses élèves et de son ami, il n'en reste pas moins que ce qui est davantage mis en relief, c'est la fugacité du bien qu'a incarné cette femme sur terre. L'absurdité d'avoir cru au bénéfice de sa présence, puisqu'elle est décédée si jeune. Et le manque qu'elle laisse partout derrière elle, parce que chacun au fond aurait tellement voulu passer plus de temps en sa présence, aussi bien de son vivant qu'après sa mort.

### *Autoportrait au radiateur – journal épistolaire d'autofiction*

*Autoportrait au radiateur* est la suite de *La plus que vive*. Et la mort, et la fugue, et l'écrivain écrivant y sont mis en scène. Il s'agit d'un journal tenu sur un an (de mars à mars) par celui qui a précédemment perdu sa grande amie, Ghislaine. Un détachement se fait progressivement sentir avec la figure de la défunte. La douleur est encore intense, ce qui explique la réclusion du narrateur et la seule compagnie des fleurs. Ce qui justifie également les minces sujets : brin d'herbe, pétale, couleur du ciel, vent, lumière, rideaux, cigarette, café. Ce sont les fleurs qui sauvent la vie du narrateur, ainsi que l'écriture. L'effacement du visage de Ghislaine, qui ne sera jamais total, doit passer par le noircissement des pages, par la parole écrite. Rien d'autre n'est raconté que le temps qui s'écoule tel un baume fluide refermant une plaie, minute après minute, entre les cafés bus, les fleurs inlassablement achetées en guise de compagnie, les jeux de lumière du soleil sur la table, le vent qui anime les rideaux, le papier qui se noircit d'encre et les tonalités, changeantes, du ciel. On retrouve là le goût de Bobin pour l'écriture honorant la vie humble :

« 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. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *Autoportrait au radiateur*, Paris, Gallimard, « folio », 1997, p. 19.

Ainsi, la mort de Ghislaine est finalement, pour l'auteur de la lettre et du journal, l'occasion d'un décuplement de la vision métaphorique. Cette mort permet au fond à l'ami survivant d'affiner le spectre de son regard sur ce qui reste intact devant la mort, et lui survit :

« La vie, je la trouve dans ce qui m'interrompt, me coupe, me blesse, me contredit. La vie, c'est celle qui parle quand on lui a défendu de parler, bousculant prévisions et pensées, délivrant de la morne accoutumance de soi à soi. »<sup>1</sup>

À ce titre, la mort de Ghislaine a même été l'occasion d'écrire deux livres poétiques d'une force de propulsion admirable :

« À la source d'un grand poème, d'une belle musique ou d'une architecture sacrée, il y a une angoisse que l'on apaise en lui donnant forme, rythme, mesure. »<sup>2</sup>

Nous voilà donc à nouveau renvoyés aux vues de Valéry, lesquelles je m'abstiens de répéter ici. Simplement, l'écriture permet de donner le temps aux événements et aux choses de se mettre en place, en forme, créant ainsi de nouvelles possibilités. Cette lenteur, qui nous fait généralement défaut, permet de porter une plus grande attention à soi-même et aux autres. C'est en ce sens que Bobin parle de l'écriture comme d'une façon de « soigner », de « prendre soin » :

« Lenteur, parfaite lectrice.  
La mort est dans la précipitation comme chez elle. La lenteur, en revanche, la surprend, la déconcerte. L'homme pressé et l'homme lent mourront tous les deux, oui, mais l'homme lent aura à cet instant parcouru une bien plus grande distance que l'homme pressé.

Faire sans cesse l'effort de penser à ce qui est devant toi, lui porter une attention réelle, soutenue, ne pas oublier une

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *Autoportrait au radiateur*, p. 25.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 50.

seconde que celui ou celle avec qui tu parles vient d'ailleurs, que ses goûts, ses pensées et ses gestes ont été façonnés par une longue histoire, peuplée de beaucoup de choses et d'autres gens que tu ne connaîtras jamais. Te rappeler sans arrêt que celui ou celle que tu regardes ne te doit rien, n'est pas une partie de ton monde, il n'y a personne dans ton monde, pas même toi. Cet exercice mental – qui mobilise la pensée et aussi l'imagination – est un peu austère, mais il te conduit à la plus grande jouissance qui soit : aimer celui ou celle qui est devant toi, l'aimer d'être ce qu'il est, une énigme – et non pas d'être ce que tu crois, ce que tu crains, ce que tu espères, ce que tu attends, ce que tu cherches, ce que tu veux. »<sup>1</sup>

N'est-ce pas cette attention que chacun recherche dans une œuvre poétique? Assez d'espace pour pouvoir y séjourner, sans quoi, le livre tombe des mains.

« Un livre, un vrai livre, ce n'est pas quelqu'un qui nous parle, c'est quelqu'un qui nous entend, qui sait nous entendre. »<sup>2</sup>

Autrement dit, un « vrai livre » est un monde devant lequel il nous est possible de nous reconnaître, tout en consentant à devenir autre. Alors, la lecture est métamorphose. Et ce qui permet cette métamorphose, ce n'est pas ce que l'auteur souhaite dire, mais sa façon d'entrer dans la langue en y laissant beaucoup d'espace pour ses congénères. Bobin l'exprime ainsi, à propos d'une lecture de Thérèse d'Avila :

« Ce que transmet un livre, c'est la présence de l'auteur, une vibration ici semblable à celle d'un grand arbre ou d'un feu. Crépitements, murmures, danses. [...] Je fais confiance à la métamorphose de ces pages lues, passées en moi. »<sup>3</sup>

Nous sommes à nouveau reconduits à l'idée, chez Bobin, du communisme de l'enfance, vision métaphorique accessible par l'écriture

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *Autoportrait au radiateur*, p. 84-85.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 67.

et la lecture. À la fin d'*Autoportrait au radiateur*, il est en effet question du sens de la création littéraire, ou du récit métaphorique. L'auteur du journal spécifie en quoi lui aura servi l'écriture de ce livre en évoquant la « littérature éternelle » et le bien qu'il pense avoir fait, à lui comme à ceux qui liront le journal. Par « littérature éternelle », entendons une médecine très ancienne, apparue avec la peur des premiers hommes, pour se rassurer les uns les autres devant les phénomènes inexplicables et la mort. Très tôt, écrit celui qui traverse son deuil, les hommes se sont raconté des histoires, « parce que tant que quelqu'un nous parle, mourir est impossible »<sup>1</sup>. Aussi, en ce sens métaphorique, au sens où elle condense un récit, la parole n'est pas vraiment distincte de l'écriture.

« 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. Ce qui nous parle, c'est ce qui nous aime. Une parole privée d'amour est une chose sourde, sans conséquence. [...] L'amour est cette bienveillance élémentaire à partir de laquelle une solitude peut parler à une autre solitude et, au besoin, l'accompagner jusque dans le noir. »<sup>2</sup>

Voilà ce à quoi prétend finalement – et après tout : humblement – la vérité herméneutique de la parole poétique. La poétique, entendue ici en une large acception rappelant celle d'Aristote, est toujours et encore investie, procédant par la *mimesis* et usant de la métaphore, d'une contribution à la connaissance que l'on a de soi-même, des autres et du monde non seulement habité, mais habitable. Pour admettre cela, il faut à la fois reconnaître la tradition (Aristote ne date quand même pas d'hier), et à la fois être résolument « postpost-moderne », c'est-à-dire surpasser la tendance actuelle qui est d'adhérer, somme toute, à un nouveau sens commun, consistant cette fois en une vision pessimiste et nihiliste du monde.

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *Autoportrait au radiateur*, p. 161.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 160.

## **Le paradoxe de la liberté**

### L'autre à travers soi : Louise Amour ou la véritable rencontre

Des œuvres étudiées jusqu'ici, il ressort très clairement une impression de lenteur, de légèreté temporelle et relationnelle. J'espère avoir réussi à montrer que l'œuvre de Bobin se structure sur ce souci d'éterniser l'évanescence de l'autre et du temps, ce qui permet une herméneutique de soi. Par les héroïnes qu'il met en scène, nous avons vu qu'à l'instar de Levinas, Bobin voit l'autre comme une métaphore éclatante venant secouer tous nos repères, et sur laquelle nous n'avons aucune emprise, aucune autorité. Cependant, chez Bobin, cet « autre-métaphore » se présente toujours aussi de façon contraignante et avant tout par la fuite. Ces personnages disparaissent sans crier gare, se dérobent à leurs parents, meurent prématurément ou se suicident, ils trompent leur partenaire, abandonnent leurs enfants, refusent de s'engager dans une relation de couple, refusent de jouer quelque rôle que ce soit et de s'engager de quelconque façon. Ils attendent (rien), rient à grands éclats, semblent tellement légers qu'ils nous font presque envie de cette légèreté. Certes, comme nous aimerions être aussi légers, aussi insoucians, aussi rieurs et libres qu'eux! Mais dans quel état ces héroïnes laissent-elles les personnages qui les entourent? Dans un état d'ennui et d'abandon, qui les confine à leur tour dans le refus d'un engagement avec autrui. Incarnant une telle liberté, les héroïnes de Bobin nous mettent en plein visage l'irréductibilité de l'autre, mais sans montrer que chaque « autre » mérite son irréductibilité, puisque les héroïnes elles-mêmes ne démontrent aucun égard éthique ni pour soi ni pour autrui, fuyant tout le monde et se fuyant elles-mêmes. Or se dire libre et léger est pure contradiction lorsqu'on le dit dans la fuite, parce que fuir quelqu'un ou une situation n'est tout simplement pas choisir. Fuir consiste à négativement écarter des impossibilités, à éviter de s'engager, mais cela

n'implique pas de choisir positivement sa destinée. D'ailleurs, ces héroïnes, pour beaucoup, attendent, sans rien attendre de précis. Est-ce vraiment là être libre? Est-ce vraiment là respecter la liberté d'autrui? Ceux qui fuguent et les victimes qu'ils font restent incapables de positivement choisir et ont encore moins d'égards pour autrui. Cela ne peut aller avec la responsabilité sans pourquoi de Levinas, ni avec l'être ensemble de Gadamer, ni avec le soi en l'autre de Ricœur, ni même avec la poétique de Bobin lui-même, qui défend paradoxalement une écriture où la parole soit capable d'égard pour autrui, pour les lecteurs. En somme, cette mise en avant de la fuite dans l'œuvre romanesque de Bobin représente une apparente menace en regard de tout ce que je souhaite affirmer depuis le début du mémoire.

D'une part, la poétique de Bobin privilégie la bonté et la place qu'il faut accorder à l'autre. Formellement, Bobin arrive, comme écrivain, à mettre cela en pratique : comme lecteurs, nous pouvons facilement entrer dans ses textes et nous sentir interpellés par ce qu'ils disent. Nous avons l'espace nécessaire pour y séjourner, et la liberté qu'exacerbent ses héroïnes est d'abord inspirante. Mais d'autre part, dans le contenu, dans la lettre, dans la mise en intrigue, cette exigence de la poétique de Bobin n'est pas appliquée, pas mise en scène. Comment expliquer cela? Mon hypothèse est la suivante. Si, comme le prétend Levinas, il faut s'installer dans une attitude de « désir » et quitter celle du « besoin » pour enfin vraiment rencontrer l'autre, cela ne se fait pas en un après-midi. Il faut procéder par étapes, et la première consiste à se défaire de l'attitude du besoin. La deuxième étape, ensuite seulement, sera celle d'adopter l'attitude du désir, qui laisse assez de place à l'autre pour qu'il soit pleinement en notre présence. Rappelons que selon Levinas, l'attitude du besoin est celle qui nous fait arriver devant l'autre en exigeant de lui qu'il comble littéralement nos manques, notre vide. L'attitude du besoin est donc une attitude qui nous fait instrumentaliser les autres : ils doivent

combler en nous un vide ou un besoin, et s'ils ne le font pas, nous nous tournerons vers d'autres encore. Cette façon d'instrumentaliser les autres les rend interchangeables à nos yeux. Il ressort bien évidemment de cela que nous ne pouvons pas véritablement rencontrer l'autre dans toutes ses dimensions, tant que nous adoptons cette attitude qui le garde au royaume des moyens et non des fins. Ces termes kantien ne plairaient sûrement pas à Levinas, mais c'est au fond ce qu'il veut dire : l'autre est une fin qui ne concerne en rien mes besoins et qui me dépasse. Par contre, la métaphore qu'est l'autre m'interpelle justement à transcender mes besoins pour apprendre à le désirer tel qu'il est, lui, en dehors de mon vide et de mes souffrances. Et cela à quoi nous invite Levinas est incontestablement moins facile qu'il n'y paraît, car nous vivons dans un monde où chaque jour, nous acceptons la convention et l'instrumentalisation qu'elle opère sur nous comme sur les autres. Un monde capitaliste, pragmatique et économique avant tout, où nos besoins prolifèrent à la vitesse de production des usines et des avancées technologiques.

Comment rencontrer véritablement autrui quand notre souci quotidien est avant tout de l'ordre de la compétition et de la rentabilité? Quand nous devons performer, nous fondre à un statut professionnel dans la roue marchande, nous enchâsser dans un moule admis par la société, un moule qui ne permet pas vraiment de prendre son temps? Ce sont les questions que pose l'œuvre de Bobin. Et la réponse qu'elle fournit est celle-ci : en pratique, cela n'est pas facile. Aussi, pour véritablement rencontrer l'autre, il faut en passer par la désinstrumentalisation de soi-même avant tout. C'est ce que font les héroïnes de Bobin : dans un geste de révolte contre l'impossibilité d'être soi avec les autres, elles se désinstrumentalisent en mettant le feu à toutes les conventions dont elles sont victimes. Ainsi, l'enfant fuit ses parents, la femme fuit son mari, la mère fuit ses enfants, le père fuit ses responsabilités. Mais il est

important de comprendre que dans l'œuvre de Bobin, c'est d'abord d'une fuite des conventions dont il s'agit chez les personnages. Une fuite de la façon dont on leur dicte qu'ils devraient superficiellement s'engager auprès des autres, et non une fuite des autres proprement dits. Certes, cette désinstrumentalisation par la fuite n'est pas un bien en soi, pour les raisons que je viens d'énumérer. Surtout que les fugueurs n'expliquent jamais leurs fugues aux autres et ne peuvent même pas se l'expliquer à eux-mêmes, le plus souvent. Par un côté, ces fuites sont des grâces, elles ont fonction de libération. Mais que font les personnages d'une liberté qui exclut les autres? Ils s'ennuient. Ils ne sont pas vraiment libres; ils sont pris dans leur propre vide, dans l'oisiveté, dans les refus, et ne sont donc pas dans le plein choix d'une existence. Le premier pas pour véritablement être avec autrui est donc franchi (sortir de la sphère des besoins), mais sans encore que le deuxième ne le soit, consistant à adopter l'attitude du désir de l'autre. Et je prolonge ainsi mon hypothèse : si l'œuvre romanesque de Bobin bénéficie d'un aussi vaste lectorat, c'est justement parce que la plupart des individus de notre temps se trouvent au stade où ils ont atrocement besoin de se désinstrumentaliser, sans nécessairement pouvoir y parvenir. Lire les livres de Bobin, c'est donc s'appartenir un peu, accéder par la *mimesis* à notre propre désinstrumentalisation et effleurer l'idée que de véritables rapports avec les autres, nous en aurons à partir du moment où nous cesserons de nous considérer comme des machines à reproduire les modèles en boîte de ce que les autres pourraient attendre de nous. C'est cela que Bobin montre, en mettant surtout en scène des héroïnes qui ont l'éclat de la métaphore et qui suscitent l'égard d'autrui, mais qui ne sont pas encore capables, elles-mêmes, d'égards pour autrui. Et ce, parce qu'il faut d'abord se désinstrumentaliser avant d'entrer en résonance avec les autres. Si l'égard pour autrui ne vient qu'après cette libération, il est pourtant nécessaire d'y accéder, Bobin l'a compris, sans quoi il ne ferait aucun sens de se désinstrumentaliser. C'est formellement vérifiable dans



l'œuvre de Bobin, puisque dans la lettre et temporellement, il ne met en scène cette faculté d'être avec autrui que dans son tout dernier roman : *Louise Amour*. Dans ce roman, nous lisons enfin plus clairement la possibilité de devenir soi dans et par la métaphore qu'est l'autre. Ici, un être ensemble est possible au-delà de la fuite des conventions. Ce sera un être ensemble comportant ses difficultés, mais effectif. Tout en demeurant irréductible, l'autre est quand même présent, et ce, par-delà l'absurdité de la mort. Bien sûr l'autre ne peut se mettre sous la main, mais il est là, disponible. Nous verrons aussi plus clairement, à travers ce roman, que ce n'est pas tant la fuite des autres que Bobin veut mettre en scène que la fuite d'un monde qui ne permet pas, à cause des conventions, faux-semblants et exigences économiques, d'aller pleinement vers les autres.

Le narrateur est un théologien autodidacte qui, justement, a toujours fui le monde. Dès la maternelle, il fuguait. Ce manège a cessé vers les sept ans, mais pour fuir le monde extra normalisé, et donc faux, autrement : en lisant 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, mais 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. Sa mère, 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 »<sup>1</sup>, 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-

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *Louise Amour*, Paris, Gallimard, 2004, p. 32.

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 nouveaux-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. »<sup>1</sup>

Jusque-là, le théologien n'était pas encore « né » parce qu'il n'avait fait que fuir le monde et ses faux-semblants. Et fuir, ce n'est pas pleinement faire quelque chose, ni choisir. C'est plutôt bifurquer, par dépit, par défaut. À défaut de mieux donc, il écrivait et lisait. Louise Amour, parfumeuse dans la trentaine, se présente enfin comme un choix positif dans l'existence du théologien. Elle, il la désire, et elle est bien davantage qu'un pis-aller pour lui. En sa présence,

« La volupté avait enlevé de mon âme la minuscule écharde de révolte qui depuis toujours mettait ma pensée en mouvement : je me sentais béat, paisible, liquide, en accord avec toutes les lignes du monde [...] »<sup>2</sup>.

« À l'instant où je redécouvrais le visage de Louise Amour, je pouvais enfin me reposer. Ce visage était ma demeure [...] »<sup>3</sup>.

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

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *Louise Amour*, p. 36-37.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 88.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 94.

d'éternité, de légèreté. Être ensemble est alors possible, sur la base de ce désir partagé, plutôt que sur la base de besoins égoïstes. Et s'il arrive tout de même à Louise de parfois disparaître à l'improviste pendant plusieurs semaines, comme les héroïnes des récits précédents, ces fuites ne laissent pas le théologien dans l'absurdité qu'entraînaient ces fuites dans les autres récits. Plutôt, il est comme entendu ici que l'autre a le droit de parfois s'échapper et qu'en outre, on peut tirer un bien de cette absence temporaire.

« 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. »<sup>1</sup>

Et même si Louise meurt elle aussi d'un arrêt du cœur à la fin du roman, comme lecteurs, nous ne fermons pas le livre avec la même impression d'absurdité, face à la mort, qu'avec les récits précédents. Louise était capable d'égards, de gentillesse et de bonté pour autrui, et c'est ce qui subsiste à la mémoire du narrateur :

« Trois fois rien, des miettes d'attention pure. C'était peu mais ce peu avait la puissance invincible de la bonté. »<sup>2</sup>

« 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. »<sup>3</sup>

N'entendons pas par là que chaque écrivain est sur le point d'étouffer de solitude, mais plutôt qu'il y a un problème quand notre seul moyen

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *Louise Amour*, p. 105.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 133.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 135.

d'interaction avec autrui consiste en la lecture et l'écriture qui, par un côté, constituent une fuite du réel tel qu'il est, une destruction de ce qui est au profit de certains possibles, tel que le montre Ricoeur. Ce problème, se résumant en une solitude exagérée, était présent chez le narrateur, devenu inaccessible aux autres à cause d'un refus du monde et de ses faux-semblants, jusqu'à ce qu'il s'ouvre à un autre, une autre : Louise. Ainsi, avec le roman *Louise Amour*, Bobin parvient à franchir ce deuxième pas exigé par Levinas pour qu'une véritable rencontre soit possible avec l'autre. Et ce pas est franchi lorsque deux êtres se réunissent non pas sur la base de besoins égocentriques et capricieux, mais sur la base d'un désir communément partagé.

### **Conclusion de la troisième section**

Il m'aura fallu passer par la poétique herméneutique de Gadamer et celle de Ricoeur, la poétique de la création de Valéry et la réflexion de Levinas sur la trace évanescence de l'autre pour arriver à mettre en relief ce qui se trouve dans l'œuvre de Christian Bobin. Soit une poétique de la temporalisation du sens plaçant à la vue des lecteurs plusieurs personnages qui doivent se désinstrumentaliser avant de se rendre disponibles à rencontrer autrui, et qui recourent notamment à la lecture et à l'écriture pour se désinstrumentaliser. Cette ascension écrite vers la liberté, métaphorisée, repose sur un abîme de silence, d'attente et de solitude, puisqu'elle surgit souvent devant la mort et la fugue de l'autre. Mais cette liberté repose en même temps sur la vision métaphorique d'une condition commune, partagée : le communisme d'enfance, puisque l'écriture, chez les personnages de Bobin comme chez tout écrivain, est ce qui permet de donner le temps au sens de prendre forme. Nous l'avons bien vu dans *La femme à venir*, où l'histoire et la vie d'Albe nous sont racontées, passant de l'état à l'esprit d'enfance, après la perte de sa

mère. Nous l'avons aussi bien vu dans *Isabelle Bruges* où Isabelle, après le suicide de ses parents, veut réinventer son rapport au temps et à l'autre, et finira peut-être par écrire son attente. C'était peut-être encore plus parlant dans *La folle allure* où Fugue, écrivant sa propre histoire et en la lisant à quelqu'un d'autre, arrive à raviver, dans l'autre, l'esprit d'enfance capable d'une vision métaphorique du communisme de l'enfance. Dans *La plus que vive*, non seulement l'énigme de l'autre était-elle palpable, mais nous lisions la temporalisation du sens entreprise par l'auteur de la lettre, écrivant à son amie défunte. Enfin, *l'Autoportrait au radiateur* était la suite de cette temporalisation du sens devant l'absurde, permettant l'ébauche d'un deuil, l'esquisse d'une consolation succédant à l'arrachement que produit la mort. Il aura cependant fallu attendre le dernier roman de Bobin, *Louise Amour*, pour lire la temporalisation du sens chez un narrateur qui, après s'être désinstrumentalisé, est enfin capable d'aller plus positivement vers autrui.

L'attitude d'ouverture herméneutique telle que dépeinte chez Gadamer et Ricœur me fait penser à l'esprit d'enfance mis en avant par Bobin : pour continuer de voir le réel au second degré, il faut préserver notre faculté de lire, de voir. Et lisant, nous sommes d'ores et déjà dans l'écriture d'un monde : personne n'entame le récit d'une histoire sans avoir auparavant vu, entendu, ou lu, l'histoire d'un autre. La lecture nous permet de contribuer à une interprétation du monde, et l'écriture aussi. Lire et écrire nous fait continuer d'être ensemble, par-delà le manque, l'absurde et l'erreur, c'est-à-dire par-delà l'absence, le silence et le mal. La vérité de la parole poétique, humble, pourrait peut-être en fait tenir en bien peu de mots, comme l'évoque Bobin en citant Mallarmé :

« Je n'ai jamais trouvé de plus fine définition de la présence, de l'amour et de la beauté. *La voix claire d'aucun ennui* : la poésie c'est suivre son cœur en allant à la fête. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Christian Bobin, *L'Épuisement. Un orage*, p. 60.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

Le mémoire *Vérité herméneutique de la parole poétique* s'investissait avant tout, tel que je le mentionnais en introduction, de se joindre aux voix qui, toujours et encore, affirment les ressources de la poésie, de la lecture, de l'écriture, de la création. Je ne suis pas sans savoir, pourtant, que la lecture et l'écriture sont des activités de moins en moins en vogue aujourd'hui, nombreux que nous sommes à favoriser l'éclat de la télévision et la surface parfois infantilissante d'un écran Web. Mais c'est justement là, je suppose, que résidait l'intérêt d'écrire ce mémoire : justifier, une fois de plus, la pertinence et le sens que prend le geste de lire et d'écrire (la poésie) dans un monde où tout doit aller très vite, et où il est souvent plutôt mal vu de prendre son temps. Cela étant dit, loin de moi l'idée selon laquelle la Littérature serait pour nous la voie salvatrice ultime. Simplement, j'arrive à concevoir la poésie et la littérature comme des façons parmi d'autres de nous permettre, encore, une meilleure compréhension du monde, des autres et de soi-même. Mais en outre, un second motif supportant l'écriture de ce mémoire prétendait à plus : affirmer que lire et écrire (la poésie) constituent des possibilités qui nous restent d'être ensemble et de changer le réel. Je reviens en cela à l'évocation de ce que dit Charles Taylor à propos de notre culture et du désenchantement<sup>1</sup>. Je pense comme lui, et comme Bobin, que :

« Le désenchantement est plus à craindre que le désespoir. Le désenchantement est un rétrécissement de l'esprit, une maladie des artères de l'intelligence qui peu à peu s'obstruent, ne laissent plus passer la lumière. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Voir l'introduction de ce mémoire, p. 9.

<sup>2</sup> Christian Bobin, *Autoportrait au radiateur*, p. 163-164.

et que la lecture et l'écriture poétiques peuvent aider à garder l'esprit sain, c'est-à-dire préserver en nous l'esprit d'enfance, cette faculté de vision métaphorique nous rendant capables de changer le monde.

Beaucoup a été dit dans ce mémoire en ce sens, et en même temps trop peu a été dit sur la poétique des écrivains. J'aurais voulu véritablement approfondir la poétique de Bobin, riche, profonde, indéniablement contemporaine et souvent proche d'une poétique philosophique, herméneutique. En outre, tout en écrivant ce mémoire, j'ai pu apercevoir des correspondances entre la poétique de Christian Bobin, celle de Maurice Blanchot et la pensée d'Emmanuel Levinas. J'aurais voulu mettre tout cela à l'étude, mais c'est impossible dans le cadre d'un seul mémoire, aussi je me propose d'y revenir dans une recherche de troisième cycle portant sur la poétique d'écrivains. Je note seulement au passage qu'il n'est pas étonnant que ces trois noms proposent un discours poétique s'enchevêtrant. En effet, Emmanuel Levinas (1905-1995) était l'ami de Maurice Blanchot (1907-2003) qui lui, vient de la même région que Christian Bobin (1951-, Saône-et-Loire). Or, si Bobin ne mentionne jamais Levinas dans ses écrits, il mentionne pourtant souvent Blanchot qui, forcément, était familier avec les idées de Levinas. J'ai d'ailleurs pu relever des symétries entre certains titres de Blanchot et de Bobin : Le très haut / Le Très-Bas; La part du feu / La part manquante; Le livre à venir / La femme à venir; L'écriture du désastre / L'homme du désastre. J'ai d'autre part essayé de montrer, dans la troisième section, comment se trouve mis en scène, dans l'œuvre de Bobin, l'irréductible mystère de l'autre pensé par Levinas. Ce sont des sujets qu'une recherche doctorale pourrait éventuellement approfondir.



## **BIBLIOGRAPHIE**

### ARTICLES CITÉS

THÉRIEN, Claude :

- « Identité et métissage du moi poétique, selon Valéry », *Bulletin des études valéryennes*, 96-97 : 27-46, Montpellier, 2004.
- « Valéry et le statut "poétique" des sollicitations formelles de la sensibilité », *Les études philosophiques*, 3 : 353-369, Paris, PUF, 2002.

### ARTICLES CONSULTÉS

BAYARD, Pierre, « Le romancier et la chambre de la conscience », *Revue d'esthétique*, 7 : 13-26, Paris, 1984.

BUCKLEY, Philip, « La notion d'authenticité chez Husserl et Heidegger », *Philosophiques*, 20 (2) : 399-415, Montréal, Bellarmin, 1993.

DI CESARE, Donatella, « Le dialogue de la poésie entre Gadamer et Celan » dans *L'héritage de Hans-Georg Gadamer*, Association Le Cercle Herméneutique : 143-151, Guy Deniau et Jean-Claude Jean (dir.), Paris, Collection Phéno, 2003.

GINGRAS, Jeanne-Marie, « Valéry et le jeu », *Critère*, 3 : 74-87, Montréal, 1971.

GRIVEL, Charles, « Le corps du voyage et de l'écriture », *Texte*, 19-20 : 41-62, Toronto, 1996.

*Magazine littéraire*, « La phénoménologie aujourd'hui », 403, Paris, 2001.

MERLIER, Philippe, « Patocka et Deleuze sur le phénomène de l'écriture », *L'enseignement philosophique*, 50 (5) : 33-39, Paris, 2000.

NAKJAVANI, Erik, « Phenomenology and Theory of Literature : An interview with Paul Ricoeur », *Moderne Language Notes*, 96 (5) : 1084-1090, Baltimore, 1981.

THÉRIEN, Claude :

- « Gadamer, l'esthétique et les ressources de la santé », *Æ revue canadienne d'esthétique*, vol. 2, Trois-Rivières, 1998.

[http://www.uqtr.ca/AE/vol\\_2/therien.html](http://www.uqtr.ca/AE/vol_2/therien.html)

- « De la beauté comme symbole de la paix perpétuelle », *Revue canadienne de philosophie Dialogue*, XXXVI : 753-770, Waterloo, Wilfrid Laurier U. Press, 1997.

VERNIER, France, « Le corps créateur ou l'artiste contre la nature », *Romantisme*, 91 : 5-17, Paris, 1996.

#### DOCUMENT CITÉ SUR BOBIN

COQ, Guy, PADIS, Marc-Olivier, « La parole vive », entretien avec Christian Bobin, *Esprit*, 200 : 64-76, Paris, 1994.

#### DOCUMENTS CONSULTÉS SUR BOBIN

BOBIN, Christian, entrevue télévisée accordée au Cercle de Minuit, canal TV5.

BRULOTTE, Gaëtan, « Les bulles de Christian Bobin et le nouveau courant éthique », *Liberté*, 36 (5) : 118-128, Montréal, 1994.

RICHARD, Jean-Pierre, « Du sang sur la neige » dans *Terrains de lecture* : 37-49, Paris, Gallimard, *nrf*, 1996.

TRALONGO, Stéphanie, *Les réceptions littéraires de Christian Bobin : Des injonctions des textes aux appropriations des lecteurs*, thèse de doctorat de l'Université Lyon II, Département de sociologie, directeur de thèse : Bernard Lahire, soutenance le 26 juin 2001.

[http://theses.univ.lyon2.fr/bases/detail\\_theses.php?titre=261](http://theses.univ.lyon2.fr/bases/detail_theses.php?titre=261)

#### VOLUMES CITÉS DE HANS-GEORG GADAMER

*L'actualité du beau*, textes choisis, traduits et présentés par Elfie Poulain, U. de Lille III, Aix-en-Provence, ALINEA, 1992.

*Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition revue par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, 1996.

*L'art de comprendre, Écrits II. Herméneutique et champs de l'expérience humaine*, textes réunis par Pierre Fruchon et trad. par Isabelle Julien-Deygout, Philippe Forget, Pierre Fruchon, Jean Grondin et Jacques Schouwey, Paris, Aubier, 1991.

## VOLUMES CONSULTÉS DE HANS-GEORG GADAMER

*Herméneutique, Esthétique, Philosophie pratique : dialogue avec Hans-Georg Gadamer*, trad. Donald Ipperciel, Montréal, Fides, 1998.

*Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, trad. Étienne Sacre, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1976.

*L'art de comprendre, Écrits I. Herméneutique et tradition philosophique*, trad. Marianna Simon, Paris, Aubier-Montaigne, 1982.

*Le problème de la conscience historique*, préface de L. De Raeymaeker, Louvain, Publications universitaires de Louvain, 1963.

*La philosophie herméneutique*, trad. et notes Jean Grondin, Paris, PUF, « Épiméthée », 2001.

## VOLUMES CITÉS DE CHRISTIAN BOBIN

*L'Homme du désastre*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.

*Éloge du rien*, Montpellier, Fata Morgana, 1990.

*La Femme à venir*, Paris, Gallimard, « folio », 1990.

*Une Petite robe de fête*, Paris, Gallimard, « folio », 1991.

*L'Autre visage*, Paris, Lettres Vives, « Entre 4 Yeux », 1991.

*Un Livre inutile*, Montpellier, Fata Morgana, 1992.

*Isabelle Bruges*, Paris, Gallimard, « folio », 2001. (Le Temps qu'il fait, 1992).

*L'Épuisement*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994.

*Entretien avec Bruno de Cessole*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, « Les livres de leur vie », 1994.

*La Folle Allure*, Paris, Gallimard, « folio », 1995.

BOBIN, BOUBBAT, Édouard, *Donne moi quelque chose qui ne meure pas*, Paris, Gallimard, (pages non numérotées), 1996.

*La Plus que vive*, Paris, Gallimard, « folio », 1996.

*Autoportrait au radiateur*, Paris, Gallimard, « folio », 1997.

*Mozart et la pluie* suivi par *Un désordre de pétales rouges*, Paris, Lettres Vives, « Entre 4 Yeux », 1997.

*La Présence pure*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1999.

*Tout le monde est occupé*, Paris, Mercure de France, 1999.

*La Merveille et l'obscur* suivi de *La parole vive*, entretiens 1990-1994, Paris, Éditions la passe du vent, 1999, (*La Merveille et l'obscur* : Parole d'aube, 1991).

*Ressusciter*, Paris, Gallimard, « folio », 2001.

*L'Enchantement simple*, suivi de *Le huitième jour de la semaine*, *Le Colporteur*, *L'Éloignement du monde*, préface de Lydie Dattas, Paris, Gallimard, *nrf*, 2001.

*Louise Amour*, Paris, Gallimard, *nrf*, 2004.

#### VOLUMES CONSULTÉS DE CHRISTIAN BOBIN

*Souveraineté du vide*, suivi de *Lettres d'or*, Paris, Gallimard, « folio », 1995. (Fata Morgana, 1985 et 1987).

*La Part manquante*, Paris, Gallimard, « folio », 1989.

*La Vie passante*, Montpellier, Fata Morgana, 1990.

*Le Colporteur*, Montpellier, Fata Morgana, 1990.

*Le Très-Bas*, Paris, Gallimard, « folio », 1992.

*L'Inespérée*, Paris, Gallimard, « folio », 1994.

*Quelques jours avec elles*, Cognac, Le Temps qu'il fait, (pages non numérotées), 1994.

*Cœur de neige*, Orléans, Théodore Balmoral, 1994.

*L'Homme qui marche*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1995.

BOBIN, DELFENDAHL, Saraï, *Une conférence d'Hélène Cassicadou, Clémence Grenouille, Gaël Premier, Le Jour où Franklin mangea le soleil*, coffret, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1996.

*Geai*, Paris, Gallimard, « folio », 1998.

*L'Équilibriste*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998.

*La lumière du monde*, paroles réveillées et recueillies par Lydie Dattas, Paris, Gallimard, « folio », 2001.

*Le Christ aux coquelicots*, Paris, Lettres Vives, 2002.

#### AUTRES VOLUMES PHILOSOPHIQUES CITÉS

ARENDT, Hannah, « Avènement du doute cartésien », « Introspection et perte du sens commun », « La pensée et la conception moderne du monde » dans *Condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, « Agora », 1988, p. 344-362.

ARISTOTE, *Poétique*, trad. et notes Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979.

HAMBURGER, Jean, *La raison et la passion. Réflexion sur les limites de la connaissance*, Paris, Seuil, 1984.

HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, traduction nouvelle et intégrale du texte de la 10<sup>e</sup> édition par Emmanuel Martineau, 1985.

KOYRÉ, Alexandre, « Entretiens sur Descartes » dans *Introduction à la lecture de Platon* suivi de *Entretiens sur Descartes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 163-229.

LEVINAS, Emmanuel :

- « La trace de l'autre » dans *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 2001, p. 261-282.

- « Sens et éthique » dans *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, p. 45-53.

PLATON :

- *Le Banquet*, suivi de *Phèdre*, trad. et notes Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1992.

RICOEUR, Paul :

- *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, « Essais », 1986.
- *La métaphore vive*, Paris, Seuil, « Essais », 1975.
- *Temps et récit I-II-III*, Paris, Seuil, « Essais », 1983, 1984, 1985.
- *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « Essais », 1990.

TAYLOR, Charles, *Le malaise de la modernité*, trad. Charlotte Melançon, Paris, Éditions du Cerf, « Humanités », 2005.

VALÉRY, Paul :

- *Cahiers*, tomes I-VI-IX-XVIII, Paris, Centre National de recherche scientifique, 1957-1961.
- *Œuvres I-II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Bibliothèque *nrf* de la Pléiade, 1957, 1960.

#### AUTRES VOLUMES PHILOSOPHIQUES CONSULTÉS

BLONDIN, Marc, *Le silence, la solitude et l'imaginaire antérieur d'après une lecture de l'œuvre de Maurice Blanchot*, Mémoire, UQTR, été 2000.

DASTUR, Françoise, *Heidegger et la question du temps*, Paris, PUF, 1990.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, Mille et une nuits, 2000.

GUSDORF, Georges, *La parole*, Paris, PUF, coll. « SUP. Initiation philosophique », 1968.

HUSSERL, Edmund :

- *Méditations cartésiennes*, Paris, Vrin, 1953.
- *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, trad. Eliane Escoubas, Paris, PUF, « Épiméthée », 1982.

KANT, Emmanuel :

- *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, « folio », trad. et prés. Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 2003.
- *Analytique du beau*, trad. de Jules Barni et analyse de Ole Hansen-Løve, Paris, Hatier, 2000.
- *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad., intro. et notes Roger Kempf, Paris, Vrin, « Librairie philosophique », 1988.

LEVINAS, Emmanuel

- *La mort et le temps*, Paris, Éditions de l'Herne, « Le Livre de poche », « biblio essais », 1991.
- *Le temps et l'autre*, Paris, Quadrige/PUF, 1983.
- « Mourir pour... » dans *Entre nous*, Paris, Biblio essais, « Le Livre de poche », 1993, p. 204-214.
- « Au-delà de l'essence » dans *L'intrigue de l'infini*, Paris, Flammarion, « Champs-L'essentiel », 1994, p. 235-162.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais II*, Paris, Gallimard, « folio » classique, 1999.

MUNIER, Roger, *Introduction à la « Lettre sur l'humanisme » de Martin Heidegger*, Paris, Aubier-Montaigne, 1964, p.7-21.

PLATON

- *La République*, trad. et notes Robert Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1995.
- *Premiers dialogues*, trad. et notes de Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1993.
- *Protagoras, Euthydème, Gorgias, Ménexène, Ménon, Cratyle*, trad. et notes Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 2003.

RENAUT, Alain :

- *Sartre, le dernier philosophe*, Paris, Grasset, « Le Livre de poche », 1993.
- « Emmanuel Levinas. La rupture de l'immanence » dans *L'ère de l'individu*, Paris, Gallimard, 1989, p. 227-257.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Gallimard, « folio », 1972.

SALANSKIS, Jean-Michel, *Heidegger*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p.13-53.

VALÉRY, Paul, « La création artistique »; « Style »; « Comment travaillent les écrivains »; « De la ressemblance et de l'art » dans *Vues*, Paris, Vermillon, « La Table Ronde », 1948.

#### AUTRES VOLUMES CITÉS (POÉSIE, ÉCRITURE, CRÉATION)

MELANÇON, Robert, *Exercices de désœuvrement*, Montréal, Noroît, « Chemins de traverse », 2002.

SALLENAVE, Danièle, *Le don des morts. Sur la littérature*, Paris, Gallimard, *nrf*, 1991.

STANISLAVSKY, Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1996.

AUTRES VOLUMES CONSULTÉS (POÉSIE, ÉCRITURE, CRÉATION)

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Idées », 1966.

BOURASSA, Lucie, *Muer l'insu, touches*, précédé de *Sens matériel et expérience poétique*, Mémoire, UQTR, 1987.

CHEKHOV, Michael, *L'imagination créatrice de l'acteur*, Paris, Pygmalion, 1995.

COLLIN, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, « Tel », 1986.

DILLARD, Annie, *En vivant, en écrivant*, trad. Brice Matthieussent, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, « Bibliothèques 10/18 », 1996.

DUMONT, François, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, « Boréal express », 1999.

JACOB, Suzanne, *Comment Pourquoi*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, « Écrire », 2002.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard nrf, 1986.

LAHAIE, Christiane, WATTEYNE, Nathalie, *Lecture et écriture : une dynamique . Objets et défis de la recherche en création littéraire*, Québec, Nota Bene, 2001.

LALONDE, Robert

- *Le monde sur le flanc de la truite. Notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire*, Montréal, Boréal, 1997.

- *Iotéka*, Montréal, Boréal, 2004.

OATES, Joyce Carol, *La foi d'un écrivain*, trad. Claude Seban, Paris, Philippe Rey, 2003.

PONTBRIAND, Jean-Noël :

- *L'écriture comme expérience*, entretien avec Michel Pleau, Québec, Loup de Gouttière, 1999.

- *Le langage*, <http://www.fsj.ualberta.ca/cvioly/Textes/pontbriand.htm>



RILKE, Rainer-Maria, *Lettres à un jeune poète*, suivies de *Réflexions sur la vie créatrice*, trad. Bernard Grasset et Rainer Biemel, Paris, Grasset, « Les cahiers rouges », 2002.

ROYER, Jean, *L'écrivain dans la cité?*, 17<sup>e</sup> colloque annuel de l'Académie des lettres du Québec, sous la présidence d'honneur de Marcel Dubé et Jean Royer, Montréal, Triptyque, 2000.

STANISLAVSKY, Constantin, *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1984.

#### DICTIONNAIRES ET OUVRAGES DE RÉFÉRENCES CONSULTÉS :

ALBIN, Michel, *Dictionnaire de la philosophie*, préface d'André Comptes-Sponville, Paris, Encyclopædia Universalis, 2000.

BRUNN, Alain (textes choisis et prés. par), *L'auteur*, Paris, GF Flammarion, « Corpus », 2001.

BURKARD, Franz-Peter, KUNZMANN, Peter et Franz WIEDMANN, *Atlas de la philosophie*, Paris, La Pochothèque, « Le Livre de poche », Encyclopédies d'aujourd'hui, 1999.

DUBOIS, Jean, MITTERAND, Henri et Albert DAUZAT, *Dictionnaire étymologique*, Paris, Larousse, 2001.

DURING, Élie (textes choisis et prés. par), *La métaphysique*, Paris, GF Flammarion, « Corpus », 1998.

GEFEN, Alexandre (textes choisis et prés. par), *La mimésis*, Paris, GF Flammarion, « Corpus », 2002.

HARANG, Julien, *L'épistolaire*, Paris, Hatier, « Profil Histoire littéraire », 2002.

*Histoire de la philosophie de l'Antiquité à nos jours*, Cologne, Könemann, 2000.

*Les grands philosophes de 500 avant J.C. à 1999*, par Clemens Jöckle, Berlin, B&C, 2000.

LENOIR, Béatrice (textes choisis et prés. par), *L'œuvre d'art*, Paris, GF Flammarion, « Corpus », 1999.

MALLET, Jean-Daniel, *La tragédie et la comédie*, Paris, Hatier, « Profil Histoire Littéraire », 2001.

PETIT, Jean-Claude, section consacrée à H-G. Gadamer dans *Répertoire bibliographique sur l'herméneutique*, Montréal, UQÀM, 1984.

SHERRINGHAM, Marc, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1994.

SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, sous la direction d'Anne Souriau, Paris, Quadrige/PUF, 1999.

THÉRENTY, Marie-Ève, *Les mouvements littéraires du 19<sup>e</sup> et du 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hatier, « profil Histoire Littéraire », 2001.

VERGELY, Bertrand, *Les philosophes contemporains*, Milan, Les essentiels, 1998.