



HAL
open science

La question du bonheur dans l'oeuvre de Christian Bobin

Masoumeh Ahmadi

► **To cite this version:**

Masoumeh Ahmadi. La question du bonheur dans l'oeuvre de Christian Bobin. Littératures. Université de Bourgogne, 2012. Français. NNT : 2012DIJOL012 . tel-00795714

HAL Id: tel-00795714

<https://theses.hal.science/tel-00795714>

Submitted on 28 Feb 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE BOURGOGNE

UFR Lettres et Philosophie

Ecole Doctorale LISIT

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Bourgogne
Discipline : Lettres modernes

Par

Masoumeh AHMADI

La date de soutenance : Le 7 septembre 2012

La question du bonheur dans l'œuvre de
Christian Bobin

Codirecteur de thèse
Professeur Jacques Poirier

Codirectrice de thèse
Professeur Nasrin Khattate

Jury :

Professeur Marie-Hélène BOBLET, Université de Caen
Professeur Arlette BOULOUMIÉ, Université d'Angers
Professeur Nassrine KHATTAT, Université Shahid Béheshti
de Téhéran (IRAN)
Professeur Jacques POIRIER, Université de Bourgogne

A ma famille

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord le jury pour avoir accepté de se réunir afin d'évaluer cette thèse.

J'adresse également mes sincères remerciements à Monsieur le Professeur Jacques Poirier de m'avoir fait l'honneur de diriger ma thèse. Je le remercie de tout mon cœur pour sa gentillesse, sa grande générosité, son soutien et sa disponibilité tout au long de ces années.

Je remercie vivement Madame Khattate, Codirectrice de thèse, pour sa motivation, ses conseils et son accueil bien amical. Je lui adresse tout le respect que j'ai à son égard pour son ouverture d'esprit.

Je profite également de cette opportunité pour remercier chaleureusement mes parents et mon mari, Ahmad, de m'avoir encouragée et soutenue jusqu'à la fin de ce long travail.

Et enfin grand merci à mes enfants, Elham et Iman, pour avoir la patience et pour être compréhensifs, et surtout pour me remonter toujours le moral aux moments difficiles de ce travail.

Abréviations

(Pour les œuvres de Christian Bobin)

Autoportrait au radiateur (AR)

Carnet du soleil (CS)

Eloge du rien (ER)

Geai (G)

Isabelle Bruges (IB)

L'épuisement (EP)

L'Enchantement simple (ES) Et autres textes :

- *Le Huitième Jour de la semaine* (HJS)
- *Le Colporteur* (C)
- *L'Eloignement du monde* (EM)

La dame blanche (DB)

La femme à venir (FV)

La folle allure (FA)

L'inespérée (I)

La lumière du monde (LM)

La part manquante (PM)

La plus que vive (PV)

La Présence pure (PP) Et autres textes :

- *L'Autre Visage* (AV)
- *Lettre pourpre* (LP)
- *Mozart et la pluie* (MP)
- *Un désordre de pétales rouges* (DPR)
- *L'Équilibriste* (E)
- *Le Christ aux coquelicots* (CC)

Le Très-Bas (TB)

Les ruines du ciel (RC)

Louise Amour (LA)

Prisonnier au berceau (PB)

Ressusciter (R)

Souveraineté du vide, Lettres d'or (SVL)

Un assassin blanc comme neige (ABCN)

Une petite robe de fête (PRF)

Table des matières

Introduction	8
PREMIÈRE PARTIE	15
Bonheur : Images et symboles	15
Chapitre 1	19
Les images du bonheur et les éléments bachelardiens : « Des lumières sur les eaux »	19
I. 1.1. <i>Être heureux</i>	20
Les lumières saisonnières et les états d'être heureux	24
La lumière printanière	25
La lumière estivale	28
La lumière automnale	34
La lumière hivernale	39
I. 1.2. Être en bonheur	46
Être en bonheur familial	49
Être en bonheur et l'amour	50
Chapitre 2	62
Pictural du bonheur	62
I.2.1. Les cadres du bonheur	65
Cadres verticaux, Cadres cosmiques	66
Les cadres miniaturisés, les cadres cristallins	71

Cadres Brisés et cadres d’amour	74
I.2.2. Le bonheur et les couleurs.....	81
Les images du bonheur et les contrastes chromatiques	82
La solitude colorée	87
L’amour pour la femme en rouge et en or	91
La symbolique des couleurs.....	100
DEUXIEME PARTIE	110
Espace-Temps du bonheur	110
Chapitre 1	114
Le temps et l’espace du bonheur	114
II.1.1. Les <i>recoins</i> et le temps.....	115
Les <i>recoins-abris</i>	116
Les <i>recoins</i> de l’amour.....	124
Les <i>recoins</i> de l’écriture, de la lecture et des réflexions.....	128
II.1.2. Le temps contemplé dans l’univers.....	135
Le temps du dehors	136
Le temps dans les cercles	140
Chapitre 2	151
La complexité du temps et de l’espace.....	151
II.2.1. Les contradictoires de l’espace et du temps du bonheur.....	154
Le complexe « durée/instant »	156
Le complexe « espace / temps »	164
II.2.2. La <i>complémentarité</i> de la mort dans l’horizon du bonheur .	183
L’espace et le temps de la mort.....	185

L'horizon de l'esprit et son niveau de réalité	198
TROISIEME PARTIE.....	209
Bobin et le Bonheur mystique.....	209
Chapitre 1	214
Le bonheur mystique et le monde <i>imaginal</i> : une géopoétique nouvelle.	214
III.1.1. Le bonheur et le <i>monde imaginal</i>	217
La mystique de Bobin	220
III.1.2. Le bonheur mystique et la géopoétique	249
De la miniature au cosmos	252
Chapitre 2	276
Écritures mystiques du bonheur chez Bobin	276
III.2.1. La langue poétique « Imago Animae ».....	279
La parole « anima / animus » de l'âme.....	281
III.2.2. Le langage de l'horizon.....	295
L' horizon blanc du bonheur et le silence.....	297
L'horizon du bonheur, l'écriture fragmentaire.....	308
Conclusion.....	316
Bibliographie.....	323

Introduction

Christian Bobin, visage isolé dans le paysage de la littérature contemporaine, n'est pas le seul écrivain français dont les œuvres ont plus de réceptions ailleurs que dans son pays natal¹. Même dans l'espace académique français, l'étude sur Bobin est restée un domaine presque vierge. Car pour certains, parler de lui, de sa sobriété et de sa vie simple, dans un monde obsédé par la technologie et le luxe, est une tentative osée. Dans un climat de conflits et de problèmes qui font sentir plutôt l'ombre du malheur, révéler le bonheur chez Bobin et aborder son univers calme, serein et réconcilié à la divinité, paraît déplacé et même étonnant : la divinité et le bonheur ne sont plus les questions principales du monde actuel.

¹ Nous avons d'abord connu Bobin à travers de nombreuses traductions de ses œuvres en Iran. Il réveille chez les iraniens le grand esprit mystique existant déjà dans la culture de l'ancienne Perse (zoroastrien) et puis évolué dans l'ère de l'Iran islamique.

Mais, pour certains autres, étrangers et français, l'ombre du malheur donne justement la soif de la divinité et du bonheur, d'où l'émergence de l'œuvre de Bobin et sa réception chez ces derniers.

En retrait de ce monde et dans une solitude heureuse qui n'est pas du tout un isolement, Bobin échappe aux normes de la société contemporaine française et tourne son regard vers la vie sans fard. Il ressent des heures et des jours de solitude comme des heures et des jours de plénitude où il s'éprouve comme relié à, exactement « Tout », au « Sublime » et l'amour¹. Il nous offre ainsi un nouveau regard pacifique et noble sur la vie.

Alors, choisir Bobin, c'est parler de cet univers du bonheur et de la paix qui est en effet pour nous une ouverture d'espoir, capable de dissiper la lourdeur du pessimisme et du cynisme étouffant l'homme moderne. Pourtant, développer le thème du bonheur n'est-ce pas un remède pour le grand désespoir d'une société qui a perdu le sens de la vie et le vrai goût du bonheur?

Le bonheur étant ainsi la question de base de notre travail de recherche, exige une étude vaste et un regard complexe. Car il est lié aux différents domaines, religieux, psychologique, philosophique, sociologique, artistique et bien sûr, littéraire et poétique.

Notre thèse s'inscrit dans la perspective de l'analyse poétique du sentiment du bonheur. Nous nous intéresserons aux œuvres de Bobin et aux images qu'elles donnent du bonheur. Nous chercherons à définir les caractéristiques de ces images : leurs éléments et états symboliques, leurs cadres et significations, les mots et phrases employés pour décrire l'état d'âme qui témoigne du bonheur. Ainsi que la situation spatio-temporelle où ces images prennent leur existence.

1 Marie de Solemne, *La grâce de solitude*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 2006, pp. 16 et 18.

De nombreuses études sur le bonheur ont montré que la valeur de l'état d'âme de l'individu pouvait affecter la valeur de la situation externe où il vivait. En choisissant l'étude de l'imaginaire, nous donnerons en effet la préférence à cet état d'âme. Mais, en nous référant toujours aux images que l'individu se donne du dehors, nous allons aussi chercher dans l'espace extérieur, ce qui pourra affecter le sentiment du bonheur. Nous verrons s'il est possible aussi d'observer au-delà de l'imaginaire, dans un niveau de conscience plus élevé, les « images-réalités » liées au monde imaginal, et qui témoignent du bonheur.

Pour notre étude et en raison de la complexité du sujet, nous utiliserons les approches variées : l'approche bachelardienne pour une analyse du départ; le pictural de l'image, pour diriger nos regards vers l'au-delà des apparences et vers la structure secrète de l'image¹; les conceptions bachelardienne et bergsonienne sur le temps et également le regard vers la physique moderne pour traiter la question du temps lié au bonheur; la référence aux travaux d'Henry Corbin pour aborder l'« Imagination active » comme une faculté très importante de l'homme pouvant différencier les images de la simple rêverie et celles « poético-mystiques »; des analyses explicatives et comparatives pour nous rapprocher de la vision géopoétique de Kenneth White qui paraît avoir de grandes ressemblances avec la vision mystique de Bobin. Nous essaierons aussi de présenter les particularités d'une nouvelle écriture fragmentaire qui ré-émerge dans l'œuvre de Bobin et qui, pour nous, est un « événement » à souligner dans la littérature française contemporaine.

¹ Car nous estimons que la littérature et la peinture procèdent du même principe fondateur et relèvent du même projet poétique. Sur cet avis voir aussi Lassaad Jamoussi, *Le pictural dans l'œuvre de Beckett : approche poétique de la choseté*, Bordeaux, Presse Universitaire de Bordeaux, 2007, p. 100.

Ainsi notre thèse comprendra trois parties : « Bonheur : images et symboles », « Espace-Temps du bonheur », « Bobin et le bonheur mystique ».

Nous ouvrirons la première partie par une question essentielle : comment le bonheur est présenté à travers l'image dans l'œuvre de Bobin ? Pour répondre à cette question, nous aborderons l'imaginaire de Bobin via les quatre éléments de Bachelard dans le premier chapitre.

Nous compléterons, ensuite, notre étude sur l'image du bonheur en répondant encore à d'autres questions approfondissant ce thème : comment une image évoque un espace, et pourquoi ? Les réponses seront données sous une perspective moderne qui combinera l'art et la littérature dans un deuxième chapitre intitulé « pictural du bonheur ». Ainsi nous verrons l'image comme l'espace d'une langue qui exige l'organisation dans un cadre. Viennent ensuite dans ce cadre les couleurs et les trajets des événements. A la fin de ce deuxième chapitre nous saurons pourquoi le bonheur suit un trajet vertical dans l'œuvre de Bobin.

La deuxième partie de notre thèse traitera une autre question fondamentale : pourquoi le temps accompagne toujours les images du bonheur ? Ainsi nous suivrons d'abord les pensées bachelardienne et bergsonienne sur le temps qui donneront le premier chapitre de cette partie dont le titre est « le temps et l'espace du bonheur ». On connaîtra les différentes formes du temps que les images du bonheur forment chez Bobin. On examinera la liaison entre le bonheur et l'espace habité où le temps est capturé et on verra si le temps est conçu comme « instant », « durée » ou s'il prend un sens nouveau ?

Nous allons étudier la complexité du temps pour savoir quelle est l'essence du « temps du bonheur » ? Pourquoi ce dernier se lie à la mort ? Et, comment il est influencé par elle ? Est-ce que le temps du bonheur a une nature spirituelle ? Comment il varie selon l'espace ?

Ces questions définiront notre deuxième chapitre de la deuxième partie : « l'étude de la complexité du temps et de l'espace ». Nous expliquerons cette complexité via la logique du contradictoire théorisée par Lupasco, et nous discuterons des moments de l'actualisation de la « durée », de « l'instant » et d'un état « tiers » dans différents espaces du bonheur.

En plus, pour expliquer la fusion entre le temps et l'espace, nous appliquerons la pensée relativiste du temps, élaborée dans la physique moderne. On parlera ainsi de la dilatation du temps et de la contraction de l'espace lorsqu'un événement passe en vitesse. Nous remarquerons le temps comme une quatrième dimension de l'être. Ici nous donnerons une ouverture sur un temps plus profond, situé dans un niveau de réalité plus haut : « le temps de l'esprit ». Il continuera dans l'horizon de la mort et expliquera pourquoi la mort ne met pas fin au sentiment du bonheur chez Bobin. Ce qui révèle l'existence d'un regard complexe chez lui.

Cela forme chez Bobin une vision à la fois intellectuelle et intuitive. Il fait un parcours important du monde imaginaire au monde imaginal. Nous arriverons donc à notre troisième partie sur « Bobin et le bonheur mystique » où nous discuterons sur une question importante : comment une vision mystique pour le bonheur existerait chez Bobin ? Nous expliquerons, d'abord, en résumé les différentes formes du mysticisme et nous soulignerons également les travaux de recherches d'Henry Corbin pour pouvoir définir les particularités du mysticisme de Bobin.

Ainsi à l'ouverture de cette troisième partie, le premier chapitre, « le bonheur mystique et le monde imaginal : une géopoétique nouvelle », voudrait connaître comment le regard de Bobin sur le bonheur évolue vers le mysticisme. On parlera de « mundus imaginalis » (l'expression d'Henry Corbin) comme un monde

intermédiaire entre le sens et le pur intellect, et qui complétera la connaissance humaine de l'existence. Connaître ce monde, donne la vision mystique qui peut voir les états intérieurs des choses à travers les images du monde intelligible. Nous verrons, ensuite, comment Bobin arrive à une vision de la « Terre sainte » comme le lieu épiphannique de la « Face de Dieu », ressemblant à la vision mystique iranienne, étudiée par Corbin. Pour lui la terre est une incarnation du paradis et un espace visionnaire. Nous allons voir comment dans cette vision, une dominance de l'amour se montre comme essence divine de la vie, et la bonté comme sa toile de fond.

Pour explorer plus en profondeur le sujet principal de cette partie (le bonheur mystique), Le deuxième chapitre intitulé « l'écriture mystique du bonheur chez Bobin », répondra essentiellement à deux autres questions : quel langage particulier se donne le mysticisme de Bobin ? Et pourquoi Bobin a tendance vers une écriture fragmentaire ? Nous parlerons d'abord d'une « langue poétique “Imago Animae” » et découvrons comment la langue mystique est d'essence féminine, et comment elle entre en même temps dans le domaine de l'intellectuel et forme finalement une parole « anima/animus ». Nous verrons ensuite comment et pourquoi le discours mystique emploie parmi les figures de style, l'oxymore. De plus, nous examinerons chez Bobin un « langage de l'horizon » qui est pour l'Unicité et s'ouvre au cosmos.

En nous référant aux idées de Kenneth White et en les comparant avec celles de Bobin, nous verrons comment ces deux écrivains arriveront à un horizon blanc symbolisant à la fois l'unicité et le silence. Sur le silence et la formation du sens nous proposerons le schéma d'« hélice du sens ». Pour cela nous nous référons aux idées de Greimas sur le sens.

En ce qui concerne la structure fragmentaire de l'écriture de Bobin, nous chercherons à savoir s'il y a un lien entre cette forme de l'écriture

et sa vision mystico-poétique ? On verra si cette écriture entre en harmonie avec l'Un ?

Nous suivrons ainsi le parcours de la réflexion de Bobin sur la question du bonheur qui est à la fois simple et complexe. Il mènera ceux qui ont la vocation du bonheur et adoptent, plus facilement que les autres, la vision de Bobin, directement vers un « certain » paradis terrestre/céleste.

PREMIÈRE PARTIE

Bonheur :

Images et symboles

Selon Gaston Bachelard, la rêverie crée le monde de l'âme, car l'image poétique porte témoignage d'une âme qui découvre son monde. Le monde où elle voudrait vivre, où elle est digne de vivre. D'après lui « la psychologie des émotions esthétiques gagnerait à étudier la zone des rêveries matérielles qui précèdent la contemplation. On rêve avant de contempler »¹. Chaque élément matériel détermine « un type de rêverie qui commande les croyances, les passions, l'idéal, la philosophie de toute une vie »². La matière est au fond, un principe qui reste elle-même en dépit de toute déformation, et sa « méditation

1 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p.6.

2 *Ibid.*

éduque une imagination ouverte »¹. Il faut chercher « les rapports de la causalité matérielle à la causalité formelle »² dans les images poétiques lorsqu'elles sont rêvées via une *imagination créatrice*. Nous travaillons, alors, sur ces *images originelles* qui gardent, parfois, en elles la trace d'un *complexe originel* représentant les contenus psychiques de l'auteur. La présence symbolique de ces complexes, comme l'indique Bachelard, montre la transmissibilité du texte : « une œuvre poétique ne peut guère recevoir son unité que d'un complexe »³. Mais un complexe qui est né en *greffe* et « peut donner vraiment à l'imagination matérielle l'exubérance des formes »⁴. Il s'agit, après tout, de déterminer à travers la poétique des images significatives et les impressions singulières, l'être, qui est ici pour nous, l'être heureux.

Dans un cadre limité des images et pour saisir la matière de rêverie, nous préférons partir du microcosme individuel, sachant que « l'individu n'est pas la somme de ses impressions générales, il est la somme de ses impressions singulières »⁵. Un mot, un objet désigné différemment, une pratique qui a une portée symbolique, indispensable pour la sortie des images poétiques originelles (cherchées ici, du bonheur), nous conduisent peut-être vers le pays natal qui est une matière, une eau ou une lumière, par exemple. D'ailleurs la pertinence d'une idée peut se rencontrer au moment où l'on s'y attend le moins : de petites figures, du rien même, comme par exemple *les flocons de neige*, qui cachent en eux des concepts extrêmement sensibles. Nous allons chercher l'évolution de l'imaginaire chez Bobin, de ses éléments de rêverie vers une

1 *Ibid.*, p.4.

2 *Ibid.*, p.4.

3 *Id.*, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1965 [Paris, Nrf, 1938], p.38.

4 *Id.*, *L'eau et les rêves*, p.14.

5 *Ibid.*, p.10

combinaison significative de la *lumière*. Et voir comment cette combinaison est hydratée et cristallisée en *neige* et ce qu'elle symbolise.

Dans sa quête pour le bonheur, l'imaginaire cherche, en effet, un monde où l'homme peut vivre en paix et en amour. Le rêveur du bonheur cherche une image dynamique qui fait naître les univers en mouvement vers le sublime. Dans l'état sublime, qui est aussi l'état de l'imagination pure, les images s'élèvent dans l'infini de leur matière et s'expriment dans le silence. Ce langage, nous le touchons de près chez Bobin. Ainsi, il arrive à communiquer avec l'univers, et à faire adhérer son être solitaire à la *nature-mère* pour sentir le bonheur transcendant. Et comme l'imagination dans son état pur *projette* l'être entier, nous allons nous intéresser, justement, à cet être mis à nu et à la façon qu'il a de contempler le bonheur. Nous voulons voir quelles sont ses *intuitions révélatrices*.

Visionnaire avant tout, Christian Bobin entend et voit au-delà du spectre visible et « parvient toujours à extraire la dernière goutte de lumière qui fera rebondir l'espoir » (ES, p. 14). Pour lui « la véritable intelligence avance dans la lumière » (LM, p. 110). Autrement dit, il avance dans les ouvertures du monde par l'image de la lumière qui est aussi *l'image cosmique*. C'est-à-dire, l'image qui « nous donne le tout avant les parties »¹ et « une unité de rêverie »². « Le rêveur de monde habite le monde qui vient de lui être offert »³ et par là nous apercevons « en action l'imagination grandissante »⁴. Par exemple autour de l'image d'un arbre ou d'un groupe d'oiseaux, nous constaterons qu'une sorte d'imagination cosmique se forme.

1 Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Quadrige/PUF, 2005 [1960], p.150.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

Nous allons voir, enfin, comment les unités de rêveries, grâce à l'art de contemplation, deviennent stables et « la rêverie unit cosmos et substance »¹. Il faut noter que le parcours au cosmos aboutit souvent à un regard qui brille et voit la beauté. Car « le monde veut se voir, le monde vit dans une curiosité active avec des yeux toujours ouverts »², et que le cosmos est une somme de beautés. Nous allons donc nous concentrer sur ce parcours vers le cosmos et voir ses significations.

1 *Ibid.*, p. 151.

2 *Ibid.*, p. 159.

Chapitre 1

Les images du bonheur et les éléments bachelardiens :

« Des lumières sur les eaux »

«La lumière passe calme et claire» (PM, p. 55) dans l'œuvre de Bobin. À la fois douce et amère, cette lumière attire le regard «qui va à l'infini, délivré de lui-même. Il y a une beauté qui n'est atteinte que là» (*Ibid.*), dans le temps vide et le ciel pur et puis dans le calme et le silence. D'emblée, les éléments principaux d'un sentiment de bonheur (toujours en relation avec la beauté) se forment dans «la grande intelligence proposée à l'esprit» (*Ibid.*) de Bobin : l'espace d'un ciel pur, le temps élié, le silence comme une parole vidée de ses mots (chez une conscience devenue universelle) et la lumière comme une matière vidée de son poids.

Dans l'imaginaire de Bobin, la lumière, matière vidée de son poids,

assure le sentiment d'être heureux. Nous nous concentrons sur elle pour constater comment elle va prendre l'eau comme support et comme miroir pour renforcer son effet. Une masse de « lumières sur les eaux » (ES, p.21) annonce la descente de la divinité sur la terre, et fait allusion à une flamme aérée qui miroite sur l'eau. Nous allons voir comment la lumière imprègne d'abord le corps liquide de l'eau pour pouvoir se présenter en matière concrète sur la terre. Et puis, grâce à l'eau, comment elle construit un corps à la fois céleste et terrestre, c'est-à-dire la neige. Cette dernière résume en elle une combinaison imaginaire : le flocon de neige, structure minimale de la matière, rêvée en une sorte d'humidité chaude et lumineuse. Légère, pourvu d'un temps figé, muni d'un espace réduit, compliqué et condensé, rempli de silence et de lumière, le flocon de neige est une nano-architecture de la beauté et garde en lui le concentré du bonheur.

La lumière différencie finalement dans l'œuvre de Bobin deux sentiments de bonheur : *être heureux* et *être en bonheur*.

I. 1.1. *Être heureux*

Nous étudierons d'abord *être heureux* qui est directement en rapport avec la lumière de l'arrière-plan de ses images de bonheur. Ayant un aspect à la fois flamboyant et liquide, et une légèreté aérée, la lumière est présente en permanence comme élément fondamental des images qui montrent la grandeur du bonheur et le mystère d'une grâce qui est d'*être-là* :

Ce mot qui descend avec le soir d'été, ce mot qui tourne comme les ailes de tilleul : heureuse. Heureuse et délivrée du poids du bonheur. On ne sait pourquoi on est heureuse et cette ignorance est certitude-certitude du cœur bleu noir. Il suffit donc d'être là.
(IB, p. 73)

«Heureuse et délivrée du poids du bonheur», insiste bien sur la singularité de l'état d'*être heureux* où l'on goûte un bonheur sans contrainte. En effet, certains états de bonheur sont lourds et affectent la liberté de l'être. Nous les étudierons sous le titre d'*être en bonheur* et nous verrons que dans ces états, l'être sent une sorte de contrainte et se méfie un peu de sa situation.

Cette distinction vient de différentes focalisations du regard : *être heureux* est la situation dans laquelle l'être contemple soi-même dans la grandeur de son espace. Le sentiment du bonheur chez cet être est ce qu'il a de lui-même « autant dire le sentiment de Dieu : une grande fraîcheur de liberté, une belle promesse » (IB, p. 73). Ce sentiment ne vient pas du dedans mais du dehors. Il ne loge pas dans l'âme, « mais dans toutes choses sous le ciel bleu noir » (*Ibid.*). Donc pour le sentir il faut retirer le regard du dedans pour venir dans un ensemble qui contient l'être. C'est en effet la vue de l'ensemble qui donne la certitude d'*être heureux*. Et cette certitude est contemplée, mais non pas raisonnée. C'est pourquoi Bobin parle de la «certitude du cœur» (*Ibid.*, p. 74).

Autrement dit, dans l'état d'*être heureux*, on goûte son bonheur existentiel dans le contexte de la vie. On a donc un sens nouveau de la solitude : elle est heureuse tant qu'il y a de fortes articulations externes qui la lient à ce contexte. Par cette façon de se contempler, l'être heureux se sent unique dans son habitat et bien logé. Il s'observe aussi « libre d'être ce qu'il est » (*Ibid.*). « Il suffit d'être là » et « apprendre qu'on est seule, ni passé, ni futur », et découvrir « qu'on est [en plus] une reine, puisqu'on est seule » (*Ibid.*). C'est-à-dire que cette solitude donne le sentiment d'être heureux, premièrement parce qu'elle supprime le poids du temps et son lourd passage. Et deuxièmement parce qu'elle donne une image brillante de la singularité de l'être, surtout qu'il est contemplé dans le gros-plan. On sait que pour briller parmi les autres, il faut avoir

une lumière à soi, une forme à part d'une solitude qui s'exprime différemment.

La vue d'ensemble donne, avant tout, une importance de premier rang à l'arrière-plan de l'*être*. Elle souligne une lumière douce qui précipite constamment sur ce fond. La prédominance de cette lumière donne du sens à la vie heureuse. Elle est la célébration même de cette vie.

Mais cette lumière prend petit à petit différentes formes ignées et aérées et devient flamme. Afin de le montrer, Bobin donne d'abord pour exemple une scène où le courant de lumière est métaphorisé comme un fleuve :

Elle se baigne toute nue dans le fleuve de lumière, le grand fleuve de lumière qui s'écoule sous le temps.
(PM, p. 42.)

Et puis il imagine que cette lumière liquide coule partout dans la scène de la vie heureuse. Par exemple, dans une image, un sourire d'enfance s'envole par la fenêtre, «vers les grands arbres ruisselants de lumière» (IB, p.95). Et dans une autre, un cheval blanc d'un manège qui tourne les enfants hors du temps, reflète «le visage irradié de lumière sur sa monture blanche» (PRF, p. 46). Les arbres ruisselants de lumière et les reflets irradiés de lumière sur une monture blanche créent encore cet arrière-plan un peu liquide où Bobin avoue qu'« on se contente de la douceur du jour, de la finesse des lumières et d'être assis là » (PM, p. 80) et simplement contempler son état heureux.

Ensuite, Bobin nous présente une image très significative d'une maison illuminée dans un jardin où la lumière est évoquée sous un aspect nouveau : la flamme. Dans cette nouvelle forme, la lumière est en effet prise de vue de plus près pour mieux montrer les états d'âme.

Lorsque la lumière accompagne les images des états internes d'*être heureux*, il prend l'aspect flamboyant :

On sort dans le jardin, on revient en courant dans la maison faire une chose très importante : allumer toutes les lampes de toutes les pièces. Installer ces lumières dans le mélange de bleu et de noir, de jour et de nuit, au beau milieu du cœur. Puis ressortir dans le jardin, faire quelques pas et contempler la maison illuminée ... (IB, p. 72-73)

L'être heureux dans son logis illuminé et dans un horizon sous l'effet des contrastes¹, est comme une flamme qui se tient dans les ténèbres. Cette façon d'exister est aussi métaphorisée, dans un autre passage, en une « cargaison de lumière » dans un « navire de pierre sur l'herbe sombre » (IB, p. 73). Ce qui souligne encore une flamme sur une base solide (navire de pierre) luttant contre l'obscurité de l'espace de vie (l'herbe sombre).

Nous avons surtout remarqué que la concentration de la lumière est très importante pour la qualité du sentiment de bonheur. Ce qui montre que la lumière est bel et bien l'élément décisif du rêve de bonheur chez Bobin. Car le bonheur, concept ambigu, exige un élément (ou une combinaison d'éléments) qui puisse lui servir de traducteur. Et la lumière avec sa nature particulière et ses formes variées, répond à ces exigences du bonheur.

Une fois l'horizon saturé de cet élément, le rêveur s'en éloigne. Il voit la même lumière, selon les heures et la direction du songe, l'exalter ou le ruiner (PM, p. 89). Apparemment, quand cette lumière vient d'un ciel vif, elle descend sur le cœur, le recouvre tout entier et lui apprend sa

¹ À cet horizon et à ce temps indiquant un sentiment particulier d'être heureux, nous consacrerons notre deuxième partie où nous parlerons de l'espace-temps du bonheur.

disgrâce et son néant (*Ibid.*, p. 87). Vive et intense, elle infeste l'être par *la perte du goût* et amène un temps qui *s'entasse* comme *un ciel bas* (*Ibid.*, p. 88).

La conscience des heures qui se superposent, apprend au rêveur « le dommage éternel de chaque jour » (*Ibid.*). Et il constate qu'*il y a un trou dans le ciel* sous son nom (*Ibid.*, p. 89) ; un vide autour duquel on tourne en vain pour oublier le passage du temps et son lourd entassement dans la conscience. Or, le rêveur du bonheur évite surtout l'abus de lumière et reste fidèle aux rêves modérés de sa substance.

Les lumières saisonnières et les états d'être heureux

Dans la rêverie de Bobin, l'allure du ciel et la nature de la lumière changent souvent en fonction des saisons, c'est-à-dire, en fonction du temps vécu. Il faut noter que si l'élément de rêve est une flamme, selon Bachelard, elle témoigne surtout du passage du temps : « la flamme est un sablier qui coule vers le haut. Plus légère qu'un sable qui s'écroule, la flamme construit sa forme, comme si le temps lui-même avait toujours quelque chose à faire »¹. Elle médite lentement l'univers et même respecte le temps comme s'il était une chose sacrée. La flamme célèbre en effet le temps d'être heureux. Et on peut dire que « le ciel et les fleurs sont d'accord pour apprendre au méditant la méditation lente, la méditation qui prie »².

Entre la flamme et la fleur, Bachelard trouve une poésie en commun : elles « veulent devenir de la lumière »³. Il faut souligner que

1 Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, Paris, Quadrige/PUF, n° 52, 1996 [1961], p., 24.

2 *Ibid.*, p. 86.

3 *Ibid.*, p. 79.

« toutes les fleurs sont des flammes »¹. Et que le rêveur de la flamme s'approche du monde végétal. Ce qui veut dire que pour la flamme, comme pour la fleur, ces changements de saison deviennent importants.

Cette ressemblance nous amène à penser au végétalisme imaginaire qui cherche *l'image active* produisant toutes les autres images². Pour ce genre d'imaginaire « les diverses saisons [sont] comme des forces végétales primitives »³ et totalisent toute la volonté du monde en faveur de celui qui les rêve. Lorsque le végétalisme passionné vit la rêverie qui produit les saisons chez un être seul, il commande à toute la nature, au ciel, au soleil, aux lumières et matières de fonctionner au gré de cet être. Le rêveur solitaire du bonheur qui appelle la flamme, appelle aussi un habitat où vivre heureux sous la lueur de cette flamme. C'est pourquoi, où il y a la question d'*être heureux*, sa flamme nous conduit aux changements de saison et d'habitat.

La lumière printanière

Au printemps où la lumière garde une teinte verte, jeune et douce, l'état d'être heureux se manifeste aussi :

C'est une lumière de printemps [...] Elle est comme un vin un peu jeune, encore vert. Vous la regardez passer pendant des heures. Vous ne savez rien de mieux à faire dans votre vie, que ce regard qui va à l'infini, délivré de lui-même. Il y a une beauté qui n'est atteinte que là, dans cette grande intelligence proposée à l'esprit par le temps vide et le ciel pur. (PM, p. 55.)

1 *Ibid*

2 *Id.*, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Le livre de poche, coll. « biblio-essai », 2003 [Paris, Jose Corti, 1943], p. 287.

3 *Ibid.*, p. 286.

Dans cette évocation du printemps, l'imaginaire de Bobin admire une beauté qui se trouve dans l'espace infini au ciel pur et au temps vide. L'importance de cette beauté est à souligner ici, parce qu'elle accompagne toujours l'état d'être heureux. Cet état comme cette beauté se forment dans l'espace infini où le ciel est pur, donc, sans excès de matière qui l'assombrit. Le temps est aussi considéré ici comme une matière qui peut se vider de sa substance et devenir pure et agréable. Et la lumière printanière mettant tout en marche illumine cet espace et cette beauté.

Dans cet espace nouveau-né du printemps, vidé du temps et de la matière, l'on peut se réjouir de *rien* et ce *rien* est « la formule du bonheur informulable » (PM, p. 88-89). C'est une sorte de bonheur goûté dans une vie lente par un être logé calmement en solitude, regardant la lumière passer¹ et rêvant de la matière qui pourrait traduire ses sentiments. Et justement, cette matière qui enchante le commencement de l'état d'être heureux est la lumière de printemps, rêvée comme un vin vert. Ce qui démontre que l'on a affaire à une lumière qui est d'une nature liquide, mais dynamique et en voie de transformation.

Cette origine du vin, en plus de la liquidité, montre une origine ignée, à cause de la présence d'alcool, la matière qui peut se couvrir de flammes. Deux origines des éléments les plus contraires dans le règne des matières. On peut dire que Bobin touche ici le fond même de *l'imagination matérielle*. Une imagination qui sait condenser deux matières de deux genres différents pour profiter de deux types de

¹ Nous remarquons un passage de *La part manquante* (p. 55) où nous avons une fenêtre ouverte dans la vie lente, symbolisant un être seul et contemplatif qui regarde autour de lui. Il voit la lumière verte, le temps vide et le ciel pur. Il témoigne de cette beauté qui se voit dans une vie lente où rien ne passe et justement c'est ce rien qu'il faut aimer et c'est le vide du temps et de l'espace qui enchante l'existence de cet être.

caractères. « Cette rêverie essentielle, c'est très précisément le mariage des contraires »¹.

Mais le vin vert veut aussi insister sur la part maîtrisée du feu dans sa combinaison avec l'eau. Il semble que l'eau féminine a gardé son pouvoir, le plus possible, à côté du feu : « en face de la virilité du feu, la féminité de l'eau est irrémédiable. Elle ne peut pas se viriliser »². Mais cette union intime de l'eau et du feu, montre aussi la preuve que cette union n'est pas éphémère. « Quand l'imagination rêve à l'union durable de l'eau et du feu, elle forme une image matérielle mixte d'une singulière puissance. C'est l'image matérielle de l'humidité chaude »³, et garde en elle une sûre lenteur où « le temps s'inscrit dans la matière bien mijotée »⁴. La lumière contient ainsi en elle une union du temps et de la matière.

Dans la lumière printanière le temps se sent sous l'aspect d'une vie toute neuve qui commence. Cette lumière est la « présence sans défaut » (ES, p. 87) et célèbre tout et se contente d'être là. Elle « recense chaque grain de l'air » (*Ibid.*) et loue la légèreté d'être là. Avec cette sensation de « l'heure légère dans le ciel »⁵ du printemps, on se trouve dans le royaume des images aériennes et dans l'état de sublimation. Entrée dans ce royaume, la lumière printanière ayant pris plus de mobilité, berce le rêveur :

Nous allons dans un paysage qui arrondit sous nos pas et s'enfouit [...], la poussière du chemin danse longtemps après nos passages [...] et plus rien ne demeure que ces légères feuilles vertes, flottant au gré des ondes éternelles et supportant à elles seules tout le

1 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, p. 133.

2 *Ibid.*, p. 135-136.

3 *Ibid.*, p. 136.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 85

poids de l'espace infini [...] Il y a, sur tout cela comme sur nos lèvres, la lumière d'un matin de printemps. (ES, p. 86.)

On sent, au printemps, une homogénéité onirique des éléments : la poussière, les feuilles légères et les ondes éternelles. Ils sont associés par la force de leur mouvement aérien. Ce qui veut dire que le mouvement précède la matière quand le rêve court à son sommet. Cela montre aussi que la lumière du printemps, en trouvant de la valeur dans toutes les choses, se réjouit facilement de tout. Par exemple, les feuilles « vouées à l'adoration de ce qui les tourmente » (ES, p. 86), métaphorisant la vie illuminée d'un être enchanté sous la lumière, évoquent la célébration de toutes choses. Cette célébration, d'après Bobin, est le sens même de la vie heureuse, et elle peut continuer toute la saison et triompher la suivante.

La lumière estivale

En été, la lumière mûrissant, de plus en plus vive, gagne tout le ciel. Sa vivacité évolue au point qu'il gêne le rêveur du bonheur. Bobin change alors d'expression : devant l'excès de la lumière estivale, il recourt aux mots exprimant l'état d'*être prisonnier*. Il précise qu'il se sent « sous le joug de l'été, dans une chambre barricadée d'ombre, cernée par des soleils casqués » (PB, p. 51).

Ce sentiment de mal-à-l'aise du rêveur de bonheur est issu surtout de l'excès de lumière. Apparemment cet excès implique fortement la question du temps qui se pose comme un vrai problème : « comment occuper tout ce temps » (FV, p. 63). Les jours sont longs et « on est sous la patience du bleu » (SVL, p.93), c'est-à-dire sous un ciel bleu

qui est « l'espace où il n'y a plus rien à imaginer »¹, pas d'événement, pas d'histoire.

Mais l'imagination s'anime et le fond bleu devient actif. Il met en évidence le manque de tout et célèbre l'air clair, l'éther, qui est en effet « l'âme du monde, l'air sacré »². L'éther est « la synthèse de l'air et de la lumière »³ et devient l'élément de la rêverie dans laquelle le ciel est transparent et totalement aérien. Ce qui est le cas dans les jours de l'été. Le rêveur du bonheur regagne dans le ciel estival cette lumière qui se lie avec l'air et donne à voir toute la vie avec ses arrière-mondes.

Dans l'uniformité du bleu du ciel il y a une solitude dont la grandeur rappelle celle du rêveur solitaire. L'absence des autres couleurs fait comprendre le poids de leur existence. Bobin insiste que ce manque est lumineux (SVL, p. 93) et fait ainsi allusion à la présence de l'éther, Air sacré.

Manque de tout chez Bobin, est le *rien absolu*, la solitude extrême. Car en épurant la vue, la solitude « amène vers la plus simple lumière : nous ne connaissons jamais d'autre perfection que celle du manque » (*Ibid.*, p. 94). On n'a rien d'autre que le ciel uniquement bleu où « la matière se dissout »⁴. Le sujet solitaire méditant est devant une *phénoménalité minima*, qu'il peut encore décolorer, atténuer, effacer⁵. C'est une rêverie qui permet de descendre au minimum de l'être imaginant.

Nous sommes ici devant l'un des problèmes de l'imagination qui nous amène au *paradoxe*, à une imagination sans images. « Une

1 *Id*, *L'air et les songes*, p. 223.

2 *Ibid.*, p. 224.

3 *Ibid.*, p. 225.

4 *Ibid.*, p. 219.

5 *Ibid.*

imagination qui trouve sa jouissance, sa vie "en effaçant les images" »¹, dans le manque de tout. Cela est, d'après Bachelard, le caractère psychologiquement réel d'une rêverie simplifiée devant un ciel pauvre². Le rêveur de ce monde de la pureté comprend la vanité des apparitions. « Pour [lui], la transparence sera la plus réelle des apparences »³.

Il faut signaler que l'extrémité du manque correspond aussi au sommet de la solitude heureuse. Ce sommet ne dure pas longtemps chez Bobin qui est un rêveur qui se méfie des extrêmes. Dans cet état de solitude excessive, une sorte de déclin commence à naître. Du « ciel bêtement bleu, méchamment clair » (IB, p. 83), l'*être heureux* détourne le regard car il sent un peu la disgrâce (PM, p. 87). Il veut que le ciel change définitivement d'intensité de sa lumière et de son bleu et devienne comme avant le monde de la transparence qui assurait la *clarté intuitive*⁴ du bonheur. Il désire un ciel moins saturé en couleur et en lumière, et rêve des clartés exténuées :

journée sans rien. Juste une clarté exténuée dans le ciel, comme au-delà de plusieurs épaisseurs de lumière. Des images par milliers, abondantes, le gaspillage d'un été. (ES, p. 39)

Le clair-obscur de l'été

Le doute sur la solitude extrême s'exprime par « une brève insurrection, un trouble dans le bleu du ciel » (ES, p.40). Il se produit un état *clair-obscur* dans le ciel et dans le cœur du rêveur du bonheur.

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 220

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 220.

De la lumière vive ne reste qu'une *clarté exténuée* qui joue le rôle d'une flamme faible s'allumant sur les couches abondantes des corps lumineux. On peut dire que de la lumière déclinante d'été, renaît une âme encore lumineuse, une nouvelle flamme. Ce qui rappelle l'image mythique du *Phénix éthéréen*¹ (éthéréen, parce qu'il renaît de sa seule fumée). Et là, le rêveur sait qu'«il ne faut pas laisser endormir la lumière, il faut se hâter de la réveiller»².

L'image du phénix éthéréen montre la scène où, à travers des petites lumières faibles, un cœur sensible aimant les valeurs fragiles, lutte contre les ténèbres³ et y retrouve *la sécurité d'être*⁴. Le rêveur du phénix aérien découvre «l'inconscience tranquille, sans cauchemar, en équilibre avec sa rêverie et il apprend à aimer ce clair-obscur de la vision intime»⁵.

En principe, la rêverie du ciel sait revivre et recommencer et restituer sa mobilité intime⁶. Elle retrouve «l'altérité de l'obscur et du diaphane en vivant un rythme de torpeur et d'éveil»⁷. L'être heureux aime le clair-obscur du ciel estival, parce qu'il lui donne la vision profonde de son état et de sa luminosité la plus faible qu'elle soit. Et parce que le clair-obscur est surtout la conscience d'une présence qui dure.

Le rêveur du clair-obscur aime la flamme, et la flamme se contente d'une atmosphère un peu assombrie. Si ce rêveur ne s'approche pas d'une atmosphère tout à fait sombre, c'est parce que d'abord il évite toute extrémité, et qu'en plus, dans le clair-obscur il trouve toujours un espoir, une attente du couronnement de la lumière.

1 *Id.*, *La flamme d'une chandelle*, p. 68.

2 *Ibid.*, p. 69.

3 *Ibid.*, p. 6.

4 *Ibid.*, p. 7.

5 *Ibid.*

6 *Id.*, *L'air et les songes*, p. 221.

7 *Ibid.*

D'autre part, le clair-obscur du soir d'été met en valeur les objets perdus de vue qui, avant, ne méritaient pas d'être regardés, mais maintenant se montrent dignes d'exister. Et cela compte beaucoup pour Bobin : il trouve dans toutes les choses simples de grandes dignités qui méritent d'être regardées d'une attention démente.

Et cette attention, puisqu'elle sort d'un clair-obscur psychique, incite à une « rêverie calme, calmante, qui est fidèle à son centre, éclairée en son centre, non pas resserrée sur son contenu, mais débordant toujours un peu, imprégnant de sa lumière sa pénombre »¹.

Entre la lumière et la pénombre (neuf et dix heures du soir), la rêverie de Bobin souligne les « lumières qui fleurissent au milieu » (IB, p. 77). Il met en scène un être heureux qui se sent au plus beau quartier de la vie, il y installe des lumières dans le mélange de bleu et de noir, de jour et de nuit » (*Ibid.*, p. 72-73) pour laisser paraître une floraison du bouquet de lumière, une « flamme de vie de l'être qui fleurit »². Ce genre de flammes sont des flammes sûres et apprennent « la méditation lente, la méditation qui prie »³. Ce qui appelle aussi « une tension vers le monde de la pure lumière »⁴.

La flamme rêvée dans l'horizon clair-obscur, est en effet une flamme qui se prend dans les pénombres des pensées du rêveur de l'état d'être heureux : il s'assure que le monde est pour lui et que cette chandelle imaginaire est sa compagne de solitude⁵. Elle l'aide à veiller sur son état et à faciliter le «pouvoir dire ce qu'est la solitude »⁶ :

1 *Id.*, *La flamme d'une chandelle*, p. 10.

2 *Ibid.*, p. 86.

3 *Ibid.*, p. 87.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 54.

6 *Ibid.*, p. 53.

J'ai la sensation de vivre dans une orange [...] Le quartier que je préfère se situe entre neuf et dix heures du soir, en été [...] dans le mélange de bleu et de noir, de jour et de nuit [...] Là quelque chose se passe. Cette chose passe aussi dans la journée mais vous ne pouvez la voir. Elle n'est visible qu'à cette heure-là [...] Un grand sentiment neuf de liberté ... (IB, p. 72-73)

Bobin nous dit que la solitude est un état où l'on sent une liberté à la fois matérielle¹, spatiale et temporelle. Il précise ici dans ce passage une situation entre neuf et dix heures du soir d'été au jardin paternel sous la lumière au cœur bleu et noir (IB, p. 77). Ces coordonnées mettent, surtout, en valeur la matière du rêve (la flamme du clair-obscur) en liaisons avec le temps et l'espace.

L'été et le dynamisme de la matière dans l'espace

La juxtaposition de la lumière et de l'ombre dans la scène bleu noir de l'été montre une évolution dans l'arrière-plan des images de bonheur. Elles vont vers un état transitif, semi-concentré de la matière aérienne donc un peu liquide. La nuit, d'ailleurs, garde en elle un aspect océanique et liquide. Océanique, parce que nous y flottons².

L'air pour s'assombrir absorbe de la matière de l'ombre et devient bleu noir. Cela signifie une rêverie de substance en train de s'approfondir chez Bobin : il reçoit matériellement « une intimité objective »³ dans l'élément « air » en train de se condenser et devenir

1 Bobin confirme aussi que « la solitude est d'abord ça : un état matériel. C'est que personne ne vienne. Que personne ne vienne là où vous êtes. Et peut-être même pas soi ». (Marie de Solenne, Dialogues avec Christian Bobin, Jean-Michel Besnier, Jean-Yves Leloup, et Théodore Monod, *La grâce de solitude*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 2006 [Paris, Dervy, 2001], p. 13.

2 Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, p. 74.

3 *Id.*, *L'eau et les rêves*, p. 75.

liquide. Comme l' « eau », l'air resserré prend le rôle du support des images de la lumière. C'est pourquoi le rêveur solitaire du bonheur s'incline pour l'espace-temps des soirs d'été où le clair-obscur dure suffisamment pour que l'on puisse voir toutes ces transformations dans la matière « air », et admirer que l'air condensé est bien le support de la lumière.

Et si l'imaginaire de Bobin, au cours de son évolution, prend l'air condensé et liquéfié comme support de ses images, au lieu de l'eau seule, c'est peut-être parce que ce premier explique mieux le caractère à la fois matériel, léger et dynamique de l'état d'*être heureux*. L'air condensé offre davantage la souplesse et la flexibilité de sa matière aux libres mirages de l'être.

Ces mirages sont soulignés particulièrement dans l'image de « la danse des premiers papillons » (IB, p. 73) de nuit au tour d'une existence lumineuse en barque, et au tour de *la maison illuminée* au milieu du jardin (*Ibid.*).

La lumière automnale

Dans l'œuvre de Bobin l'automne a un décor peu lumineux d'un ciel assez étrange :

Un ciel pâle, vidé de son bleu. L'orage rassemble une à une les lumières qui sont dans le jour, les parfums qui sont sous la terre. D'un seul coup, il jette tout cela dans le sang [...] On est dans la douceur d'une maison [...] On regarde la pluie sur l'enfance. On regarde ce mélange des saisons : un peu d'automne sur l'été... (SVL, p.69)

« L'automne sent qu'il achève un été »¹. Ses images gardent en elles le souvenir de cet été disparu. Elles sauvegardent ainsi un état d'âme ancien, un bleu d'un souvenir.

L'automne finit donc les matières de rêverie estivale et se donne de nouvelles matières. Bobin parle du *ciel pâle, vidé de son bleu*. Ce qui indique la *dématérialisation* du ciel. Le nouveau bleu du ciel (nouvelle matière de rêve) est donc « une chose fragile qui demanderait à naître » (SVL, p. 70) et « que l'on ne devine qu'avec l'orage, qu'avec ce nouveau ciel qui a noyé l'ancien » (*Ibid.*). Bobin voit les fins de l'été comme l'avènement de l'enfance (PRF, p. 90) et le ciel comme lieu de sa naissance. Il montre que lorsque le ciel perd son bleu, c'est comme s'il perdait son enfance. D'où l'on peut imaginer la couleur de l'enfance en bleu.

Le bleu enfantin du ciel est en effet l'air rêvé en sa matière condensée. Par la dématérialisation, le ciel se vide de sa masse aérienne par une sorte d'accouchement céleste, et c'est là que l'on voit le ciel pâlir.

D'autre part, l'orage (la lumière très intense) qui accompagne cet évènement, a aussi un rôle purifiant². Contre les impuretés bleues, l'orage agit jusqu'à ce que le ciel devienne transparent et net. Puisque « le bleu est l'obscurité devenant visible »³, alors au bout de quelque temps, le ciel veut se débarrasser de cette charge d'obscurité.

À la suite de cet accouchement céleste, l'orage suscite une corporification très importante des éléments en une nouvelle combinaison : le sang. Pour le produire, l'imaginaire rassemble les lumières du jour, l'air, et les parfums sous la terre (SVL, p. 69).

1 *Id.*, *L'air et les songes*, p. 222.

2 *Id.*, *La psychanalyse du feu*, p. 180. Cf. « [ce] n'est pas seulement un symbole, mais un agent de la pureté ».

3 *Id.*, *L'air et les songes*, p. 220.

Étant donné que Bachelard voit le parfum comme la lumière ou comme la combinaison de l'air et de la lumière¹, le sang ainsi imaginé a donc ses racines dans la lumière et l'air.

Ces parfums sous la terre étaient en effet des lumières pénétrées dans la terre, et qui en sortant, s'étaient transformées en matières chaudes et fleurantes, en *lumières-parfums*. Ils font ensuite «un» avec les lumières du jour, et forme un liquide rouge et vivant, chaud et dynamique dans le corps d'enfant qui va se naître.

Suivant encore la phénoménologie de cette naissance, nous arrivons à une véritable valorisation de l'orage qui « attaque l'œuvre à faire »². Il rassemble les lumières et les parfums et les jette dans le sang. C'est « l'acte commençant »³, inévitable pour imaginer le processus de la naissance d'un être.

Apparemment pour cette fabrication il faut un grand changement, car tout un ciel est intervenu pour appeler le feu, et quand on appelle le feu c'est parce que *l'on veut que tout change*⁴. Ainsi cette imagination se voit capable de donner naissance à un être, un enfant des origines «air» et «ciel» avec du sang des origines « lumière » et « feu ».

Mais à la suite de cette descente sur la terre, l'état de bonheur se sent brisé : la vie céleste et cachée dans l'enfance, suscite dans certains passages de l'œuvre de Bobin une sorte de nostalgie. Un spleen qui révèle le goût pour les infinis de l'espace et du temps. Quand la vie manque, et c'est par exemple le « ciel tournant » de l'automne, cette nostalgie couvre l'état d'être heureux d'une forme de maladie:

De l'enfance vous ne gardez aucun souvenir. De

1 *Id.*, *La flamme d'une chandelle*, p. 73.

2 *Id.*, *L'air et les songes*, p. 292.

3 *Ibid.*, p. 293.

4 *Id.*, *La psychanalyse du feu*, p. 102.

l'enfance vous ne retenez qu'une maladie. C'est une maladie sans nom. Elle vous vient du ciel tournant d'automne [...] avec elle revient le ciel plombé d'enfance : le manque de sens, l'absence de tout [...] Vous avez du silence, de l'espace et du temps. Vous avez tout ce qui fait l'agrément de la vie quand la vie manque. (PM, p. 87.)

Il paraît que dans ce « ciel tournant d'automne » qui rappelle celui « plombé d'enfance », il y a un état d'âme ancien¹. Dans l'imagination de Bobin, le ciel changeant d'automne fait penser à la descente sur terre, le commencement de son être. Et il faut remarquer que ce commencement était accompagné d'une déchirure en matière céleste ; une séparation irascible, un événement brutal qui se résumait dans l'image de la tombée du bleu du ciel. Ce qui donne « le manque de sens » et « l'absence de tout ». Comme si dans le ciel, les pertes du bleu et des lumières, ont créé un règne de silence et ont laissé l'âme sur terre seule dans les limites du temps et de l'espace.

L'automne à l'abri de la maison

L'imaginaire, cherchant une issue favorable pour surpasser ses contraintes de vivre sur terre, trouve enfin un passage pour son bien-être « dans la douceur d'une maison » (SVD, p. 69) :

Quelque chose de l'automne entre dans l'âme, avec la lumière. Le goût d'une vie claire et chantante, avec du lierre autour des fenêtres et la bonté dans les plis des vêtements. (ES, p. 53)

Avec l'image de la maison, l'automne fait de son mieux pour calmer la nostalgie de la descente sur terre et y ramener l'état d'être heureux. Ici,

¹ *Id.*, *L'air et les songes*, p. 223.

la lumière, rassurante, entre en action et fait de la maison une image qui plaît au monde imaginaire de Bobin, celle de la flamme : elle éclaire la maison et puis avec du lierre au tour de la fenêtre, elle fortifie cette image. Car la présence végétale, comme l'a manifesté Novalis, « n'est rien autre chose qu'une flamme fleurissante »¹. La maison illustre ainsi la vie chantante et heureuse, toute en floraison.

L'image végétale associée à la lumière d'une douce maison, désigne au fond une flamme verte. Dans cette juxtaposition des matières, l'imaginaire réunit « l'ardeur du feu et la puissance patiente de la verdure »². C'est une sorte d'*image-phrase*³ qui veut parler d'une vérité du monde végétal, d'une sorte de bipolarité : là où une partie est obligatoirement enracinée dans la terre et une autre partie avidement attachée au ciel. Ce genre de bipolarité se sent aussi chez l'homme et il est reflété ici en flamme verte timidement dévoilé à travers la fenêtre d'une maison. On peut penser qu'à ce moment, Bobin est confronté à une ambiguïté. Entre le langage de l'image et celui du mot, Bobin choisit la première, tout neuve : l'image des « flammes de la vie végétale »⁴ indique en même temps les attachements angoissants et les douceurs paisibles d'être là. Cette image végétale autour de la maison imagée sous l'espace automnal, montre en effet la vie humaine malgré tout heureuse sur la terre.

Toujours sous l'ombre heureuse d'une maison, l'automne, avec sa pluie, « amène une deuxième maison dans laquelle on entre, plus claire que la première, plus sûre aussi, celle de l'enfance » (SVL, p. 69). Ainsi, « l'enfance + la maison » donne deux fois plus de certitude d'être heureux.

1 Cité par Bachelard dans *La flamme d'une chandelle*, p. 70.

2 *Ibid.*, p. 72.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 72.

Là, en automne, le thème de la maison domine davantage dans l'écriture de Bobin. Au fond, il voit des maisons partout et pour cela nous pouvons le placer parmi des rêveurs de maison¹. Même la pluie, dans l'imaginaire de Bobin, constitue autour de la maison un deuxième gîte, mais cette fois, transparent. Une deuxième protection, un deuxième sentiment d'être heureux.

Nous constatons avec Bachelard que « dans son germe, toute vie est bien-être. L'être commence par le bien-être »². Et surtout en sa contemplation de la maison, l'homme se contente de méditer « son être dans l'être tranquille du monde »³.

Cette tranquillité se confirme surtout dans « la maison bien enracinée [qui] aime avoir une branche sensible au vent »⁴ et enregistrer les appels d'un monde aérien. En effet, la tendance vers le monde aérien se reflète, chez Bobin, dans la verticalité de son regard et dans ses appels prépondérants à la lumière. Comme s'il n'oubliait pas son origine « enfant-ciel », il le contemple dans ses solitudes heureuses.

La lumière hivernale

Les appels à la lumière sont toujours dominés par une inclination pour l'image de la flamme ; une image aussi éminente en automne qu'en hiver. Où elle paraît blanche et légère, *comme l'esprit, comme l'enfance* :

C'est la première neige de l'année. C'est comme
chaque fois la première neige de votre vie. Elle est

1 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, 1974, p. 64.

2 *Ibid.*, p. 103.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 62.

légère comme l'esprit. Elle est claire comme l'enfance. Elle est blanche, toute blanche comme l'esprit d'enfance. Elle recouvre la pensée. Elle éclaire le cœur. Elle est votre vie blanche. Elle est votre seule vie, que vous ne vivez pas. (PM, p. 73)

Nous avons vu que l'enfance gagnait son origine en bleu du ciel surtout automnal et en lumières du monde. Maintenant, la neige soulignant cette enfance, s'en fait l'image. Elle prend ce corps d'enfant en sa matière bleu céleste et en son sang enflammé. La neige contient donc en elle l'image de cette flamme d'enfance. Mais une flamme qui est d'une légèreté et d'une blancheur sans précédent.

La neige, avec une structure à la fois dense et légère, radieuse et froide, lente et habile, petite mais complète, désigne des métamorphoses originales dans la matière du rêve heureux :

- Se référant à la matérialité légère de la neige en même temps que son image de la flamme, on peut affirmer avec Bachelard que «l'homme d'une flamme légère, vient libérer des forces de la lumière emprisonnées dans la matière»¹. Ce qui donne le changement du poids de cette matière et le fait transformer en un état poudreux.
- La blancheur de cette flamme hiémale et son état cristallin², font remonter la structure de cette substance de rêve. Par conséquent, la *valeur dominante qu'est la blancheur*, dépasse les autres flammes³ : « la blanche monte directement en haut, et au-dessous demeure ferme la rouge »⁴.

1 *Id.*, *La flamme d'une chandelle*, p. 94.

2 Bobin admet : «vous regardez la lumière blanche par la fenêtre. Vous contemplez le cristal de la neige sur la terre ...» (PM, p. 75)

3 *Ibid.*, p 28- 29.

4 Parole de Blaise de Vigenère, *Traité du feu et du sel*, Paris, 1628, p. 108, cité par Bachelard dans *La flamme d'une chandelle*, p. 28.

Pour arriver à une flamme blanche, le rêveur doit faire un effort important. Il lui faut surpasser les couches matérielles *grossières* pour conquérir la valeur dominante qu'est la lumière blanche¹. En effet la lumière « est une sur-valorisation du feu »² et les flammes d'autres couleurs ne représentent pas si bien la vérité de la lumière : sa suprématie, son illumination extrême et sa pureté. Or, en hiver on est dans un état suprême de la matière de rêve de *l'être heureux*.

D'ailleurs, pour un visionnaire comme Bobin, les états d'âme sont en mouvement vers le haut. En sa rêverie attirée par la flamme, il cherche la hauteur tout en suivant son destin de verticalité et par la blancheur de cette flamme, il atteint le degré zéro de l'impureté et le seuil de l'infini de pureté : « la conscience morale doit devenir flamme blanche en brûlant les iniquités qu'elle héberge »³.

Et c'est peut-être pour éviter les iniquités et obtenir la blancheur pure que Bobin aime son paysage natal, Le Creusot, endormi sous la masse de neige qui donne aussi un air de bonté :

L'hiver m'était secourable avec le grand pardon de sa neige couvrant le monde. Quand sa blancheur englutissait Le Creusot pendant mon sommeil, je découvrais au matin des rues exténuées de bontés et des usines féeriques d'où sortaient en silence des locomotives de neige. (PB, p. 53)

La bonté, comme la beauté, accompagne la plupart du temps le sentiment d'être heureux. Dans l'imagination de Bobin, la bonté est apparemment liée à une unicité purement blanche. Et c'est l'hiver, qui,

1 *Id.*, *La flamme d'une chandelle*, p. 28.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 29.

avec sa neige, « universalise l'univers en une seule tonalité »¹ blanche et pure. Alors la bonté, aimant cette pureté, se reflète en cette blancheur engloutissant les rues, conquérant le monde par son énorme flamme blanche. Cette flamme majestueuse élimine les impuretés et affirme, au fond, cette vérité que « dans l'intimité de son mystère, [le monde] veut le destin de purification »². Cet ordre moral est souvent lié à la rêverie de la lumière blanche³.

Dans cette unité blanche, le sentiment d'être heureux se trouve en harmonie avec le monde. Car cette unité fusionne l'homme à son monde :

J'ai regardé cette neige. Longtemps. Je ne pensais pas.
Je ne pensais à rien. Ou j'avais des pensées, leur
mouvement et celui de la neige ne faisait qu'un seul.
Cette fascination, cette indistinction malade entre le
dehors et le dedans... (SVL, p. 18)

Sous cette grande couverture blanche, rappelant encore l'image de la maison, « l'être » se sent soudé au monde. Car ici, « l'univers est exprimé et supprimé pour l'être abrité »⁴, pour « un renforcement du bonheur d'habiter »⁵.

L'hiver et l'habitat de l'être heureux

Le thème de l'habitat paraît essentiel en hiver, car le bonheur de l'être est fortement lié au sentiment d'être protégé du froid. Déjà en automne, le thème de la maison s'imposait à l'être rêveur qui cherchait un abri heureux. En hiver ce thème s'impose de plus en plus au rêveur

1 *Ibid.*, p. 53.

2 *Ibid.*, p. 31.

3 *Ibid.*, p. 32.

4 *Id.*, *La poétique de l'espace*, p. 53.

5 *Ibid.*, p. 52. Et voir aussi notre chapitre 2 de la partie II.

de la flamme qui reconnaît la valeur de sa matière de rêve mieux qu'avant.

Le ciel de l'hiver donne un habitat *confus* (SVL, p. 45), *sans qualité* (*Ibid.*, p. 25) et désert : « un désert des lumières usées par trop de pluies, trop d'hivers » (*Ibid.*, p. 45). Ce ciel apparaît d'un *bleu vitrifié* (G, p. 41). Les lumières hivernales sont usées et leur bleu est vitrifié, car le ciel est en effet sur la terre. Il s'entasse sur la terre en avalanche, en neige, en éternité. Une éternité qui se confond avec le mouvement lent de la neige et sa blancheur (SVL, p. 18). Or, dans le ciel on ne trouve pas son habitat rassurant mais sur la terre, en revanche, un immense habitat est offert à l'être rêveur qui cherchait un petit coin de solitude heureuse. Il y gagne un habitat agrandi jusqu'à l'infini où il peut goûter une éternelle existence.

Cette éternité peut aller jusqu'à la mort. Mais une mort qui est, elle aussi, heureuse :

J'étais content de voir cette première neige, j'étais heureux et malheureux, je commençais la litanie des ne plus jamais, tu ne verras plus jamais de neige, tu ne verras plus jamais de lilas, tu ne verras plus jamais de soleil, tu es devenue neige, lilas, soleil, j'étais triste et heureux de te trouver là, dansante comme toujours entre ciel et terre, éparpillée en lumière blanche, si fraîche, si jeune... (PV, p. 88)

La mort heureuse est en fait la suite naturelle d'une vie heureuse en solitude. Elle est un autre habitat qui se superpose au premier, c'est-à-dire à l'habitat terrestre. Cet habitat de mort prépare une vie éternellement heureuse. Elle est exigée par le rêveur du bonheur pour que la fin de son existence soit clairement imagée et tracée.

Elle représente une scène de danse en neige, jeune et fraîche, où le temps ne coule pas. Trop jeune, bien légère, infiniment gaie et tout

simplement blanche, Bobin voit la neige comme « une enfant en robe blanche, une petite fille qui fait ses premiers pas sur terre, une petite fille d'un an » (PV, p. 87-88). De même, il voit la mort comme une enfant (*Ibid.*, p. 87). Donc la neige, l'enfance et la mort se ressemblent. Pour Bobin, l'enfance ne finit pas. Elle est hors du temps. Elle donne son esprit, sa joie et sa couleur à tout le paysage hivernal même au delà de la mort.

Là, en hiver, il semble que quelque chose ne puisse jamais finir, quelque chose « comme une joie irrépressible, une joie sans cause qui parle de Dieu et son absence, une lumière qui reste, comme une fleur qui n'aura besoin du support d'aucune tige » (LM, p. 151). « Cette lumière de ces jours d'hiver, si folle, si douce », « cette allure de printemps, soudain » (*Ibid.*) signifient une existence, un demeure qui nous ravissent hors du temps.

Exigeant un habitat hors du temps, léger et blanc, qui garde sa flamme de rêve vivante, l'être en état de mort heureuse, dans la rêverie de Bobin, veut enfin « être enterré dans un flocon de neige » (PB, p. 53). Car elle y voit ses états idéaux, sa vraie forme et sa matière de rêve bien construite. Bien construite, car la lumière est enfin devenue matière consolidée, tout en gardant sa part légère et aérée, son feu caché et maîtrisé, sa touche d'enfance et surtout son germe atomisé.

Dans ce *flocon de neige* la rêverie invente une structure, claire, distincte et significative : une forme de coquille miniaturisée, contenant un être « moitié mort moitié vivant », « moitié pierre, moitié homme »¹, solide mais prêt à éclore. Cette coquille est « le grand archétype de la vie commençante »².

En plus, cette structure lumineuse est géométrique et cartésienne. C'est en effet une sorte d'habitat, soigneusement protégé pour mieux

1 *Ibid.*, p. 108.

2 *Ibid.*, p. 107.

élaborer cet état d'âme d'enfance prêt à naître. Comprimé, plein de désirs pour des explosions temporelles¹, ce flocon de neige rappelle encore l'image de la flamme.

Maintenant si nous considérons tout un horizon neigeux où la terre est couverte de si petites coquilles lumineuses et brillantes, de si petites maisons blanches, bien chaudes à l'intérieur et bien protégées de l'extérieur, de ces enfances miniaturisées, gaies et heureuses, et de ces petites flammes, de ces cristaux étoilés, nous arrivons avec Bobin à un pays de rêve, paradisiaque et utopique qui nous rapproche facilement du ciel (PB, p. 53). Un pays bien au nord, blanc, calme et reposé : la Russie, *terre promise* (PRF, p. 56); où « la neige descend toujours sur son nom, dessous les paupières » (FV, p. 21); où « les siestes sont infinies » (*Ibid.*), et où la neige guérit les insomnies (IB, p. 80) déséquilibrant l'être heureux.

Dans cette *terre promise*, « la neige vient comme une bonne nouvelle » (FV, p. 21) sur une petite maison de bois, la recouvre et lui donne une deuxième protection, tout comme la pluie de l'automne. Elle remplit parfaitement la scène de l'imaginaire pour combler un être cherchant le refuge lumineux d'origine céleste. Tout un espace est maintenant gorgé de lumière.

Jusqu'ici, tout au service du thème d'*être heureux*, nous avons étudié l'image essentielle de l'imaginaire de Bobin, *le flocon de neige*, et son horizon bien structuré, *le paysage nordique* recouvert de neige². C'est une image qui fixe la lumière condensée, solide, concrétisant la vie céleste sur terre avec toutes ses joies et bontés. Il y illustre surtout l'image d'une solitude heureuse.

En solitude et en l'absence des autres, on reconnaît les valeurs.

1 *Ibid.*, p. 110.

2 Cf. aussi la Partie II de notre thèse.

« Immobile sur la neige blanche, penché sur l'absence rouge, ne désirant plus rien du monde » (PRF, p. 29) le solitaire souligne l'amour caché en manque de tout, le vide divin, le temps regagné par la lenteur de la neige et fixé en cristal, la mort et la vie enfin réconciliées en blancheur et en l'harmonie dans les flocons de neige.

Dans cette scène décisive, l'être se contemple seul et heureux ; mais dès que la compagnie d'un autre se présente, le concept de bonheur se développe.

I.1.2. Être en bonheur

« La conscience d'être seul, c'est toujours, dans la pénombre, la nostalgie d'être deux »¹ : nous avons constaté que l'*être heureux* de la rêverie de Bobin cherchait la solitude ; et étant donné que toute solitude désigne au fond un état de dédoublement de l'être qui s'observe, et « si je m'observe, je est un autre »², on peut supposer que l'être en solitude heureuse gardait le moi et la conscience de moi comme deux parties de la même existence. D'où la certitude d'avoir eu une part de soi, méditée comme une compagnie de toujours. Et cette certitude de toujours dominait le temps d'être. Il s'allongeait comme si l'instant creusait sa durée.

Mais à un autre niveau de conscience du bonheur, Bobin arrive à une situation où le rêveur du bonheur aime se coaliser avec un autre contre le temps qui passe. Deux êtres en fusion dans un espace du calme goûtent un nouvel état de bonheur que nous nommons *être en bonheur*. Le bonheur se donne ainsi un horizon plus large et veut multiplier aussi son instant d'être-au-monde.

On peut considérer ce nouvel espace en commun comme un « espace

1 Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Quadrige/ PUF, 2007 [1970], p. 235.

2 *Ibid.*

contre »¹ de la solitude heureuse.

La fusion avec un autre est désirée par la rêverie de l'âme éveillée en sa solitude qui aime multiplier ses univers et y rencontrer l'une de ces âmes solitaires pour une consolation de son être. Cette rencontre cause l'absence à soi et justement chez Bobin on le voit affirmer :

Le bonheur c'est l'absence, c'est d'être enfin absent à soi, rendu à toutes choses alentour. (IB, p. 82.)

L'être solitaire sort de son coin et goûte un bonheur donné (et non pas retrouvé par soi-même), cela cause problème. Car selon Bobin « ce don est pire qu'un vol » (IB, p. 77) parce que ce genre de bonheur ne construit pas de façon stable le fond de vivre (*Ibid.*) et peut être balayé d'un seul coup. Ce manque de stabilité est au fond signe d'une coupure dans le temps d'être. Ce qui implique de nouveau la question du temps dans le sentiment d'être en bonheur. Mais cette fois, en comparaison avec l'état de solitude heureuse, ce bonheur ne reconnaît pas le temps vertical d'un instant immobilisé et creux. Un instant qui ne représentait ni passé, ni futur (*Ibid.*, p. 74). Au contraire, l'être en bonheur, sortant de son unité, commence à goûter l'instantanéité de sa rencontre avec l'autre. Alors il touche à un autre temps. Un temps presque horizontal qui vise les moments et les instants différenciés l'un de l'autre. Cette différenciation des instants, issue du mouvement de l'imaginaire et de différents niveaux de conscience, a donné deux concepts différents du bonheur chez Bobin : l'un, restant dans la profondeur de l'instant (la solitude heureuse, déjà étudiée dans le sous-

1 Pour en savoir plus sur l'« espace contre » se référer à Gilbert Durand, « Redondances mythiques et renaissances historiques », Jean-Jacques Wunenburger (dir), *La renaissance ou l'invention de l'espace*, Dijon, PUD, 2000, p. 29.

chapitre ci-dessus), l'autre, coulant dans le passage des instants heureux pour arriver enfin à un instant stable, unique et dominant (la vie à deux en bonheur, qui sera étudiée ici)¹.

Pour que le bonheur soit vu en une vie à deux, l'imaginaire de Bobin change de couleurs et l'être sort doucement de sa coquille heureuse de neige blanche. Ainsi un autre état de bonheur se présente sous l'image d'une neige bleue qui coule:

Le bonheur c'est une neige sur la montagne, une neige lumineuse argentée, bleue, parfaite, une neige trop poudreuse qui ne tient pas, qui glisse au premier bruit et c'est l'avalanche du chagrin, la coulée aveuglante du désastre. (IB, p. 67)

Tout comme ce nouveau temps d'être qui craint sa durée, l'image d'une neige qui coule et « qui ne tient pas », évoque un bonheur éphémère. Cette image insiste sur le concept de l'instant qui est peu maîtrisé, et d'une vie glissante qui s'enfuit horizontalement en quittant un temps vertical. C'est le signe d'un départ vers un état d'écoulement. Vers un espace de l'infini pour, peut-être, recommencer de nouveaux états d'être.

Souvenons-nous de la flamme cachée dans l'image de la neige, discutée ci-dessus (pages 28 et 32), et admettons qu'elle est ici en voie de se dissoudre en sa part liquide. En effet une tendance à passer de la verticalité à la fluidité horizontale, entraîne cette flamme à la soumission du destin de l'eau, ou bien à un *évanouissement au sein de*

¹ Nous reviendrons dans un chapitre intitulé espace-temps de notre deuxième partie sur cette question du temps de bonheur et ses différents genres rencontrés dans l'œuvre de Bobin.

l'indéterminé, à une *errance aquatique*¹. Un retour du blanc au bleu. Ici, en effet, nous sommes devant un échange entre les mondes aérien et aquatique et par la suite nous voyons une part importante de l'élément « eau » occupant l'imaginaire de *l'être en bonheur*. Ces échanges se trouvent dans différents états de bonheur avec les autres. Nous y distinguons trois états : *être en bonheur familial*, *être en bonheur de l'amour charnel*, *être en bonheur de l'amour de loin*.

Être en bonheur familial

Commençons d'abord par cette image de la montagne blanche en voie de s'effondrer qui semble métaphoriser le commencement d'une vie à deux² : un moi et un autre, un moi qui cherche l'existence heureuse à côté d'un autre tel qu'un grand frère (IB, p.65) ou un parent (*Ibid.*, p. 80). Bobin y sent un problème et le reflète dans la voix de Bruges au pied d'un cerisier: « Elle lui parle beaucoup mais il y a une chose qu'elle ne lui a jamais dite, même en silence, même au secret d'une pensée : je ne te quitterai jamais [...] mais les mots ne peuvent franchir la blanche barrière des dents, impossibles à prononcer, pas vrai » (IB, p.66). On hésite, tout comme la neige bleuie. On hésite car l'avalanche est déjà sur le chemin : une *coulée du désastre*, un courant

1 Jean Libis, *L'eau et la mort*, Dijon, PUD, 1993, p. 81.

2 Dans une suite des images (IB, p. 64-68) Bobin dessine un cerisier au pied duquel une jeune fille de dix-huit ans danse pendant des heures. Elle cherche à communiquer avec le cerisier qui représente pour elle une image familiale. Bobin y remarque une relation très forte rappelant celle du grand frère et de la petite sœur (*Ibid.*, p. 65). Petit à petit apparaît l'image d'un épervier indiquant du malheur qui plane et ensuite l'image significative de la montagne blanche d'une neige lumineuse qui craint l'avalanche. Et enfin, parvient le malheur sur la scène finale dans laquelle un changement important scelle des couleurs virant du rouge au noir (comme une flamme qui s'éteint). Ce qui aboutit à l'effondrement du corps maigre d'Eglantine, la parente adoptive d'Isabelle. C'est de là que nous avons conclu que la neige bleuie est une image métaphorique annonçant le commencement d'une vie à deux qui peut finir en noir, signe de la séparation de deux êtres.

d'eau finissant l'état de bonheur argenté (la pure solitude).

En effet à côté des autres, bien que le bonheur soit ressenti, il est toujours menacé par l'attaque du temps qui coule. C'est là que l'imaginaire de Bobin appelle l'« eau » pour mieux faire comprendre l'écoulement du temps et le passage de la vie éphémère d'un bonheur partagé entre deux êtres. Ce recours à l'eau se voit dans la tonalité bleue de la *neige-flamme*, comme nous l'avons remarqué ci-dessus, où la flamme se liquéfie. C'est tout un dynamisme qui commence dans la substance de rêverie de Bobin. En passant par une nature liquide, ce dynamisme arrive aux nouvelles images du bonheur.

Être en bonheur et l'amour

Une évolution importante se produit dans la situation de deux êtres goûtant le bonheur partagé quand naît entre eux l'*amour* :

Elle entre dans l'amour comme dans une eau verte, d'abord peu sûre, peu engageante. On en ignore la profondeur et la fraîcheur. On y entre quand même le cœur brûlant...le visage ouvert par la fraîcheur à venir, le visage ruisselant de peur et de joie, et voilà, c'est aussi bête que ça : on nage. Quel bonheur. Mon Dieu quel bonheur. On est dans l'eau verte comme dans un morceau de ciel. On est dans l'amour naissant comme dans les bras de Dieu. Jouissance de perdre pied [...] Jouissance d'attendre et de désespérer d'attendre. Jouissance de la fin de l'attente, jouissance sur jouissance. (IB, p. 91)

L'amour commence tout doucement. Il pousse dans la verdure de l'eau. Cette verdure métaphorise en effet la fraîcheur substantifiée d'une eau charnelle¹ et elle réveille les valeurs sensuelles attachées à cette

¹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, p. 46.

substance pour arriver enfin à arracher l'être à une « solitude qui menaçait » (LA, p. 143) de l'étouffer. Après une assez longue hésitation entre son état heureux de solitude et son nouvel état d'être amoureux, qui doute d'abord du bonheur, *le visage ruisselant de peur et de joie*, Bobin se décide enfin : il conquiert l'eau verte, c'est-à-dire la « flamme mouillée »¹ en vie végétale.

L'eau verte, par sa couleur, indique un mouvement évolutif en son essence : elle se prépare pour une présence plus vivante, plus voluptueuse et plus végétative. Et quand nous nous soumettons à la vie végétative et réparatrice d'un élément, cela veut dire que *nous nous perdons vraiment dans nos songes* et que nous avons touché à notre *matière originelle*².

Cette matière originelle - la *flamme mouillée* incarnée en eau verte - joue surtout le rôle de la *créature-nourriture* afin de faire naître l'amour au cœur de sa substance, profondément féminine. On descend dans la profondeur de cette substance - « la femme-paysage »³ - pour y reconnaître « un type d'intimité, intimité bien différente »⁴.

Surtout cette profondeur associée à une fraîcheur, qui « est une force de réveil »⁵ et qui « purifie en nous le souffle lumineux »⁶, produit, d'abord, une allégresse, « une alliance du sensible et du sensuel »⁷ et puis éveille dans l'âme son regard : « sous le front réveillé s'anime un œil nouveau. L'eau fraîche redonne des flammes au regard »⁸ et on voit mieux son être bourgeonner dans l'amour, tout

1 Parole de Novalis cité par Bachelard dans *L'eau et les rêves*, p.132.

2 *Id.*, *L'eau et les rêves*, p. 200.

3 *Ibid.*, p. 171.

4 *Ibid.*, p. 8.

5 *Ibid.*, p. 46.

6 *Ibid.*, p. 198.

7 *Ibid.*, p. 200.

8 *Ibid.*, p. 198.

heureux.

Or, l'imaginaire a cherché ici l'eau, parce qu'elle est « un type de destin »¹ et parce qu'elle a un caractère métamorphique « qui métamorphose sans cesse la substance de l'être »² : dans le passage de l'état de solitude heureuse à l'état amoureux, l'eau favorise le changement substantiel de *flamme-neige* en *flamme mouillée*.

L'eau verte fonctionne, d'abord, pour Bobin comme une *nourriture* dans laquelle germent l'amour et le bonheur (mieux dire encore, un bonheur existentiel à l'ombre de l'amour d'autrui). Et puis, l'eau possède un aspect de *créature-abri* : l'on se sent dans l'eau verte comme dans un morceau de ciel et *dans les bras de Dieu* (IB, p. 91). C'est dire que l'eau, non seulement est un abri mais aussi qu'elle s'approche du ciel et donne à l'être une assurance de protection divine et céleste. Elle se relie facilement au ciel pour contenter, par exemple, les désirs de verticalité d'un imaginaire en flamme mouillée. Et justement, c'est à sa capacité à acquérir les attributs des autres éléments que l'imaginaire de Bobin recourt. Étant donné que son imagination garde toujours son vecteur d'envol, lié à sa matière de rêve qui est la flamme, Bobin désire monter au plus haut et gagner le ciel. Mais s'il aime cette eau cachée de sa flamme mouillée, c'est parce que l'eau est un élément qui « sait tout réunir »³. Elle est la « substance des substances pour laquelle toutes les autres substances sont des attributs »⁴ et alors elle joue le rôle du médiateur indispensable entre les états existentiels de bonheur : entre l'état de l'être heureux, l'état de l'être en bonheur familial et en amour charnel.

Le bonheur ainsi retrouvé en amour, se présente en deux formes

1 *Ibid.*, p. 8.

2 *Ibid.*,

3 *Ibid.*, p. 203.

4 *Ibid.*

d'existence : l'une assez durable, qui se lie avec l'*amour de loin*, pur et calme, respectant les lois de la solitude de chaque être; et l'autre, de courte durée, qui naît de l'*amour physique*, contaminant le corps et l'âme et qui craint la lumière, le ciel et la pluie.

Être en bonheur de l'amour charnel

Avant de distinguer deux formes de l'amour, Bobin nous signale que l'amour « gagne en nous comme un incendie, de proche en proche embrasant la forêt endormie dans l'arrière-pays de nos pensées» (ES, p. 119). Cet arrière-pays réfère surtout à ces années d'enfance, *toutes blanches* (LA, p. 76), « qu'une neige épaisse, tombée d'un ciel invisible » (*Ibid.*, p. 34) recouvre jusqu'à ce que soudain le visage en or de celui que l'on aime s'y imprime et qu'avec la chaleur de son sourire, fonde « toutes les neiges et toutes les noires mélancolies... » (*Ibid.*, p. 36).

Ce qui veut dire qu'ici le monde de la rêverie de Bobin représente l'amour, en une substance ignée qui fonctionne comme une flamme ardente ayant cette force de fondre la fameuse coquille de neige, où l'être prolongeait des siècles dans un sommeil de neige dans sa solitude, *jeune et radieux*, comme dans un conte (*Ibid.*, p. 72). Et l'amour vient, comme un prince charmant, le réveiller :

À présent j'allais vraiment apprendre à lire et je commençais enfin à naître, contemplant, avide et terrifié, le visage et le corps d'une géante. (LA, p. 28)

Là, nous arrivons à une rencontre entre deux êtres, dont l'un prend la position dominante et réagit de façon plus active que l'autre en apparaissant nettement viril et pénétrant :

Il semblait me dire : je suis là pour toi seul, je pousse mes rayons partout dans les ténèbres de ton âme, je ne veux que ton bien, je suis ton bien, sois heureux... (LA, p. 29)

Ces images donnent une flamme puissante, comme un *soleil* (LA, p. 66) vers lequel, jour après jour, l'âme de l'autre s'élève :

Ce visage était le soleil vers lequel, jour après jour, lentement mon âme s'élevait. Quand il m'apparaissait, enflammé par la soie noire de ses longs cheveux, je quittais tout pour le suivre. (LA, p. 63)

Quittant tout pour le suivre, l'âme amoureuse se rend compte aussitôt qu'elle est dominée, vidée de ses forces et soumise à une *inertie triomphante* :

En volant un baiser à Louise Amour, j'avais cru que mon âme poussée par ma langue, franchissant la muraille lumineuse de son sourire et traversant la barrière nacrée des dents de la jeune femme, se saisirait de son âme à elle [...] Ce fut tout le contraire : je me trouvai vidé de mes forces, défait par ma victoire [...] J'avais cru la surprendre. Je n'avais fait que me soumettre à son inertie triomphante. (LA, p. 74)

L'imaginaire sent cette domination comme un envahissement du corps de l'un par l'autre par de légères particules d'or (la flamme brisée en mille particules) :

Par ce baiser elle avait fait entrer en moi son souffle, son âme, l'esprit de son esprit – comme si, sortant de ses lèvres rondes, un voile de légères particules d'or en

suspension dans l'air avait pénétré dans ma bouche, tapissant mon palais et, peu à peu, heure après heure, l'intérieur de ma gorge, de mes poumons et de mes veines jusque dans leurs extrémités les plus fines. (LA, p. 75)

Autrement dit, l'amour quand il prend un aspect physique ou charnel, recourt à son élément pour obtenir cette possibilité d'envahir le corps d'autrui. Il transforme sa matière de rêve en milliers de flammes minuscules, c'est-à-dire en *légères particules d'or* (LA, p. 75). Ces dernières se rejoindront à l'intérieur du corps, pour y imprimer *l'image brûlante* de l'amour en son état complet, protégé dans un *sarcophage intérieur peint à la feuille d'or* (*Ibid.*).

Au reste, dans les aspects plus intimes, cet amour montre sa flamme comme une source de rayons dynamiques et sexualisés :

C'était un lit en osier, un entrelacs de roseaux, de ciel et de songe, une relique d'innocence tout en or et blondeur, flambant sous la gloire d'un rayon de soleil qui, se glissant comme une lame de couteau entre deux tuiles disjointes, faisait danser les atomes de la poussière et de nos âmes, à cet instant, serrées l'une contre l'autre par le néant. « Là », me dit-elle d'une voix rauque. (LA, p. 90)

Au sujet de ces rayons sexualisés, il faut d'abord noter que la référence à une image allégorique du soleil indique ici la montée du feu dans la combinaison de la matière de rêverie, laquelle cherche à mettre en scène l'acte sexuel par la force de sa substance ; de plus cette matière fougueuse se montre armée de lame de couteau pour signifier, peut-être, la soumission de l'être à un acte forcé ; en même temps qu'il insiste sur l'instant de bonheur physique en voie de s'imprimer sur un lit d'enfance. Ce lit symbolise une dépendance à quelque chose du

passé que l'être veut, à tout prix, garder. Il peut aussi réaffirmer cette idée de Bobin que « nos attitudes devant l'amour sont enracinées dans l'enfance indéracinable » (PM, p. 76). Le lit d'enfance flambant sous la lame de rayon de soleil au moment de faire l'amour, montre que l'être craint de perdre quelque chose de l'innocence ou même quelque trésor : « *as de cœur, dix de joie, roi d'azur* » (LA, p. 84). Ce sont ces trésors qu'il perd dans l'invisible, en gagnant dans le monde (*Ibid.*).

C'est là que l'imaginaire se voit devant un problème d'ambivalence¹ : d'abord, le bonheur charnel attire l'âme par son *odeur de péché*, puis se rapprochant de cet amour physique, l'âme se sent devant une lumière², cachée dans l'horizon du passage, qui lance *ses pierres rayonnantes* (LA, p. 78) contre lui. Comme si cette lumière qui, auparavant assurait son bonheur simple, se montrait résistante à ce nouveau genre de bonheur.

Contre ce nouveau genre de bonheur, considéré comme une exigence peu supportable, peut-être en raison de son odeur de péché et de sa folle allure de saleté, le ciel sera donc de plus en plus orageux. Il appellera sa pluie pour fouetter ceux qui sont facteurs de désordre et d'*éclaboussures* dans la scène lumineuse de cette vie :

Ils vont sous un ciel changeant - un ciel comme une

1 Cf. LA, p. 76-81 : Au rendez-vous avec Louise Amour, le personnage amoureux d'elle se voit devant un horizon où tout se mélange « à la perfection » (*Ibid.* p. 76) : l'image de la basilique, consacrée à Marie-Madeleine, « enfoncée dans le ciel bleu » (*Ibid.* p. 81), les rangées montantes des vignes de chaque côté de la route, laquelle est assommée par un soleil provoquant dans l'air des mirages, et lui, l'amoureux de Louise Amour, égaré, contemplatif et stupéfié de son dieu noir. Mais aussi il les voit en ambivalence ; car le nom de cet horizon, Vézelay, sonnait mystérieusement avec le nom de Marie-Madeleine, dont l'odeur de péché l'attirait (*Ibid.*, p. 81). Et c'est là qu'il se voit capable de passer sans difficulté d'une femme à l'autre, de Marie-Madeleine à Louise Amour (*Ibid.*, p. 82).

2 Elle peut être la même lumière qui coulait depuis toujours dans l'arrière plan de vie et qui donnait un aspect divin à la vie simple de tous les jours et y assurait l'élément de base du bonheur simple (Cf. p. 16 de ce même chapitre).

nappe blanche bientôt salie par les éclaboussures d'un nuage, les reliefs d'une ombre, un ciel comme une toile cirée, on vient d'y renverser une bouteille de vin mauve, un orage vineux qui éclate d'un seul coup. Ils courent s'abriter dans une grange. La pluie cogne sur les planches, la pluie cherche deux enfants pour les fouetter, deux enfants blottis l'un contre l'autre... (IB, p. 112)

Cette pluie soudain sortie d'un ciel enflammé et sombre, souligne l'apparition de la part féminine d'une flamme, sa part liquide. Elle, assumant son devoir maternel, entre en action contre les *choses inhabituelles* dans une vie simple¹.

Ainsi le ciel, appelant la lumière et la pluie, se montre résistant au bonheur cherché dans l'amour physique. Cette résistance paraît s'expliquer par la solitude heureuse déjà retrouvée et sauvegardée dans une coquille de neige recouvrant toute une enfance et puis toute une jeunesse, passée à côté des parents dans une maison heureuse (LA, p. 71-72). En effet, sous cette couverture blanche, trois facteurs assurant le bonheur étaient déjà réunis : la *lenteur*, le *silence* et la *bonté* (*Ibid.*, p. 62). Et si, dans cette solitude, la blancheur d'un oubli recouvre la vie de tous les jours, et lui donne un aspect mélancolique, c'est parce que le *présent* et *Dieu* (*c'est-à-dire la vie éternellement jeune et ardente*) exigent une attention démente (*Ibid.*). Alors, il paraît que c'est « une folie que de chercher plus loin » (*Ibid.*, p. 63).

D'ailleurs, l'inconscience d'un imaginaire solitaire trouve une autre raison pour se tenir ferme contre le bonheur charnel : il peut causer des

1 Cf. IB., p 113 : Dans ce passage d'*Isabelle Bruges*, l'acte d'amour se fait lentement, précautionneusement, comme on peut faire une chose inhabituelle, comme on devrait faire toutes choses dans la vie simple. Mais au moment du commencement de cet acte, le ciel se montre furieux et au moment du rapprochement de deux êtres, la pluie cherche à les fouetter. Et quand cet acte finit, l'orage et la pluie s'arrêtent. Ce qui fait penser que cette chose inhabituelle (faire l'amour charnel) est accusée par le ciel, y compris par la lumière et la pluie.

fêlures irréversibles dans le globe heureux d'une solitude familiale, d'où l'entrée du *temps* et du *monde* dans l'intimité d'une existence vierge, qui, justement, les craint :

Si je ressentais l'étrangeté de cette vie et devinais ce que je pouvais y perdre, il me semblait que j'y gagnais davantage : le monde, le terrible monde n'entrait pas dans le globe de cristal. Je n'avais pas vu que ce globe venait de recevoir un coup fatal et que Louise Amour était - outre celui d'une reine des cieux - le nom d'une fêlure irréversible par laquelle, comme un gaz, le monde et le temps faisaient irruption dans ma vie, pour mon bien et pour mon mal. (LA, p. 73)

Rappelons-nous qu'avant d'entrer dans le bonheur d'une vie à deux, un genre de bonheur s'exprimait dans une vie *merveilleusement ordinaire* et simple qui s'éclairait dans une maison paternelle, illuminée sous le ciel bleu noir (l'état d'*être heureux*). Mais l'ennui de se sentir isolé du monde et de ses infinies beautés, poussait l'être vers un surplus de bonheur qui paraissait se loger dans les autres foyers et sous l'ombre d'autres âmes solitaires. Mais quitter ce bonheur simple pour *une vie plus intense* (LA, p. 63), crée des risques de fêlure dans le globe de cristal qui métaphorise la même maison paternelle. Là nous sommes devant une ambivalence liée à la matière de rêverie de Bobin, *l'humidité chaude*, se mêle encore ici: on se quitte pour un autre, mais on doute de ce que l'on gagne ou de ce que l'on perd. En effet « une ambivalence est la base la plus sûre pour les valorisations indéfinies »¹ tel que le bonheur. Et « l'humidité chaude c'est la matière devenue ambivalente, autant dire l'ambivalence matérialisée »² qui résonne ici avec le concept de bonheur d'une vie partagée à deux.

1 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, p. 136.

2 *Ibid.*, p. 137.

Être en bonheur de l'amour de loin

Pour surpasser l'ambivalence d'un bonheur physique, l'imaginaire de Bobin invente une solution qui peut illuminer le monde tout entier : l'amour de loin (*fin amor*) ou l'amour courtois. Par cet amour, « la nature, la chair et l'âme, tout vient trouver sa place sous le soleil d'une seule ». (TB, p. 27) C'est un amour qui monte à l'échelle cosmique. On aime le contempler de loin, car tout espace, sous la flamme ensoleillée d'amour, en devient sacré et toute distance, comblée. « La terre y est comme du ciel. La chair et l'âme s'y fondent dans le délié d'une voix » (*Ibid.*, p.28), celle d'un chant d'amour. Et ces chants ne vont plus jusqu'aux chambres à coucher, mais « retombent en neige sur les mains de la Vierge Marie » (*Ibid.*). Là, nous sommes devant un nouveau recours à la neige pour fixer, cette fois, le moment du bonheur contemplé en *fin amor* ; pour lui fabriquer un abri gelé ayant la capacité de tout garder intact, sain et sauf, en même temps qu'assurer la survie de la flamme d'amour, vivifiée et glacée à l'intérieur de son gîte.

Ce bonheur lié à l'amour de loin, trouve, d'ailleurs, un corps symbolique dans cette image de la Vierge Marie. La blancheur glacée et lumineuse de la neige où la Vierge est imaginée. Ce qui approche l'amour de loin de la solitude heureuse. La distance qui sépare les deux êtres cherchant le bonheur en amour courtois respecte la solitude d'autrui et assure son intimité. Tout risque de fêlure dans le *globe de cristal* de l'être solitaire est ainsi aboli. Surtout, le rapprochement physique se fait, sagement, en image :

On regarde la lune descendre dans une bouteille de rhum. Vers une heure du matin on s'embrasse, un baiser sur les deux joues [...] On n'a pas parlé de l'amour. [L'amour est] une évidence, un grand sentiment de calme [...] On ne répond pas à une évidence. On la regarde, on la contemple. On la partage silencieusement... (IB, p. 90)

Alors l'imaginaire se voit ainsi dans un bonheur qui respecte, enfin, les limites de celui qui aime la solitude. Dans la lenteur, et même l'immobilité de la neige enveloppant ce bonheur, il voit l'assurance de toutes les valeurs du temps présent, de nouveau arrêté verticalement. Et dans les mains de la Vierge Marie contemplant le ciel d'où vient tout bonheur, il cherche l'assurance d'un mouvement vertical.

Ce mouvement convient en effet très bien à la matière de la rêverie de Bobin qui est une flamme. D'abord bleuie, après, verte et liquéfiée, elle traduit le commencement d'un bonheur réalisé dans une vie à deux. Puis noire et sombre, devant laquelle on se sent obligé de retenir sa respiration, « comme avant d'entrer dans une eau profonde » (LA, p. 82), la flamme exprime ainsi par ce changement de couleur l'avancement dans la vie à deux. Ensuite, cette matière de rêve représente en *chaleur sèche*, le moment du rapprochement de l'amour charnel (*Ibid.*). L'imaginaire de Bobin le désigne comme si l'on nageait à l'intérieur d'une de ces cuves en cuivre où les parfumeurs jettent, pour y décoller à la vapeur leur âme odorante, des pétales de fleurs fraîches et ardentes (*Ibid.* p. 89).

Mais pour l'amour de loin (l'amour sacré) cette flamme devient blanche, comme une neige lumineuse qui veut rester entre le ciel et la terre, en toute verticalité.

S'arrêtant sur cette image de verticalité sous les flux de la neige, sous les lumières valorisées de l'amour sacré, nous allons aborder un

autre chapitre qui traitera en détail le mouvement coloré de cette rêverie. Nous allons étudier le monde des couleurs participant à la fabrication de l'image finale du bonheur. Cette image cherche finalement le ciel et évolue vers un état cosmique. L'amour dans cet état trouvera sa perfection auprès de la mort et gagnera un bonheur transcendant.

Chapitre 2

Pictural du bonheur

L'imaginaire d'un artiste ou d'un écrivain pour décrire un sujet, lui donne d'abord un espace. Puis, petit à petit ce sujet prend volume et forme et donne naissance à une image.

D'autre part, l'image, c'est l'espace d'une langue qui veut parler d'un ailleurs imaginaire dont l'organisation est virtuelle. Cette organisation exige un cadre, ou une frontière, qui délimitera l'image dans un fragment du temps et de l'espace. Autrement dit, toute image, littéraire ou artistique, s'exprime nécessairement par un cadre qui lui donne son identité. La lisibilité et la bonne perception du message de l'image doivent leur assurance à ce cadre.

Dans ce cadre, la continuité, l'alternance et la configuration des trajets des événements ou des pensées, donnent naissance aux lignes, aux courbes, ou bien aux cercles. C'est là que la notion de regroupement s'impose. Le regroupement, c'est, d'une part, une sorte

d'enchaînement des sens qui révèlent des lignes, des formes et des couleurs. Et d'autre part, le regroupement cherche à traduire une concordance harmonique qui se trouve dans l'unité finale de l'image, cernée par le cadre. Pour la satisfaction de l'œil qui cherche l'unité de l'image, il faut une enveloppe générale qui fonde les lignes et les courbes dans une harmonie générale.

Et puis, après tout, le but du regroupement est surtout d'obtenir une relation, car « chercher la Relation [...], constitue le fondement des activités humaines »¹. Examiner les relations entre les différentes parties de l'image rêvée, nous conduira à un niveau de conscience plus élevé : la conscience de « Tout ». Nous pensons qu'un tel niveau de conscience est indispensable pour avoir un aperçu correct de l'horizon du bonheur.

Ces relations seront mieux comprises si l'on considère l'image comme un miroir aux reflets des objets : on peut y voir des fonctions diégétique et esthétique. La fonction diégétique participe à la reconstitution de l'espace et du temps², et l'esthétique incite à une lecture des relations entre les différents éléments constitutifs de l'image ainsi que son cadre. Elle se réfère surtout au cadrage et à sa perspective et à la lumière, à ses couleurs, lignes et courbes et à leur dynamisme. Cette fonction esthétique exige parfois une analyse connotative sur les sens latents de l'image.

Insistant sur ce point, la métaphore nous paraît l'élément essentiel de la transformation des idées. Elle est le déplacement à *l'œuvre dans le rêve*³. Elle profite de l'espace pour représenter un concept. Par exemple, la répartition des formes peut avoir des significations

1 Hubert Lucot, *Le noir et le bleu*, Paris, Argol, coll. « Entre-deux », 2006, p. 16.

2 Cette fonction diégétique sera surtout étudiée dans la deuxième partie de notre thèse.

3 Hubert Lucot, *op. cit.*, p. 17.

métaphoriques : resserrées et closes, ou étendues et éparpillées, les formes indiquent la dominance ou l'absence de la pesanteur du temps ou du poids de l'*être*. Ces configurations témoignent parfois d'une cassure dans l'espace et parfois, d'une continuité qui, à chaque instant, se fortifie. En tout cas, l'image finale regroupe une unité qui cherche à exprimer une existence, une idée ou une pensée sur l'ensemble d'un trajet.

Progressivement, les couleurs s'ajoutent à ces formes et aident l'imaginaire à enrichir son langage, car chaque couleur a sa propre expression et sa langue de signes.

Dans le monde des couleurs et formes, la signification langagière est en effet le produit d'un ensemble de relations. En considérant la langue comme une *structure ouverte*, ces relations appartiennent à un *horizon de sens*¹. Car « leur pouvoir-être, leur avenir infini d'associations verbales, dites gratuites (...), n'est que la métaphore de notre rapport infini avec la moindre chose réelle »².

La joie, le calme, l'harmonie, le silence apaisant et tout autre sentiment lié au bonheur, se reflètent dans la profondeur de la matière de rêve et y gagnent une couleur. C'est une façon de donner une vie physique à tout ce qui est immatériel mais conçu comme réel.

Du point de vue de l'imaginaire, la représentation à la fois picturale et littéraire d'un sujet peut recourir aux images et aux métaphores. Le bonheur entre dans le champ littéraire, surtout, à travers les expressions imagées et métaphoriques. Ce qui a été déjà étudié dans notre premier chapitre où le bonheur, sous l'angle de vue des éléments bachelardiens, se montre en image. Mais ici, l'image du bonheur nous présente son aspect pictural dans une perspective différente. Nous développerons

1 Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Puf, coll. « écriture », 2005 [1989], p. 219.

2 Parole d'Yves Bonnefoy citée par Michel Collot dans *ibid.*

l'image du bonheur du point de vue optique et géométrique : nous étudierons le cadre, les lignes, les formes et les couleurs et puis nous rechercherons les connotations culturelles.

Dans ce chapitre nous voulons savoir quels cadres représentent le sentiment d'être heureux. Où se pose le cadre de l'image du bonheur ? Et ce cadre est-il clos ou ouvert ?

Puis, dans les images qui indiquent l'état d'être heureux, quels rôles jouent les couleurs ? Est-ce qu'elles subissent des transformations ?

Et finalement, se posera la question principale : pourquoi, chez Bobin, toute image du bonheur présente-t-elle un trajet vertical ?

I.2.1. Les cadres du bonheur

Le cadre, *l'espace que l'on donne à l'image*, est soit horizontal soit vertical. Lorsqu'il est horizontal, il est synonyme de calme mais quand il est vertical, il peut signifier l'action et mouvement.

L'espace, dans les œuvres littéraires, fonctionne comme toile de fond des mouvements des états d'âme. Par exemple, il arrive qu'un être rêveur se sente au centre du monde et se voie en harmonie avec toutes et tous (LA, p. 92). Là, on peut dire qu'il se donne un cadre sphérique en accord avec la nature. Et si ce rêveur se voit devant un ciel immense (ES, p. 39) et que ce ciel occupe une grande partie de son horizon de rêve, à ce moment, on peut dire que son rêve s'est donné un cadre vertical et infini.

Puis, il arrive que le cadre se réduise, de temps en temps, à une ligne droite, ou même se vide de son espace :

Une ligne droite de train clair. Une main de vent froid qui égalise des champs et les vide de leurs rides, de leurs accents, de leurs nerfs. Des champs désertés par

le regard, par les hommes et les bêtes. Des bas morceaux de terre jetés aux chiens de la vitesse. Le paysage n'est plus rien, ce qui fait qu'on le traverse vite. (*Une petite robe de fête, ibid.*, p. 51.)

Nous constatons que le mouvement amène parfois le vide et par conséquent le cadre se trouve sans volume, et a tendance à s'absenter. C'est là que la relation entre l'état d'âme et le cadre qui le décrit, se met en évidence : certains mouvements du rêve suppriment le cadre des rêves. Comme ces gens égarés, anéantis, absents que Bobin imagine dans un cadre morcelé ; car ces *hommes inconsolés de trop d'enfance* se perdent vers le vide, dans les trains modernes qui ne touchent rien de la simple vie. Comme des cadavres, ils vont de *rien à rien* (PRF, p. 51-52) et leur cadre les suit dans le néant.

Or, le bonheur étant un état d'âme complexe se donne des cadres variés. Et ces cadres seront surtout mis en évidence lorsque l'on étudie le bonheur via les mouvements de l'imaginaire. Les dimensions de la verticalité et de l'horizontalité des images changent et indiquent l'émergence de différents mondes perçus.

Suivant les deux situations de bonheur chez Bobin, l'une concentrée sur l'unité de l'être (solitude heureuse) et l'autre sur sa cohésion avec le monde (le bonheur partagé), les cadres se meuvent de la verticalité à l'horizontalité et inversement. La quête du bonheur chez lui a donc un dynamisme particulier.

Cadres verticaux, Cadres cosmiques

Ces cadres ont pour trait principal la présence d'un végétal « qui tient fidèlement les souvenirs des rêveries heureuses »¹. Cette présence végétale, surtout celle d'un arbre, est pour l'imagination *un véritable*

1 Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, p. 262.

axe de rêverie dynamique et un signe qui définit une image verticale et *verticalisante*¹. L'arbre, redressé vers le haut, porte la vie terrestre, droit au ciel.

Maître et matière de feu, de flamme et de lumière, l'arbre définit, d'autre part, le cadre d'un bonheur qui cherche son élément dans les imaginations ignées. Il se présente dans les rêveries des *rêveurs dynamisés* de la lumière. Par exemple, Bobin par un regard qui va à l'infini du calme et sous la lumière qui passe, voit un arbre puissant qui donne la force de vivre (PM, p. 56). Pour lui, l'arbre aide aussi à voir et *apprendre l'essentiel : la beauté (Ibid.)*.

C'est précisément par une fenêtre que Bobin regarde cette image du bonheur (c'est-à-dire, dans un cadre précis). Dans les temps de la solitude d'une journée où la vie est lente, la lumière douce aux yeux et le ciel pur². Et puis il y a cet arbre puissant, « un modèle constant d'héroïque droiture »³. On peut donc imaginer un cadre vertical où le rêveur se voit heureux devant la grandeur du ciel et la droiture d'un arbre.

Dans l'ombre de cet arbre, Bobin écrit et voit l'essentiel de la vie et, surtout, il y retrouve l'enfance *indéracinable*. Il affirme cette idée que l'on peut quitter toutes choses et s'éloigner de tout, sauf de cet arbre, dont la présence éclaire la vie et son existence est au même titre que l'amour (*Ibid.*).

Même dans les solitudes imagées heureuses, on sent toujours la présence confondue d'un arbre dans le cadre principal :

Je ne comprends pas bien ce que je te dis là, petit cerisier. Toi tu ne peux m'expliquer cette magie

1 *Ibid.*, p. 263.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 266.

puisque tu en fais partie, puisque tu te confonds si bien avec elle que ton silence, à cette heure-là m'impressionne. (IB, p. 73)

Tout en silence, l'arbre se dissout dans l'arrière-plan de l'état d'être heureux. Il apparaît qu'il supprime son ombre pour ne pas empêcher la solitude de l'autre. Par cette tonalité effacée, l'arbre devient l'être sans visage¹ mais qui est toujours là. C'est là qu'on le voit comme la partie transparente des cadres verticaux où un état de bonheur demeure dans une atmosphère reposée.

Dans cette atmosphère, un élan vertical, évoqué par l'âme aérienne de l'arbre, entre petit à petit en sympathie avec les mouvements heureux du feuillage :

La contemplation de ces feuilles - vouées à l'adoration de ce qui les tourmente - délivre une pensée pure. Dans l'envol d'un regard, plus rien ne demeure que ces légères feuilles vertes, flottantes au gré des ondes éternelles et supportant à elles seules tout le poids de l'espace infini. (ES, p. 86.)

Ces mouvements poussent le rêveur à la contemplation plus profonde de la nature. Il y goûte une harmonie cosmique, il s'y avance et trouve sa place « au sein de Dieu » comme les autres :

Ce n'est que ce matin, en regardant les moineaux s'engouffrer par dizaines dans le feuillage odorant du tilleul, que j'ai enfin compris ce que c'était, le sein de Dieu, et quel délice pouvait être d'y entrer un jour. (R, p. 48.)

Comme un refuge sur terre, comme un retour à l'origine céleste, l'arbre

¹ *Ibid.*, p. 277.

prend sa position clé entre la terre et le ciel. « Elle est à la fois une solitude particulière et une adhésion à une vie aérienne nettement dynamique »¹ qui fait évoluer le cadre de l'être.

Au sein de Dieu, on gagne en effet un cadre infini. Mais c'est un infini qui donne le sentiment d'être protégé à ses bordures imaginaires, tout comme ces moineaux qui se sentent à l'abri de l'*arbre-dieu*. Or, l'imagination dynamique nous amène à la métamorphose du cadre déjà vu chez l'être en solitude heureuse : nous y voyons un passage du cadre vertical au cadre cosmique.

Le cadre cosmique, c'est en effet la valorisation des dimensions cyclique et verticale. L'arbre, élément clé des cadres verticaux dans l'œuvre de Bobin, fait pivoter autour de lui une continuité vivante qui s'organise horizontalement et verticalement. C'est-à-dire une croissance amorphe qui met en évidence un mouvement cyclique autour d'un axe qui va droit au ciel. La combinaison de ces deux mouvements, cyclique et vertical, dévoile une spirale et une association des lignes droite et courbe, où la courbe fait naître l'idée du fini et la droite celle de l'infini. *Cette union du fini et de l'infini est la ligne de beauté par excellence*² ; d'où la préférence pour les cadres cosmiques chez Bobin.

S'il trouve une beauté dans l'infini du regard qui va jusqu'au ciel à partir de l'arbre (PM, p. 55), c'est parce qu'il y a un charme particulier dans cette continuité spirale : la ligne droite marquant une unité, rejoint la ligne courbe reposant sur la variété ; et dans une évolution lente, elles favorisent une union complète de « *la variété + l'unité* ».

Cette formule de la beauté est en réalité la formule de la vie. Elle assure une combinaison heureuse entre la mollesse et la rigidité, entre

1 *Ibid.*, p. 273.

2 Eugène Véron, *L'Esthétique*, Paris, Libraire-éditeur G. Reinwald, 1890, [1878], p. 46.

le désir de se développer calmement sur la terre et de se lever régulièrement vers le ciel de l'origine. Pour tous les êtres vivants, cette formule rappelle la grâce et l'harmonie¹.

La grâce et l'harmonie sont d'ailleurs cherchées par l'être heureux dans un cadre imaginaire qui se développe sous le végétalisme passionné. Pour une telle rêverie, l'arbre n'est que l'image première, active, qui produit d'autres images, telles que les saisons² et le nid (l'habitat).

L'arbre est l'être le plus riche du grand rythme annuel. Il reste debout malgré les changements et il donne un modèle de pensée axé ou centré qui met l'habitat de *l'être en solitude* au centre de son cadre : à côté de l'arbre confondu en ce cadre on voit *la maison illuminée*.

Cette *maison-habitat*, placée au centre du cadre, ressemblant à un *navire immobile* chargé de sa *cargaison de lumières*, se voit dans le fond d'un jardin, aux derniers feux du jour, comme le vrai visage d'un être seul qui se contemple heureux au fond de l'air (IB, p. 73-74). Cet effet aérien a pour effet de noyer plus ou moins le contour des objets pour peu qu'ils soient éloignés de nous³. Ce qui veut implicitement dire que le cadre du bonheur a tendance à prendre du volume et de la profondeur entre les lignes horizontale et verticale, du jardin et de l'air.

Puis subordonné aux effets de la lumière (qui créent un aspect dynamique), cet espace est appréciable pour un imaginaire qui cherche le mouvement. Car plus un cadre gagne en profondeur, moins il détruit la sensation à laquelle nous devons de comprendre que l'objet a cette possibilité de bouger et de se mouvoir. D'où ce *sentiment de Dieu* et

1 *Ibid.*, p. 48.

2 Dans notre premier chapitre, nous avons étudié ces changements saisonniers sous un autre angle de vue, celui des éléments bachelardiens. Mais il faut noter que la présence de l'arbre dans les cadres du bonheur produit aussi les saisons dans le règne imaginaire. (Cf. Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, p. 286.)

3 Eugène Véron, *op. cit.*, p. 300.

cette *grande fraîcheur de liberté* (IB, p. 73) chez l'être heureux qui imagine ce cadre.

Or, le cadre vertical, devenu cosmique, devient volumineux et surtout symétrique car la *maison illuminée* est imaginée *au beau milieu du cœur*, entre le jour et la nuit (*Ibid.*). Cela montre la position centrale de l'être autour duquel un monde se forme et accroit. C'est aussi l'avènement du *cadre sphérique*.

Les cadres qui mettent au centre la maison, sont en effet des espaces où la solitude est mise en abyme. La dignité de la solitude est reflétée dans la force de la résistance et dans le courage de se tenir debout devant un cosmos immense ; et puis cette dignité est mise dans l'unité de l'*être*, dans sa grandeur qui se voit heureuse. Seule, *illuminée*, la maison donne, en même temps, l'image d'un *homme de l'île* et d'un espace « qui doit condenser et défendre l'intimité »¹.

Ce cadre montre enfin un besoin de souligner : un être terrestre, en vêtement lumineux, en solitude heureuse en un immense cosmos.

Les cadres miniaturisés, les cadres cristallins

Sortant de la solitude heureuse, l'*être en bonheur* reconnaît d'autres cadres aux caractères différents.

À côté des parents, comme dans une scène du conte de fée, comme dans un *sommeil de neige*, le cadre du bonheur prend l'aspect d'un globe cristallin :

Le décor, bien que simple, était flamboyante comme la peinture naïve d'un déjeuner de soleil. Il y avait une cuisine, un bouquet de marguerites [...], un calendrier des postes [...], une table ronde couverte d'une toile cirée jaune et, donnant un éclat surnaturel à toutes

1 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 59.

choses, la bonté dans les yeux verts de mon père et la gaieté retrouvée dans la voix de ma mère. [...] Dans ce théâtre de carton qu'un enfant-Dieu avait sans doute mis en place - le recouvrant d'un globe de cristal pour le protéger - [...], un homme de trente ans, [...], mangeait avec ses parents fatigués une nourriture qui avait cuit toute la matinée, dans une cuisine où ni les rumeurs du monde ni les armées du temps n'avaient jamais réussi à entrer. [...] Nous étions dans un conte... (LA, p. 71 -72)

Dans ce globe de cristal, l'image de la maison (vue précédemment) est intériorisée. Elle est maintenant une unité qui réunit trois personnes : la mère, le père et l'enfant. Autrement, c'est la fusion de *trois* en *un* et en orbe. Toutes ces transformations sont issues du changement de l'état d'âme de *l'être en bonheur*¹ qui laisse son *moi* solitaire goûter enfin la beauté d'une coexistence. Et ce cadre léger et complet est appréciable pour *lui* : d'une part il facilite la liberté de son mouvement et d'autre part il lui donne l'assurance d'un habitat plus chaleureux.

Dans cette coexistence à deux ou plus, l'intérêt est mis sur les êtres plutôt que sur leur arrière-plan. Les dimensions cosmiques que l'on a vues plus haut dans les cadres de l'état d'*être heureux*, seront ici hors-champ. Et le champ principal prend une perspective de *gros-plan*. Et nous savons que la vue du *gros-plan* s'intéresse aux caractères des lignes dans leurs propres existences. En réalité, la perspective n'étant qu'une science des apparences, c'est au rêveur de donner plus de développement aux apparences qu'il tient à mettre en vue. Pour les apparences éloignées issues de l'effet aérien, dans les cadres verticaux et cosmiques par exemple, l'intérêt était mis sur l'être et son arrière-plan où on le contemplait. Tandis que pour les apparences vues de près, on s'intéresse aux détails.

1 Cf. notre premier chapitre.

Le cadre cosmique se réduit à une échelle plus petite et contient désormais les détails de près. L'imaginaire de Bobin miniaturise en fait l'espace et cherche la petitesse. Mais ce n'est pas pour marquer l'éloignement. La miniature n'est qu'une réduction qui « garde tous les caractères, sauf qu'étant faite pour être vue de très près, elle n'a pas à craindre d'accumuler les détails, même au-delà de ce qui serait nécessaire »¹. C'est pourquoi, dans certains passages (par exemple dans le passage ci-dessus, p. 60), Bobin donne des descriptions assez longues sur l'espace de la vie familiale, les états d'âme et les figures.

Chez lui le rêveur du bonheur, en plus de la miniaturisation de l'espace, donne au cadre un aspect cristallin. Il conserve l'espace miniaturisé sous un *globe de cristal*. Pour trouver les raisons de cet acte, il faut se référer à l'élément du rêve de *l'être en bonheur* : en mettant un couvercle cristallin sur sa flamme, la substance du rêve sauvegarde ainsi sa qualité. Dans ce petit cadre la boule lumineuse fonctionne comme une lampe et donne un petit espace lumineux. Sous cet espace, « on a toujours à gagner à donner aux objets familiers l'amitié attentive qu'ils méritent »². Et par cette amitié, on « suit la pente de toutes les rêveries cosmogoniques dans lesquelles chaque objet du monde est un germe de monde »³. Ainsi ce germe reflète la beauté familière et la représente cristalline. Qui dit cristalline, dit une beauté exceptionnelle. Une beauté qui est ici, en plus, miniaturisée : belle miniature, beau cadre.

Ce cadre reste intact pour une durée assez longue, pendant toute une enfance et toute une jeunesse, comme une atmosphère du conte. Là, une neige fait geler tout, pour que le cadre reste vierge.

1 Eugène Véron, *op. cit.*, p. 305.

2 Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, p. 91.

3 *Ibid.*, p. 93-94

Cadres Brisés et cadres d'amour

L'être *en bonheur* en mûrissant reconnaît des changements profonds dans son cadre. L'avènement de l'amour brise chez lui tout un cadre chèrement sauvegardé sous une neige qui le protégeait contre les attaques du temps et du monde (LA, p. 34-35).

Sur le cadre de la solitude familiale, *le visage en or* de l'amour s'imprime ainsi et fait « fondre toutes les neiges, et avec elles, toutes les noires mélancolies » (*Ibid.*, p. 36). L'amour exauce des rêves de légèreté, de fuir la pesanteur et de voler comme un nuage au visage d'un bienheureux (*Ibid.*, p. 38-39). Et l'être *en bonheur* est ainsi prêt à s'élever vers le soleil de cet amour et à sortir de sa cage. Ce qui veut implicitement dire que le cadre sous le globe de cristal se brise par la force et la chaleur de cet amour. Et cet état favorise l'avènement d'autres cadres : les cadres d'amour.

Ce qui demeure le cadre d'amour chez Bobin, c'est surtout la présence d'une image qui rappelle l'enfance. Cela peut être un lit d'enfant (LA, p. 90), un visage tourné simplement vers l'enfance pour en recevoir les dernières lueurs (FV, p. 132), et même la tombée de neige qui appelle les deux amoureux à la fenêtre (*Ibid.*) pour se rappeler de leur enfance. Car pour Bobin « la neige descend du grand ciel lumineux de l'enfance » (PM, p. 75). Parfois le cadre d'amour peut aussi désigner un simple jeu entre deux enfants dans une ferme (IB, p. 112). Un jeu qui se donne un cadre de nature comme dans l'amour pastoral.

Mais dans les cadres où l'amour trouve son vrai visage charnel et sa solidité, on trouve l'image radieuse d'une mère accompagnée toujours de son enfant. Cette image de l'amour garde en elle un aspect figuratif du bonheur :

L'enfant + la mère + l'amour → le bonheur charnel le plus durable

L'amour pour y présenter son visage charnel recourt à une scène où la relation *mère/enfant* est vue en gros-plan et conduit le rêveur aux images sensuelles :

Il allait se jeter dedans quand sa mère l'attrapa par la taille et, se penchant sur lui pour baiser son front, mélangea ses cheveux à ceux de l'enfant. La douceur charnelle de cette scène éclair mit définitivement fin à ce temps où je ne me souciais que du ciel et de ses chroniqueurs_ moineaux et les anges [...] Le soleil déboulant par la fenêtre ouverte, enflammait les visages de Louise Amour et de son enfant, les noircissant d'or et les arrachant à leur vie terrestre [...] Je regardais la mère et l'enfant dans le tissage de leurs sentiments, j'étais l'enfant qui recevait sur son front les lèvres maternelles, douces et molles comme du velours [...] et j'étais en même temps la mère s'adorant elle-même sous les espèces de sa propre chair de trois ans, jouissant d'être aimée... (LA, p. 67)

Dans ce cadre d'amour naissant, l'être rêveur de Bobin, en contemplant la mère et l'enfant se rapprocher l'un à l'autre et se toucher doucement, ressent une extase, qui l'encourage à conquérir le monde de la mère. Il ose ouvrir d'autres fenêtres de rêves sur son intimité à elle.

Le rapprochement de deux mondes différents se met ainsi en place. Le rêveur du bonheur franchit le cadre de la vie heureuse de l'autre, enlève la paroi lumineuse qui entoure cet être, et se glisse dans son monde intime. Par ce rapprochement, les cadres personnels seront brisés :

Je franchis ce trait de craie invisible que chacun trace devant ses pieds pendant qu'il parle, interdisant à

quiconque de le passer. Les enfants collent leur visage aux vitres et au visage de Dieu. Ils écrasent leur petit nez sur les quelques millimètres de verre qui sépare le dedans du dehors [...] je fis d'eux, un instant, mes maîtres. Je me glissai entre Louise Amour et la lumière qui enveloppait sa chair, je volais ce privilège qu'avaient les atomes de l'air de la toucher sans précaution, je me fis enfant, atome, abeille qui vint s'écraser sur l'ourlet sucré de ses lèvres. (*Louise Amour, ibid.*, p. 69.)

Ce rapprochement de deux mondes se fait par les transformations et les évolutions de chaque cadre. Nous voyons l'espace de l'être en bonheur familial déformé par la force de l'amour triomphant. Cet amour représente un cadre où le visage de la bien-aimée est métaphorisé en une flamme forte (LA, p. 63) ; c'est-à-dire en un soleil radieux. Fort et radieux, l'espace de l'amour transmet son cadre à l'espace de l'être en bonheur familial. Ainsi de cette transmission imaginaire, un autre cadre naît où les deux êtres, appartenant à deux espaces différents, essaient un nouvel état de bonheur ensemble dans un espace en commun. Ce cadre transitoire contient encore en lui certains traits de la maison de l'enfance (ou de la maison paternelle) qui avant se trouvait au centre du monde imaginaire et maintenant disparaît petit à petit.

Après le glissement de l'un dans l'espace de l'autre, ils se donnent finalement un cadre d'amour qui garde en lui les principaux traits du cadre de vie de la bien-aimée. Car ce dernier, en acceptant l'entrée de l'autre, joue en effet le rôle du cadre de refuge et reste stable.

On remarque que le cadre d'amour représente la bien-aimée en compagnie d'un enfant. Dans les amours durables et nobles, l'imaginaire de Bobin apprécie une place de mère pour la femme. S'il l'imagine avec un enfant c'est parce que « l'enfant + la mère » donnent un cadre en abyme, un cadre qui veut se multiplier. Et l'enfant est en

effet l'image d'un petit cadre en train de naître du cadre-mère. C'est l'image de continuité que l'être rêveur attend de cet amour. Cette imagination est assurée de deux choses chez la *femme-mère* : un pouvoir générateur pour d'autres cadres d'amour et une part enfantine (PM, p. 82)¹ toujours vivante et dynamique.

Mais dans d'autres cas où un amour se forme entre une *femme non-mère* et un homme, il ne dure pas et il finit par la séparation et les incertitudes : le temps du bonheur voit son déclin précoce. Les cadres d'amour ainsi formés, sont transitoires et passagers². Le cœur y est arraché (FV, p. 132) ou tremblant (IB, p. 112).

Et puis après tout, dans ce genre d'amour « dans le plus clair bonheur, dort un chagrin » (FV, p. 133) et une masse de neige glisse parfois sur le cœur et donne un cadre vide d'une chambre qui ne contient que la femme abandonnée (*Ibid.*). Parfois cet abandon est désiré par la femme, là où elle décide simplement d'attendre (IB, p. 118-119).

Cette attente est d'ailleurs la marque finale de tous les cadres d'amour charnel où la femme n'a pas statut de mère³. Elle attend soit le *rien*, soit le prochain amour incertain. Quand elle attend le rien, elle l'attend surtout en restant dans le cadre de la maison paternelle (IB, p. 118). Et quand elle attend un prochain amour, c'est dans un cadre situé au lointain (FV, p. 138). Mais avant d'entrer dans ce cadre aux

1 Nous soulignons surtout ce passage de *La part manquante* (p. 82) où Bobin confirme que dans leur devoir de mère, il y a toujours un enfant préféré.

2 Par exemple dans *Isabelle Bruges* où l'amour devient charnel (page 112), il ne continue plus et s'arrête très tôt. Puis, Isabelle, ayant goûté cet amour, décide quand même de vivre seule, sans autre (page finale du livre). Un autre exemple peut être donné de *La femme à venir* où dans le bonheur issu de l'amour, dorment un chagrin et un désespoir (page 133) qui causent l'arrêt de cet état de bonheur. Et l'amour finit enfin son cadre dans la page finale dans une incertitude qui donne un horizon vague où la femme seule cherchant le bonheur n'a plus de visage (page 138).

3 Cette attente est remarquée vers la fin de *La femme à venir* (p. 135) et d'*Isabelle Bruges* (pp. 118 -119).

dimensions vagues, elle retourne de nouveau au cadre de la maison d'enfance (*Ibid.*, p. 137). Ce retour est peut-être pour se rappeler de son origine, pour retrouver l'innocence de son enfance ou simplement pour se reconnaître de nouveau:

Albe pénètre comme une voleuse dans l'atelier. Elle regarde les tableaux. Elle s'arrête devant le plus grand. On peut y voir une petite fille, devant une maison claire. Le visage de l'enfant et les murs de la maison sont de la même couleur. Un bleu léger, poreux. Longtemps assise devant cette peinture. Elle pleure. (FV, p. 137)

Or, ce cadre où la maison d'enfance prend un air nostalgique, est comme le point référentiel pour se situer dans l'espace et dans le temps, avant de partir pour de nouvelles recherches de l'amour.

Mais quelquefois, au lieu d'attendre ou de faire des retours au cadre de la vie familiale, le rêveur du bonheur qui le cherche dans l'amour charnel, fait de la mort un cadre idéal qui gardera l'amour en mémoire¹. Il faut noter qu'en réalité pour Bobin, devenir mort c'est *devenir vrai* (LA, p. 138). Et l'être dans cet état vrai survit tout en gardant son état amoureux. Ce dernier persiste et prend petit à petit un aspect platonique. Le rêveur reste ainsi fidèle à sa bien-aimée, surtout à l'âme de leur amour qui était la bonté. Car au fond, il était attiré par la bonté de sa bien-aimée. Ce qui l'avait sorti de sa cage de solitude (*Ibid.*, p. 143). Et cette bonté, après la mort, se montre mise à nu comme une *illumination de l'éternel*. La mort la rajeunit et la fait devenir fraîche, dans le cadre infini d'un printemps éternel (*Ibid.*). Or l'amour charnel, dans cette rêverie, finit par devenir spirituel.

Un autre cadre idéal pour le rêveur du bonheur, c'est le cadre de

1 Cf. Les pages finales de *Louise Amour* où après sa mort elle devient plus présente.

l'amour de loin ou la *fin amor*. Cette fois cet amour, loin d'être charnel, se trouve dans un horizon très vaste. Son cadre prend parfois les dimensions cosmiques¹. Car le rapprochement amoureux se traduit d'abord en chant d'amour qui parcourt l'espace infini (vers le cosmos) et en rêves lumineux.

Autrement dit, on remarque que les cadres des deux amoureux ne fusionnent pas. On dirait plutôt que l'un devient le *sous-ensemble* de l'autre, c'est-à-dire de celui de la bien-aimée. Donc, c'est le cadre de la bien-aimée qui devient cosmique. Ce dernier, par cette façon de contempler l'amour de loin, reste protégé dans son coin de solitude ou dans son logis familial et rêve d'éléments cosmiques qui l'aideront à franchir toutes les distances. Par exemple, nous voyons la lune remplacer le rêveur pour tout acte du rapprochement :

Le rayon de lune glisse sur le velours de la robe - [...] - il traverse la vitre, se faufile sur les couvertures, caresse le visage de la dormeuse, du moins ce qu'on en voit : une joue, un œil, et tout le reste englouti sous une chevelure blonde. Un peu plus tard, profitant d'un soupir de la jeune femme et d'un mouvement qui lui fait repousser les couvertures jusqu'à mi-corps, le rayon de lune se hasarde sur la poitrine nue, heurte le sein gauche et d'un seul coup rentre dans le cœur – y suscitant un rêve lumineux... (IB, p. 79)

La lune, complice du rêveur amoureux, donne un cadre aux dimensions cosmiques où toute nature est au service du rêveur : *la terre y est comme du ciel, la chair et l'âme s'y fondent* (TB, p. 28). Et cela dure tant que le rêveur le désire.

Cet amour prend en effet sa solidité de cette capacité à franchir le temps et l'espace. L'espace, ici, permet les contacts qui font se

1 Cf. La page 56 de notre thèse.

rapprocher les mondes matériel et immatériel. Par exemple la lumière lunaire traverse l'espace entre les cieux et la terre pour se contenter de toucher un corps terrestre. Par ce contact, la lumière veut réaliser le mariage parfait que désire l'homme rêveur d'un amour durable. Donc, Bobin imagine dans cette *fin amor*, une origine paradisiaque, un visage lumineux et un mariage idéal.

À la fin, nous voyons que le cadre de la bien-aimée acquiert une sublimation ultime et atteint le cadre symbolique de l'amour pur de la Vierge Marie¹. Autrement, on obtient l'amour dans son propre sens, dans son éternité et dans sa pureté absolue. Arrivant à ce point, les contacts entre les corps changent et deviennent complètement célestes.

Or, d'une verticalité énorme qui va jusqu'au ciel infini et qui suit le fil du temps d'éternité, le plus beau cadre se forme ici dans l'amour sublime. La Vierge représente la verticalité, de la pérennité et de la pureté de ce cadre.

Cela confirme la tendance pour un trajet vertical dans tout bonheur durable chez Bobin. Cette tendance sera plus nette dans les images colorées du bonheur. Car la couleur travaille sur la matière du rêve et fait revenir son message à la surface. Elle donne de l'énergie au substrat et nourrit la forme et par conséquent le dynamisme, parfois caché, de l'image apparaît en perfection.

Cette quête de perfection nous amène au sous-chapitre suivant qui analyse les effets des couleurs dans les images du bonheur chez Bobin.

¹ Dans les pages 27-28 de *Le Très-bas*, Bobin parle de l'amour courtois (*fin amor*) comme une sorte d'amour qui, par intervention de Dieu, finit très loin ses chants, c'est-à-dire en neige sur la main de Vierge Marie. Comme si Bobin voulait, avec l'image de neige, sauvegarder cet amour pour toujours et dans une figure sainte qui donne en plus le bon et le vrai statut de mère. Ce recours à cette figure de mère complète aussi notre hypothèse vue ci-dessus dans les cadres de l'amour durable où à côté de la figure féminine, se présente toujours une figure enfantine. Or, cette dernière se trouve aussi présente ici dans l'amour de loin qui devient sacré.

I.2.2. Le bonheur et les couleurs

« Toute couleur dévoile une intimité de la matière »¹ et par là, surtout dans les images du bonheur, la couleur en synergie avec la matière du rêve, approfondit ce concept.

Ici, intéressé par les effets des couleurs, nous allons à la recherche de la *couleur voulue* de Bobin dans les images du bonheur, car cette couleur exprime en effet la sollicitation de son imagination par un élément particulier, la lumière.

L'étude de l'image impose l'étude de la couleur. Mais c'est vrai qu'avant la couleur, vient la lumière comme condition de toute perception. Elle attire le regard vers les points désirés, fige l'instant, le mouvement et les concepts et entre en complicité avec le noir et l'ombre pour créer les dimensions et montrer les sens cachés de l'image.

La lumière permet aussi de mettre en valeur la texture et la matière de l'image et crée le contraste entre les parties éclairées et ombrées (le contraste clair/obscur). Mais elle peut surtout se montrer comme la matière même des images qu'elle présente. C'est-à-dire devenir la matière et le corps et par là et par sa couleur, sa forme et son volume, émouvoir le lecteur. Donc il y a une interaction *lumière-matière* et par conséquent, une coalition des couleurs et des lumières. Ce qui nous a inspiré dans ce sous-chapitre une analyse plus détaillée pour éclairer ces interactions dans l'étude du thème de bonheur.

D'ailleurs, la dimension picturale des images nous amène à l'exploration des valeurs propres à la peinture (comme par exemple les valeurs chromatiques et les effets de contraste). Mais ici dans le domaine littéraire qui est le nôtre, il faut voir comment ces valeurs

¹ Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, Quadrige/PUF, 2007 [1970], p. 41.

picturales sont maîtrisées au gré du thème de bonheur qui est le sujet de notre thèse. Il s'agit donc de savoir à quelles conditions et comment ces valeurs prennent une dimension sémiotique et sont perçues comme cohérentes dans l'ensemble des images reflétant le bonheur.

Les images du bonheur et les contrastes chromatiques

L'écriture de Bobin nous offre, la plupart du temps, des tableaux colorés qui valent parfois d'être regardés comme des tableaux de peinture. En jouant avec la lumière et les couleurs, il représente ses sujets et concepts de façon lumineuse et colorée, poétique et symbolique. Une toile chromatique devient donc partition à déchiffrer.

La lumière précède la conception de toute image. En ce qui concerne les images du bonheur chez Bobin, elles sont pleinement lumineuses. Le concept de bonheur est donc mêlé dès le début à la lumière. C'est une lumière qui vient d'une vie ordinaire et simple. Bobin précise que « la simple vie de chaque jour nous donne toute sa lumière puis s'en va » (PB, p. 78). Après cette illumination de la scène, il essaie de montrer que le bonheur est présent partout où la vie simple coule. Il insiste sur le fait que « le paradis c'est d'être là » (*Ibid.*, p. 51), que la vie simple est belle et que même la pauvreté y « dessine le cercle de la grâce » (*Ibid.*, p. 46). Car la pauvreté permet à la douceur du ciel de nous atteindre (*Ibid.*). Et la simplicité permet en effet d'aller à l'essentiel de la beauté qui est la vie seule et suffisante (*Ibid.*, p. 45). Dans cette vie, Bobin se voit comblé :

Chaque matin j'ouvre les yeux et je me découvre milliardaire : la vie est là, discrète, bruyante, colorée, petite, immense. Le chaos, les siècles et les étoiles ont bâti cette merveille pour moi, pas que pour moi, bien sûr, mais est-ce ma faute si je sais reconnaître un

cadeau, si je ne fais pas grise mine devant ce trésor...
(G, p. 71.)

Cela donne une perception philosophique différente de la vie. Il exprime une joie profonde qui se trouve indissociable de l'*être* et de sa vie. Mieux dire encore, cette existence contient un ensemble d'*être + joie + vie*.

Elle est aussi évoquée dans d'autres passages qui présentent l'image d'une *maison illuminée* dans le mélange de bleu et de noir et de jour et de nuit (IB, p. 72-73)¹, autrement dit dans un *contraste clair/obscur*. Dans ce genre de contraste une opposition extrême se voit entre le blanc et le noir. Sachant aussi que le mélange des *couleurs-lumières* donne le blanc et que le mélange des *couleurs-matières* produit la couleur noire, alors dans le *contraste clair/obscur* et dans son extrême manifestation, toute matière réagit contre toute lumière.

D'autre part la lumière rappelle symboliquement une origine divine qui côtoie l'obscurité terrestre. Dans l'image de la maison illuminée où Bobin dessine un être rêveur du bonheur, on peut dire que la lumière représente l'existence humaine et cette existence consiste en joie et vie².

D'un autre point de vue cette image montre aussi l'opposition entre les choses lourdes et légères (la maison lourde en pierre à côté des papillons), des matières sèches et humides (la maison dans un arrière-plan de végétations humides) et surtout de la nuit contre la lumière, autrement le froid contre la chaleur. Par le *contraste chaud/froid*, on arrive à l'image de la flamme de la solitude humaine qui lutte contre les ténèbres froides.

1 Cf. aussi notre premier chapitre.

2 On peut résumer ceci en une formule simple : *la lumière = être + joie + vie*

Le *contraste chaud/froid* implique les couleurs de la flamme dans une ambiance sombre et un peu bleuâtre/verdâtre (le ciel bleu noir + les végétations sombres). Cette ambiance suggère en arrière-plan les tons froids provoquant une sensation de mystère. Et elle place au centre les tons chauds de la flamme (la maison illuminée) reflétant une intimité rassurante. Cela donne un beau contraste : la solitude paisible de l'être rêveur du bonheur dans un monde de mystère, mais calme.

Maintenant, si nous admettons que toute image est « un continu discursif », et que tout contraste ne se définit pas pour le seul fait qu'il réalise le terme complexe d'une catégorie visuelle, nous pouvons considérer « le contraste comme le résultat de la textualisation de deux contraires individués de la catégorie dont dérive le terme complexe »¹. Le recours au contraste dans cette image, montre d'abord la complexité du terme du bonheur et l'ampleur de son horizon. Mais surtout, le contraste veut parler de *deux contraires individués* qui se logent dans le terme du bonheur : le monde et l'*être*. Et ces deux termes appartiennent à une catégorie : lumière.

Le monde est ici sombre et noir. Et le noir est considéré comme le mélange des *couleurs-matières* qui ont absorbé et sauvegardé toute la lumière. Donc, le monde noir est une sorte de réaction devant la lumière. Autrement dit, c'est encore la lumière qui conditionne le monde pour paraître noir.

Et quant à l'être en solitude, il est lumineux. Ce qui est une autre réaction devant la lumière : refléter tous les rayons reçus. Cela révèle que ces deux *contraires individués* sont deux systèmes expressifs qui essaient d'expliquer une vérité : tout est lumière. Ces deux systèmes expressifs sont matière et âme. L'âme émet toute la lumière reçue. Et la matière, en réservant la lumière, devient sombre et dense.

1 Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit : pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985, p. 23 et 24.

Mais le même monde sombre devient l'arrière-plan de la solitude heureuse et c'est là que la complexité de l'image du bonheur prend naissance : le bonheur de l'être en solitude, dans son arrière-plan est-il enfin sombre ou lumineux ? En effet il faut préciser que le bonheur chez Bobin est observé dans un monde qui n'est jamais totalement obscur mais seulement parfois « sombre ». C'est-à-dire, le monde contient toujours pour Bobin un peu de lumière. Et ce noir particulier devient parfois l'arrière-plan (le dehors) de la solitude pure (par exemple dans *les nuits d'écriture* et dans *les soirs de contemplation*). Bobin dit : « il y a une joie dans le monde » (ES, p. 106-107)¹ et précise que le plus profonde de nous est au-dehors, *dans les choses teintées de ciel et d'argile, sous le flux argenté des heures* (*Ibid.*, p 106).

Mais parfois nous voyons que ce monde dans ses extrémités a provoqué un enchantement âpre :

Nous étions six, assis à la table dressée dans le jardin. Le vert de l'herbe alentour s'imprégnait lentement du noir de la nuit d'été. Quelques bougies se consumaient sur la table, leurs flammes tourmentées par un vent pourtant faible [...] j'essayais de deviner l'heure décente pour prendre congé quand le miracle a eu lieu : les premières étoiles sont apparues dans le ciel, quelques chauves-souris ont rasé la cime des arbres et la table s'est mise à ressembler à une longue barque à fond plat, se déplaçant dans l'eau noircie des herbes. Il y avait là des gens que je ne reverrais peut-être jamais de ma vie, tous assis avec moi dans une embarcation qui glissait sans bruit dans la nuit noire, à peine éclairée par la flamme inquiète des bougies. Cette scène disait sur la solitude de nos vies, une vérité que nos paroles ne disaient pas [...] Je me demande parfois si la vie n'est pas qu'un infini et âpre enchantement,

¹ On remarque surtout cette phrase de la page 107 de *L'Enchantement simple* : « il y a une joie dans le monde ».

tant elle ressemble aux images qu'on voit dans les livres de contes et dont les ombres, plus que les clartés, instruisent l'âme austère des enfants. (R, p. 52-53)

Cette embarcation à peine éclairée et en mouvement dans un océan noir, montre l'incertitude du destin humain. Et si Bobin pense à l'enchantement *infini et âpre*, c'est peut-être à cause de la présence de cet énorme océan noir et incertain. Et que c'est sur le fond d'incertitude que les vies des solitaires prennent place.

Une vérité cherche ici à se dévoiler : « être-là » est le seul passage lumineux dans ce monde noir. Et cela contredit un peu ce que Bobin disait sur *la lumière du monde*.

Nous avons accepté jusqu'ici avec lui un arrière-plan lumineux pour la vie heureuse, mais cette embarcation dans le noir, provoquant un enchantement un peu désagréable, que signifie-t-elle ?

On peut se demander si cette absence soudaine de la lumière de l'arrière-plan n'est pas une traduction du *manque* lié à la solitude pure. Et le manque chez Bobin, constitue la preuve de la présence pure (PM, p. 32-33). Et il faut signaler que d'après Bobin, « nous ne connaissons jamais d'autre perfection que celle du manque » (ES, p. 94).

Mais pourquoi ce manque qui peut signifier la présence pure et le sentiment de perfection, provoque-t-il le désenchantement ? La réponse est peut-être dans cette réflexion : « un peu comme il y a une théologie négative, s'esquisse ici une plénitude négative. Confrontés à l'absolu de l'absence, il ne nous reste plus en effet qu'à faire de ce manque radical une forme approchée de l'absolu - à la façon, peut-être, dont le tombeau vide est gage de la présence »¹.

1 Jacques Poirier, « Présence de l'absence : sur Christian Bobin », *Plume*, Téhéran, Éditions de l'Université de Téhéran, n°4, Automne-Hiver 2006, p. 61.

La solitude colorée

L'image de la barque qui porte de faibles bougies, fait allusion à la solitude qui doute de sa force et de la pérennité de son état heureux. Et si nous la comparons avec l'image de *la maison illuminée* où le rêveur du bonheur se contentait de son état de solitude heureuse et la contemplait durablement, nous constatons que cette dernière ne voyait pas sa solitude sur le fond complètement noir, mais dans le mélange de bleu et de noir (IB, p. 72). Cette teinte bleue nous a fait penser à une origine du ciel et à une manifestation de la matière divine dans l'horizon de l'être. Une manifestation qui a apporté une assurance à l'état de bonheur de l'être en solitude.

L'ambiance *bleu-noir* dans laquelle la lumière de l'être solitaire est allumée provoque surtout un *contraste de qualité*. Dans ce contraste la *matière- couleur* du bleu par sa teinte bleue s'oppose à l'obscurité noire. La teinte unique du bleu surgit donc par sa singularité parmi l'ensemble des *matières couleurs* existant, sans visages, dans le noir du monde. La clarté bleue, mieux que par sa teinte, est aussi mise en relief à côté du noir dépourvu de la lumière¹. On sait aussi qu'à côté du noir les couleurs paraissent plus lumineuses et surtout plus proches de nous. Ce qui fait que cette manifestation divine est unique, brillante et proche de l'être.

D'autre part, dans l'image de la maison illuminée l'être est conçu comme lumière. Mais on peut dire que cette maison devient elle-même une entité à part et symbolise l'état de l'être en solitude. Dans *Isabelle Bruges* quand Isabelle allume les lumières de la maison et sort pour contempler *la maison illuminée* dans le fond bleu /noir, elle contemple

¹ Il faut se rappeler que le noir dénote un objet contenant toutes les matières couleurs pouvant ainsi absorber toute lumière reçue et ne pas en refléter aucune gamme. Ce qui fait qu'il devient dépourvu de lumière et donc noir.

en effet un *être* qui s'incarne sous la forme de maison. Dans cet *être-maison* apparaît la présence bleue divine qui surpasse le noir du monde. Ce qui fait que cet être symbolique, bien que seul, se voit heureux comme, d'ailleurs, toute chose sous le ciel bleu noir (IB, p. 73).

Mais pourquoi, pour avoir une assurance de bonheur, le rêveur solitaire recourt-il à cette image symbolique de la maison illuminée ? Qu'est-ce qu'il y a dans cette image de la maison que le rêveur ne trouve pas dans la barque lumineuse ?

On peut annoncer l'hypothèse que, peut-être, cette maison, signe de l'amour familial ou conjugal, assure le rêveur de son état de bonheur mieux que la barque lumineuse où les êtres étaient sans abri d'amour. Cette idée nous paraît paisible lorsque nous nous référons à l'image de la flamme qui régnait dans tout bonheur en amour¹. Car les lumières qui brûlent dans la maison suggèrent de nouveau cette image de la flamme. Autrement dit, dans la *maison illuminée* règne déjà un statut d'amour² ; et si le rêveur du bonheur cherche un peu partout des maisons³, c'est peut-être pour se rassurer grâce à une présence dominante du bonheur sous l'ombre de l'amour.

La solitude de ce rêveur de la maison apparaît donc différente de celle du rêveur de la barque lumineuse. Ce dernier était dans l'état de la solitude pure et absolue, donc noire. Alors que le rêveur de la maison est dans un état qui prend apparemment la teinte de l'amour, c'est-à-dire celle de la flamme. Or, du point de vue des couleurs, cette solitude contenant *l'être + l'assurance d'amour*, apparaît d'une couleur de flamme (≈ rouge orangé) dans un contexte bleu/noir. Ce qui donne un

1 Cf. notre premier chapitre, p. 46-58.

2 Dans *Isabelle Bruges*, cette maison illuminée était en effet le lieu où Isabelle a reçu l'amour maternel de la part d'Eglantine, la vieille dame du passage qui les a accueillis.

3 Cf. notre premier chapitre p. 32-34.

contraste clair/obscur s'approchant d'un autre, plus chromatique.

Il est intéressant de noter ici que chez le rêveur de la solitude heureuse l'amour ne se sent que sous la présence divine. C'est dire que la maison ne se voit illuminée que par le bleu manifesté dans le noir.

L'image de la maison et la présence divine sont surtout dominantes dans l'enfance. En effet une sorte de recoin de solitude heureuse se forme chez l'enfant dans la maison où l'amour parental règne. Quant à Dieu, il est présent dans l'air et les mains d'enfant peuvent même le toucher (LA, p. 62).

Mais chez Bobin toute chose de l'enfance prend tout de suite une teinte blanche (*Ibid.*, p. 34-35). Une « neige éternelle, tombée d'un ciel invisible du grand ciel lumineux de l'enfance, sous sa lumière blanche » recouvre tout (*Ibid.*). Et la présence divine dont nous avons parlé, se cache derrière ce rideau de neige (*Ibid.*, p. 62). Or, dans l'enfance tout est d'une apparence blanche, l'amour, la présence divine, la solitude et même *l'être enfant*.

Maintenant pour connaître la vraie teinte de cet *être enfant*, nous nous référerons à ce passage du *Très-Bas* où Bobin dévoile une parole d'amour divin comme l'origine de l'être. Cette parole « vient du bleu lointain des cieux, elle s'enfonce dans le vivant, elle ruisselle sous les chairs du vivant comme une eau souterraine d'amour pur » (TB, p. 17). Nous constatons donc que l'amour pur divin, de l'origine, est coloré de bleu lointain. Mais sous la chair d'enfant il est transparent (comme l'eau souterraine).

Là, nous devons faire une remarque sur la genèse de l'être en son enfance. De notre premier chapitre (pages 22-24) nous retenons la descente sur la terre qui se faisait avec du bleu de ciel et du sang. Le sang étant le produit des lumières retenues sous la terre et les parfums, marquait la nécessité d'une part énergétique et ignée dans l'être pour être né sur la terre et avoir une vie terrestre. Maintenant, nous arrivons

ici à ce point que dans le même être il faut de l'amour divin. Cet amour existait dès le début comme une parole transparente, comme l'eau souterraine qui coulait sous la chair. Tout nous indique que chaque être dans sa nature, contient trois parts essentielles :

1. la part bleue de la matière divine (le ciel) = la part existentielle
2. la part rouge de la chaleur terrestre (le sang) = la part vitale
3. la part transparente de l'amour divin (l'eau) = la part d'amour

Or, dès sa naissance, l'être humain dans l'imaginaire de Bobin, garde en lui des couleurs rouge et bleu et puis une part d'amour transparent à l'intérieur. Mais comme nous l'avons dit, cet être et l'enfance prennent finalement une teinte blanche.

Nous avons alors sous le rideau blanc de cet horizon enfantin, une présence de l'être en bleu/rouge/transparent. Ce qui implicitement donne une sorte de contraste chromatique (*bleu/rouge*) où les matières colorées du bleu et du rouge s'opposent. Par là nous sommes devant un *contraste de couleur en soi*. Ce genre de contraste sert à mettre en valeur la teinte d'une couleur devant l'autre. Avec le bleu/rouge, Bobin, dans son imaginaire, oppose la matière divine (le bleu) et la matière terrestre (le rouge) aussi bien que le froid et chaud. Mais, malgré tout, il montre que l'être a enfin trouvé une harmonie existentielle. Car finalement cet être apparaît en blanc, couleur neutre. La présence du blanc a donc pour effet de neutraliser les contrastes chromatiques qui se produisent dans l'enfance et dans la solitude du monde des enfants. Suivant l'œuvre de Bobin ce monde transformé en blanc est sous la protection d'un « Dieu nourricier de l'enfance » (TB, p. 34), « un Dieu à hauteur d'enfance » (*Ibid.*, p. 38).

Dans cette blancheur, il y a finalement une protection divine, une

neutralisation des contrastes et une harmonie de vie. Ce monde est alors conçu heureux, jusqu'à ce que l'amour pour la femme y apparaisse.

L'amour pour la femme en rouge et en or

Sur le fond blanc de l'enfance, apparaît l'amour pour la femme ayant un statut de mère ou de bien-aimée.

L'amour maternel donne une image colorée du rouge. Par exemple dans *Une petite robe de fête* (p. 28) Bobin fait allusion à la célèbre scène de *La quête du Graal*¹ où Perceval regarde sur la neige blanche les trois taches de sang rouge. Ces « trois gouttes de sang lui disent quelque chose, lui rappellent le visage d'une jeune femme » (PRF, p. 28). Et *ce visage sur le fond d'enfance, sur toile de neige* rappelle un amour maternel (*Ibid.*). On voit Perceval s'arrêter sur cette image. Bobin considère cela comme arrivé à « ce que l'on aime » par exemple « une mère » (*Ibid.*). Ce qui indique la conscience éveillée d'un être qui témoigne de l'existence depuis toujours d'une forme d'amour maternel dans le monde.

Le ton rouge sur le fond blanc provoque un *contraste de qualité*. Pour mieux dire encore, le concentré de la couleur rouge agit sur le dilué extrême de la *matière-couleur* du blanc.

D'ailleurs par sa chaleur, le rouge se différencie fortement du blanc. Sa nature chaude évoque une transformation de base dans l'amour

¹ *Perceval ou le Conte du Graal* est un roman de Chrétien de Troyes écrit vers 1181 et resté inachevé. Ce roman exerça une énorme influence sur le monde littéraire du Moyen Âge. Le Graal est associé avec la Sainte Lance qui a percé le flanc du Christ sur la Croix. Au début du XIII^e siècle, Robert de Boron explique dans *L'Estoire dou Graal* que le Graal n'est autre que le Saint Calice, c'est-à-dire la coupe avec laquelle Jésus a célébré la Cène et dans laquelle a ensuite été recueilli son sang. La quête de Graal est donc une quête initiatique et une sorte de la révélation personnelle. Cette quête signifie aussi la recherche d'un objet sacré comme but dans la vie.

originel qui venait du bleu lointain et qui était transparent sous la chair¹. L'amour maternel est donc apparu en couleur du sang comme la part vitale humaine. Cela veut aussi dire que cet amour est lié au feu.

Toujours sur la terre, la femme, d'une nature bleue/rouge/transparents, surgit comme le sens-même de l'amour.

C'est dans ce monde sans issue qu'il invente une issue, la porte d'un seul nom dans toutes les langues, l'appel d'un seul vers une seule, [...] C'est dans ce temps que naît une nouvelle figure d'homme, immobile, absent. Immobile sur la neige blanche, penché sur l'absence rouge, ne désirant plus rien du monde - et qu'on le laisse en paix dans la contemplation de son amour. (PRF, p. 29)

Ce passage comporte un élément important sur la naissance de *l'amour de loin*. Bobin note avant ce passage que la naissance de la poésie lyrique des troubadours prend son origine dans ces « *cinquante centimètres de neige, quatre phrases, trois gouttes de sang* » (PRF, p. 29) qui est aussi l'image nostalgique de l'amour pour une mère.

De cet amour (pour la femme/mère) naît une image métaphorique : la *flamme bleue*. Bobin confirme qu'à travers des siècles, des dettes de sang et des guerres d'honneur, l'homme arrive enfin à ce point où il voit en la femme *une flamme bleue dans le ciel franc* (*Ibid.*). La *flamme bleue* révèle d'abord l'élément de la rêverie de Bobin, d'où son originalité, et puis par son jeu de couleur, cette flamme dénote son origine divine² en plus de sa dualité de nature : de l'eau + du feu.

1 Nous avons noté dans la page 90 que chaque être humain dès sa naissance possédait une part d'amour qui était d'origine divine bleue mais transparent sous la chair.

2 Dans le chapitre précédent nous avons évoqué l'origine céleste du sang, (page 30) et ici nous la voyons confirmée dans sa nature divine par sa liaison à l'amour maternel, lequel prend la teinte bleue tout en gardant son aspect flamboyant.

Le bleu de la flamme est une sorte de *renaissance* de la *femme-amour* sur le fond du bleu ciel : la femme y apparaît *bleu-flamme*.

De ce que nous avons trouvé jusqu'ici sur l'amour (qui a un rôle clé dans le sentiment du bonheur) nous pouvons déduire les remarques suivantes qui montrent ses transformations colorées :

- Sur l'arrière-plan blanc de l'enfance, en plus des visages d'amour divin, maternel et de loin, apparaît le visage d'amour pour la *femme bien-aimée*, mais cette fois ce visage apparaît en or :

Tout amour touche en nous à l'enfance, c'est à elle qu'il s'adresse et c'est sur un tel fond de blancheur que s'imprima soudain le visage en or de Louise Amour...
(LA, p. 36.)

De l'or, l'amour pour la *femme bien-aimée* trouve sa qualité et apparaît ainsi supérieure aux autres formes d'amour terrestre. C'est grâce à cette force que ce visage peut fondre toutes les neiges de l'arrière-plan d'enfance, *toutes les noires mélancolies des mères hirondelles* (LA, p. 36). Le visage de la mère, nous l'avons vu, se montrait rouge. Le rouge signifiant le sang et la flamme chaude, peut dénoter la vie et l'énergie de vivre. Mais le visage de la bien-aimée est d'or, couleur d'immortalité. Assimilé au soleil, l'or est donc couleur divine par excellence. Le ciel est d'or, lorsqu'en resplendit le dieu¹.

L'or est aussi la couleur d'une flamme transcendante. Cela montre une évolution très importante au niveau des couleurs imaginées jusqu'ici. Une vraie alchimie prend forme : l'imaginaire de Bobin produit une image en or sur le fond blanc.

¹ François Daumas, « La valeur de l'or dans la pensée égyptienne », *L'histoire des religions (RHR)*, tome 149, n°1, 1956, P. 5. Aussi en ligne http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_0035-1423_1956_num_149_1_7085

La remarque qu'il faut faire ici c'est que la femme bien-aimée chez Bobin possède au fond un statut de mère, car elle est toujours accompagnée d'un enfant. Cela est surtout évoqué dans *Louise Amour*. C'est après avoir été mère qu'elle est digne d'amour. Elle garde un amour vif pour l'enfant¹ en plus de son vrai visage enfantin présent et vivant². Elle a aussi cette face d'or divin et cela nous conduit à ce résultat que le visage de la bien-aimée réserve en lui trois visages en même temps:

Visage de la bien-aimée = Visage de la mère
 + Visage de l'enfance
 (ou de l'amour pour l'enfance)
 + Visage du dieu

D'où nous pouvons conclure que c'est le mélange de ces trois figures qui a finalement donné l'or. Du point de vue des couleurs, nous avons donc :

Rouge + Blanc + Bleu/transparent → → → *Or*

Ainsi une alchimie se forme chez Bobin pour donner naissance à la figure en or de la bien-aimée. Cette figure prend alors sa force de cette trinité marquant une dignité supérieure, une noblesse et un pouvoir.

Quant au bonheur, l'amour pour la bien-aimée lui donne une face

1 Dans *La part manquante*, p. 18, Bobin note : « cette jeune femme est tout entière occupée par son enfant, envahie d'un amour abondant, sans réserve. Si totalement brûlée d'amour qu'elle en est lumineuse... » et dans d'autres passages, p. 44, il affirme : « on aime celle qui aime. On aime aimer celle qui aime d'amour ».

2 Cf. *L'inespérée*, p.36, où Bobin imagine le visage d'une mère (du Christ ou n'importe quel enfant) qui est d'une beauté enfantine et qui présente « un visage enfantinement perdu... ».

brillante qui est inaltérable.

L'amour ressuscité rouge sur le noir

Jusqu'ici l'apparition de l'amour est regardée sur le fond de l'enfance, mais il y a une autre manifestation de l'amour chez Bobin sur le fond noir du monde. Comme nous l'avons vu, le fond noir contenait le maximum possible de la couleur-matière et présentait l'arrière-plan de la solitude humaine. Chez Bobin, ce noir, quand il veut donner naissance à un visage d'amour, brille autrement. D'abord ce genre d'amour renaît dans l'eau et en prend la clarté :

Le lac de Saint-Sixte est très sombre, même en été [...] C'est une eau qui retient sa lumière, une eau verte et surtout noire qui fait de la rétention de lumière. Le ciel dégringole en bleu dans le lac, passe en vert puis coule en noir. Il y a plusieurs sortes de noir dans le noir. Les eaux de Saint-Sixte sont d'un noir mauve, orageux, un noir comme dans les yeux des jaloux. Ce noir est là depuis qu'il y a de l'eau à Saint-Sixte. Et le sourire de Geai commence secrètement à le ronger, à le diluer, à l'allonger, et le sourire de Geai fait remonter en surface du lac de Saint-Sixte tout le bleu du ciel qui avait coulé dedans [...] En pays de montagnes le bleu a une franchise absolue, une netteté blanche. Ce bleu comment dire : il brûle et il lave. (G, p. 10.)

Nous constatons que l'imaginaire de Bobin appelle de nouveau une masse liquide dans la profondeur de sa rêverie pour expliquer cette fois une renaissance de l'amour¹. En plus cette masse liquide prend significativement des couleurs différentes : elle apparaît d'une couleur sombre et verdâtre et puis d'un noir qui retient sa lumière et tout le bleu du ciel qui avait coulé dedans. Or, cette eau a absorbé le bleu du ciel

¹ Cf. aussi la descente sur la terre de l'enfance et de l'amour, citée dans notre premier chapitre. Là nous avons indiqué que les genèses de l'enfance et de l'amour exigeaient un fond liquide.

mais elle a tant retenu ces bleus qu'elle en est devenue sombre. Pour comprendre cette transformation colorée dans la rêverie de Bobin, nous nous référons à une phénoménologie basée sur les lois physiques de la lumière.

Dans sa rêverie sur le lac Saint-Sixte, Bobin imagine une dominance sombre due de la rétention des bleus. Qui dit la rétention du bleu, dit une eau claire et pure car selon les lois physiques, le bleu est le seul spectre susceptible d'aller à une profondeur assez importante de l'eau, lorsqu'il n'y a pas de concentrations importantes de matières organiques.

Mais ce bleu se rapproche du vert. On peut donc dire que cette eau bleue qui va vers le vert subit une sorte de métamorphose biologique. Car les particules organiques, issues la plupart du temps des productions biologiques, expliquent l'apparence verdâtre des eaux. Là, nous voulons dévoiler une image clé qui vient donner un nouveau sens à la rêverie du monde heureux de Bobin : la mort agit vivement sur ce monde heureux. Car tout ce processus de métamorphose colorée en vert et puis ultérieurement en noir, est au fond affecté par la présence d'une morte. L'interaction entre le mort et les vivants se montre par ces changements d'aspect de la lumière. On est donc à la limite de deux mondes visible et invisible, vivant et mort. Et la combinaison d'éléments de la rêverie de Bobin (la lumière) a bien cette capacité de se situer entre les deux.

Le monde imaginé ici *noir et orageux*, est un monde qui par toutes ses forces, présente la grandeur de la mort, son silence¹ et ses mystères. Dans cette masse noire apparaît un corps signifiant la résurrection après la mort. Cette résurrection peut transformer le monde noir, où

¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 162 : « les ombres et le silence ont de délicates correspondances. Les objets dans la nuit irradient doucement des ténèbres ».

toute lumière est retenue et où il n'y a pas aucune diffusion des couleurs, en un monde de nouveau coloré de bleu. Le monde bleu, on le connaît, est divin et rempli d'amour. Or, par un mouvement cyclique, de l'amour naît encore l'amour et ainsi de suite. Et du point de vue des couleurs, du bleu naît le vert, du vert le noir, et du noir renaît le bleu.

Suivant cette rêverie, sur ce fond noir, apparaît le sourire de Geai qui donne de la lumière (G, p. 9). Il fait remonter à la surface du lac, *tout le bleu du ciel qui avait coulé dedans*. D'une « netteté blanche », ce bleu lave les eaux noires du lac (*Ibid.*, p. 11).

Mais il faut noter surtout que cette remontée du bleu est due à la présence de la mort. Comme si le noir et la mort ne faisaient qu'un, ils produisent finalement une énergie latente qui grandit au cours du temps et éclot symboliquement en une tache rouge. C'est aussi la force du bleu qui est mise en relief.

Donc on peut dire que le bleu, signifiant l'amour divin et ses manifestations, donne de la vie sous la couleur symbolique du vert. Et de cette vie sort la mort qui se montre en un noir orageux et enflammé qui s'allume en petite flamme rouge.

La morte comme une apparition lumineuse est d'abord observée par un enfant : au milieu du lac noir « il a vu la robe rouge, le visage de Geai et le sourire sur le visage » (*Ibid.*). Autrement dit, l'enfant voit une illumination de la couleur rouge sur le fond noir et la lumière d'un sourire qui blanchit. Ce rouge attire l'attention. L'enfant suit le sourire de la mort et découvre cette face silencieuse de la vie.

Nous avons vu qu'une lumière dans le noir désignait l'âme solitaire¹, maintenant cette lumière accompagnée d'un sourire désigne l'être heureux.

¹ Cf. p. 86-87 de notre deuxième chapitre sur les significations de l'image de la barque.

Le rouge de la robe de Geai réapparaît sur le fond bleu noir de l'eau du lac. La lumière rouge est ainsi diffusée par une *matière-couleur* (la robe) et les autres couleurs-lumières sont retenues. Dans la phrase « ce bleu, comment dire, il brûle et il lave » (*Ibid.*, p. 10) nous voyons que le bleu de surface, est retenu pour faire brûler le rouge et laver le noir. Or le bleu fonctionne comme l'essence de purification et de vie, car il enlève les matières sombres et produit de l'énergie qui fait bouger le monde et survivre les morts. C'est là que le sourire de cette morte sur le lac de Saint-Sixte trouve du sens : l'univers bleu divin lui donne, de nouveau, la vie. Et le rouge qui est chez la plupart des écrivains et poètes le sens-même de la couleur, signifie le commencement. C'est peut-être par cette vision que Bobin voit en la mort une nouvelle vie souriante et toujours heureuse où l'opacité du monde entier est enlevée (G, p. 12)¹. La mort peut être considérée alors comme une vie transparente qui, par là, dénote la couleur originelle de l'amour divin.

Cette vision donne un regard transparent sur la vie et la mort : l'amour est présent partout et il suscite un contentement durable. Nous voyons cette vision se manifester chez *Albain*, personnage le plus important de *Geai*. Il voit l'amour dominer le monde et il essaie de le transmettre aux autres. Une incarnation soudaine de la mort heureuse dans le lac Saint-Sixte, lui fait voir l'amour universel. En effet Albain, dans la robe rouge de la défunte (Geai), découvre métaphoriquement la flamme d'amour ressuscitée de nouveau sur la terre. Et puis il le voit remplacé par un autre : l'univers d'*une mère et sa fille* (G, p. 103). Et c'est le lien entre cette mère et cette fille, nommée *Rosamonde* (*Ibid.*), qui incarne pour lui l'univers d'amour. Ce qui est intéressant à noter ici dans cette substitution de Geai par Rosamonde, c'est la figure de la

¹ Dans la page 12 de *Geai* on note que le sourire de Geai « enlève à la glace son opacité, son sourire enlève au monde entier son opacité », cela montre une vision plus claire et un contentement profond qui se produisent après la mort.

mort heureuse remplacée par la figure de l'amour maternel, mais aussi par la figure de la femme. Dans ce visage de l'amour calme et silencieux de la ladite défunte, règnent déjà deux figures féminines : la mère + la fille. Mais ces deux figures sont à peine séparables car dans la première, surgit la deuxième figure attachée et éclore (*Ibid.*, p. 105).

Dans ces deux figures attachées l'une à l'autre, Geai laisse *le meilleur d'elle-même*, son sourire (*Ibid.*, p. 113). Ce sourire est en effet multiplié par deux, devenu deux fois plus vivant et gai. Autrement dit, de la mort naît pour Bobin deux fois la gaieté.

Il faut noter que cet amour maternel forme ultérieurement un deuxième amour, celui pour la femme :

Il est tombé amoureux fou de cette voix, donc de ce corps, donc de cette âme, donc de Rosamonde seconde sortie de Rosamonde première, sortie, surgit, jaillie, éclore dans ce corps et cette âme, à peine sortie en vérité, à peine surgit, jaillie, éclore - inséparable. (G, p. 105)

Du noir de la mort renaît ainsi l'amour maternel qui fonctionne comme générateur de toutes sortes d'amour. Ces amours sont tous d'après cette rêverie, d'origine purement féminine.

La manifestation de l'amour fait remonter le bleu divin à la surface (G, p. 10). Dans ce point de renaissance de l'amour, ou bien, dans cet instant où la mort est revitalisée heureuse, il y a surtout l'amour maternel. Et cet amour maternel sur la terre se montre symboliquement en rouge mais aboutit enfin à un bleu signifiant le royaume divin.

Un lien entre le bleu et le rouge naît ici de l'amour maternel. Ce lien est constaté autrement dans d'autres passages où Bobin imagine les maisons aux fenêtres et volets bleus et rouges (FV, p. 38 et 60 et 137 ; SVL, p. 72). Dans l'un de ces passages on a d'abord un père qui a perdu

sa femme et qui revient dans la maison dont les volets étaient peints en bleu à l'époque de l'enfance de leur fille, et maintenant, après la mort de sa femme il peint les mêmes volets « en bleu de nuit sur lequel il dessine des étoiles, des lunes, des comètes » (FV, p. 60). Cela peut signifier la montée au ciel d'une femme et la solitude d'un père souffrant de la perte de son amour. Le bleu de nuit est donc la couleur où l'amour pour la femme est absent alors que l'amour divin est toujours présent mais assombri du noir de la solitude.

Dans un deuxième cas, Bobin recourt à l'image de la maison pour exprimer encore l'amour pour une femme (toujours une mère). Nous revoyons la maison aux volets rouges, le souvenir de la bien-aimée portant une robe rouge dans la belle saison (SVL, p. 72).

Dans ces deux cas, la maison apparaît symboliquement comme un être dont les fenêtres sont des yeux qui observent l'amour. Et les volets sont des signifiants qui, par les jeux de couleurs suggèrent la position clef de la *femme-mère-amour* dans le bonheur humain.

Ce concept prend un sens symbolique dans toute l'œuvre de Bobin : la femme devient la garante du bonheur et entraîne avec elle les images de la maison et de l'enfance pour ainsi fortifier son statut.

La symbolique des couleurs

Parler des couleurs en littérature, oblige à entrer dans le domaine du symbolique. Le regard symbolique nous obsède surtout que notre étude se fait dans le domaine de *l'imaginaire poétique* où le poids des symboles est important. En effet, si l'imaginaire recourt à l'image, c'est parce qu'elle est riche en signifiés. Parmi ces signes, les couleurs font des impressions particulières sur les êtres humains. « Selon Goethe, l'interprétation symbolique, allégorique et mystique des

couleurs permet d'atteindre un objectif moral »¹ et ce genre d'interprétation permet *la création du langage pictural*². Et parler de ce langage nous paraît important pour compléter notre étude sur le pictural du bonheur,

Nous insistons donc sur le fait que dans l'œuvre de Bobin, les couleurs sont aussi langage. Nous étudierons alors les significations langagières des couleurs les plus fréquemment présentes dans les images du bonheur chez lui.

Le noir

Il constitue l'arrière-plan du monde où rien n'est encore ressenti comme heureux. Ou bien, c'est la couleur de l'ambiguïté du monde et nous voyons que Bobin éprouve une peur d'être seul, d'être passager (R, p. 52-53)³. Là, on est dans l'absence totale de lumière, dans un espace complètement noir. Dans ce noir où toutes les couleurs sont retenues. Et comme chez Bobin tout état extrême est à éviter, ce noir intense entraîne la fatigue et le dégoût.

Si nous nous référons à ce symbolisme du noir comme signe de l'*originel*, comme à la fois commencement et fin, comme une hésitation existentielle, nous comprenons pourquoi dans un tel arrière-plan, l'être rêveur chez Bobin n'arrive pas à ressentir le bonheur (R, p. 52-53).

Mais le noir dans l'œuvre de Bobin est aussi fructueux et brillant que le noir du lac Saint-Sixte dans *Geai* (G, p. 10). Là, il est symbole de richesse et de noblesse. Comme la perle noire, l'eau de Saint-Sixte par son exceptionnelle rareté apporte du bonheur.

1 Guila Ballas, *La couleur dans la peinture moderne*, Amsterdam, Adam Biro, 1997, p. 229.

2 *Ibid.*

3 Cf. notre chapitre 2, p. 85-86.

Et puis par sa signification de couleur immortelle, le noir désigne, en plus, chez Bobin une régénération mystérieuse après la mort¹. En ce sens il rappelle aussi ce symbolisme indien du noir qui le voit comme le signe de *soi universel*. Il indique donc peut-être le pouvoir régénérateur de *soi universel*.

Le blanc

Le blanc chez Bobin recouvre l'enfance (LA, p. 34-35) et tout ce que l'on veut soigneusement sauvegarder: les souvenirs heureux par exemple (*Ibid.*, p. 71-72). C'est peut-être parce qu'il incarne la lumière intérieure et qu'il a une valeur royale dans certaines cultures que le blanc apparaît à Bobin digne de l'intimité chastement réservée.

Synthèse de toutes les *lumières-couleurs*, le blanc apparaît chez Bobin comme la couleur par excellence de la joie, surtout enfantine. Il se reflète dans les nuages qui passent et dans la neige s'entasse. Il signifie donc la joie lumineuse qui vient et qui passe à chaque jour de vie ainsi que cette joie qui s'entasse lentement dans le cœur au même rythme que la neige (PB, p. 106).

Mais le blanc montre aussi son symbolisme négatif chez Bobin : il apparaît parfois ennuyeux lorsqu'il a un aspect abusif. Il avoue : « mon cœur est tapissé de blanc par tous les nuages que j'ai vus passer au-dessus du Creusot. Il y a quelque chose d'ennuyeux dans tout

1 Cf. p. 96 de ce même chapitre. On peut noter ici que le noir comme la couleur du charbon, peut avoir pour origine le tison rouge. Il peut par la suite donner naissance à un nouveau feu. Il renferme donc l'idée de régénération et de résurrection. (Cf. aussi le roman de Marguerite Yourcenar, *L'œuvre au Noir*. Elle y évoque un alchimiste en la personne de Zénon, plus scientifique que mystique mais forcé de se cacher pour échapper à la censure de l'époque. Pour mémoire, rappelons que dans l'alchimie, la couleur rouge est le résultat du noir et du blanc, diamétralement opposés. L'œuvre au rouge (Rubedo) est le stade ultime de la transmutation de la matière originelle. Cette matière originelle, l'Azoth, passe de l'état de noirceur (Nigredo) à celui de l'argent, du blanc (Albedo). L'on passe de l'œuvre au noir, à l'œuvre au blanc, avant d'aboutir, finalement, à l'œuvre au rouge, de laquelle naîtra la pierre philosophale.

spectacle, qui ne se trouve jamais dans les miracles surabondants du ciel pauvre » (*Ibid.*, p. 107). Là, le symbolisme du deuil et de l'enterrement du blanc est évident.

L'enterrement blanc montre le côté indésirable de cette couleur. Cet aspect se montre lorsque Bobin se souvient d'une *neige épaisse* et d'une *neige éternelle* qui prennent en elles les visages et les rues de l'horizon d'enfance en les effaçant d'une façon cruelle (LA, p. 34 et 35). Cette unité blanche qui avale monstrueusement l'horizon d'enfance fait peur comme un animal blanc maudit faisait peur aux anciens.

Le blanc se situe à la fois au début et à la fin du jour. Il est donc la couleur symbolique de l'Est et de l'Ouest. Le blanc de l'Ouest est froid et associé à la mort et à la finitude tandis que celui de l'Est est associé à la vie et au commencement. Nous voyons cette symbolique du blanc de l'Est dans un passage d'*Isabelle Bruges*, où en se réveillant le matin, elle voit une *masse blanche* tout au fond d'une allée. Cette allée, c'est l'horizon heureux où commence sa nouvelle vie chez sa nouvelle famille d'accueil et son nouveau parent adoptif (IB, p. 20).

Et cette blancheur de l'Ouest se présente dans *La femme à venir* où Albe¹, dans une chambre obscure, fait l'amour alors qu'à l'extérieur la blancheur de la neige engloutit l'horizon. Par ce symbolisme, Bobin désigne peut-être une finitude froide dans la vie d'Albe. Car après, elle va justement partir à la recherche de nouveaux amours dans des horizons situés à l'Ouest, un peu blancs mais plus gris.

Le blanc signifie l'*un* et le *tout* : dans cette vision il symbolise la présence d'ensemble des couleurs-lumières en même temps. Il symbolise donc l'unité.

Cette symbolique du blanc qui inspire la multiplicité prise en son

1 Il faut noter qu'en latin Albe, dérivé des mots albus/alba, signifie « blanc ».

entier, est notée dans *Louise Amour* comme « le nom secret de Dieu » (LA, p. 149) et puis comme la grâce divine tendue vers l'homme (*Ibid.*).

Le bleu, le rouge, le jaune : les couleurs de la flamme

Dans l'œuvre de Bobin la lumière est toujours évoquée au milieu de la solitude humaine. Nous savons que *la couleur est d'abord lumière*¹, et que cette dernière dominante dans l'œuvre de Bobin lorsqu'elle prend l'air d'une flamme, traduit la solitude colorée et heureuse. C'est donc de ce point que nous partons à la recherche de la symbolique des couleurs de la flamme dans son œuvre.

Pour Bachelard « d'abord il n'y a rien, puis il y a un rien profond, ensuite il y a une profondeur bleue »², et pour Bobin au centre noir du monde solitaire il y a la naissance du bleu et du rouge comme deux marques de l'espoir (G, p. 10). Et puis il y a la flamme d'une bougie allumée comme une force de vie cosmique élémentaire venant de se concentrer en elle (R, p. 52 et 53). Ces deux couleurs de la flamme, le bleu et le rouge, froid et chaud, symbolisent la réconciliation de l'eau et du feu en une vie harmonieuse.

Le bleu, comme nous l'avons signalé, est plutôt *l'obscurité éclaircie*³. Dans l'image de la solitude éclairée, Bobin voit consciemment ou inconsciemment une symbolique divine. Dans d'autres passages il est essentiellement la divinité ou la part céleste qui manifeste ou renaît sur terre (G, p. 10). Le bleu se montre surtout comme le fond de vie et reflète les manifestations colorées de la lumière (*Cf.* par ex. ES,

1 Hélène Dionne (dir), *Infiniment BLEU*, Québec, Fides, coll. « images de sociétés », 2003, p. 8.

2 Parole de Bachelard citée in *ibid.*, p. 12.

3 Cf. Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, p. 220, et nos pages 86-87 où nous distinguons l'horizon noir de la solitude de celui éclairé en bleu flamme. Là, le noir est en effet éclairé de la lumière de la flamme et devient alors bleu.

p. 39 et 40). Et sur ce point il symbolise l'horizon et crée une sensation d'espace.

Et quand il apparaît sous l'apparence d'une *flamme bleue* (PRF, p. 29)¹, c'est son apogée symbolique. La froideur innée du bleu se marie ici avec la chaleur de la flamme en une combinaison idéale.

Ce bleu en flamme se tourne vers le haut et sa symbolique divine se confirme ainsi.

Le rouge se manifeste dans les images de la flamme et témoigne de la présence féminine (G, p. 10). Il symbolise la force de vivre et porte le signe de *mouvement en soi*². La présence féminine imaginée en rouge chez Bobin se relie à un mouvement perpétuel qui n'avance ni vers le bas ni vers le haut mais flotte dans les *eaux de Saint-Sixte* (*Ibid.*).

Ce rouge qui marque l'horizon sombre de ces eaux glacées dans *Geai* ou bien les volets des fenêtres fermées (SVL, p. 72), est diurne et incite à l'action. Ce rouge, de même que l'Esprit du Seigneur flotte sur les eaux et symbolise l'esprit du monde vivant venant de Dieu. Il est donc divin comme le bleu.

Au fond des ténèbres, ce rouge se révèle comme un feu sacré et secret d'un mystère vital, d'une connaissance profonde. Ce rouge matriciel reste visible après la mort pour révéler ce symbolisme que la vie et la mort se transmutent l'une dans l'autre. Par contre le rouge qui se dessine sur la neige en goutte de sang (PRF, p. 29), est nocturne et incite à la vigilance. Il représente non l'expression mais le mystère de la vie et ses limites.

L'autre couleur présentant un aspect de flamme, est le jaune. D'or ou orangé, Bobin l'emploie dans les images de la bien-aimée (LA, p. 36). Dans l'histoire des symboles, « l'or correspondait au soleil qui le

1 La flamme bleue, nous l'avons vue, signifiait l'image de la femme-mère ou la bien-aimée (cf. notre thèse, p. 93-94).

2 *Guila Ballas, op. cit.*, p. 223.

produisait sous la terre »¹. Constituant la matière solaire, « il en est devenu le symbole et rayonnait sur ce qui entourait le dieu, comme le ciel et l'horizon ou sur celui qui était dieu par naissance »². De là, nous concluons que la flamme de la rêverie de Bobin est divine dans toutes ses couleurs. Elle est d'une fertilité divine.

L'or dans la rêverie de Bobin surgit sur fond de neige (LA, p. 36). Bobin en employant la flamme, retient une divinité sur terre.

En conclusion de cette partie, nous avons choisi quelques remarques de l'œuvre de Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*³. Ces remarques nous paraissent essentielles pour cette étude sur les images de bonheur. Nous pensons que les images sont des surfaces signifiantes indiquant quelque chose qui se situe dans l'espace-temps. Elles sont des complexes symboliques non pas « dénotatifs » (*univoques*) mais « connotatifs » (*plurivoques*) : elles laissent place à l'interprétation, et cet espace-temps propre à l'image n'est autre que le monde de la magie et le contexte de signification. Comme Flusser nous acceptons qu'avec l'écriture apparut une nouvelle faculté, « la pensée conceptuelle », plus abstraite que la pensée imaginative. Déciffrer des textes revient à découvrir les images qu'ils signifient mais les images illustrent également les textes pour les rendre représentables. Ainsi « la pensée conceptuelle analyse certes la pensée magique pour s'en débarrasser, mais la pensée magique se glisse dans la pensée conceptuelle pour lui conférer une »⁴.

Cela nous a conduit à voir comment la pensée du bonheur s'exprime à travers la matière, les images et puis le texte chez Bobin.

1 François Daumas, *op. cit.*, P.5.

2 *Ibid.*

3 Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, traduit de l'allemand par Jean Mouchard, Belval, Circé, 2004 [1996], 87 pages.

4 *Ibid.*, p. 12.

Une flamme, à travers ses écrits, se réclame comme une *parcelle-source* de l'image de bonheur. Les cadres et les couleurs y donnent l'horizon dans lequel une sorte de synesthésie se fait jour. La synesthésie entre l'image, le langage et la musique. Cette dernière paraît d'ailleurs comme « une longue caresse d'une main de sable », mieux encore comme une « porte basse » par laquelle « Dieu pénètre l'air » (SVL, p. 25). Le bonheur est vu dans la paix et dans une harmonie universelle :

Les arbres du jardin. La douceur qui gouverne chaque feuille. Le livre sur le lit. Les fruits sur la table, atteints par une légère touche d'or. Les choses n'ont plus d'épaisseur. Tout est simplifié dans cette blanche lumière de l'abandon. Aucun objet n'échappe à la maladresse générale. Une attente. Une attente infinie dont s'égareraient l'objet, puis le sens. On ne saurait plus qui ou quoi est attendu. (ES, p. 26).

Bobin introduit l'odeur et la musique, accompagnée toujours de silence :

L'odeur de l'herbe fraîchement coupée. La nudité du mot absence. Cette musique préférée de vous : des chants grégoriens, comme au bord de la mer, très proche de mourir. Cet art accompli du souffle et du silence... (*Ibid.*, pp. 26- 27).

Cet horizon donne le sentiment d'entrer dans *le cercle*¹ où le plaisir est accompli (ES, p. 25-27). Comme si, dans cet horizon de bonheur une ligne invisible se traçait entre les objets et puis ondulait de façon musicale. Elle disparaît de temps en temps dans certains points de silence, blanc et noir, et puis elle réapparaît dans d'autres points en

1 Sur cette notion de cercle et cette vision nous reviendrons dans notre troisième partie.

couleur d'or signifiant l'amour. Elle absorbe ensuite la lumière en arrière-plan et éclaire les petits points de bonheur comme par exemple les *brins d'herbe* (PB, p. 45) qui poussent en solitude et chantent la vie même sur la surface dure du trottoir d'une ville industrielle.

Cette ligne touche ensuite les petits myosotis qui « triomphent des ténèbres par l'innocence de leur bleu et leur enfantine soumission aux ordres contradictoires du vent. Ces petites fleurs ne semblent flotter sur aucune tige, comme un ciel second égaré parmi nous » (*Ibid.*, p. 47). Ces petits points bleus donnent le « même secret que la grâce et l'infortune, une même vue donnée sur l'éternel par la puissance et la douceur » (*Ibid.*).

Nous remarquons une interférence entre les couleurs et la musique qui se manifeste dans l'œuvre de Bobin sur la question de bonheur. Il voit la vie simple au Creusot aussi lumineuse que dans un monastère : il la voit mêlée aux couleurs et aux sons sourds dans « une chambre et une cour grise que des hortensias éclairaient sourdement de leurs vapeurs bleues » (*Ibid.*, p. 22).

Bobin recueille l'air, les bruits du lointain, des chants d'oiseaux invisibles, des cris d'enfants dans un panier d'image léger (SVL, p. 45). Il voit les cris d'enfants sur les plages en été et il note : « il n'est que les enfants pour ainsi confondre, avec tant de justesse, leurs jeux de voix, de rires, avec la rumeur des éléments, avec le souffle sourd des vagues » (*Ibid.*).

Or, chez lui les matières, les couleurs, les sons se marient pour créer l'espace et l'horizon de bonheur. D'ailleurs il confirme que « si la vie est immédiate verte au bord des étangs, pour la rejoindre, il nous faut d'abord rejoindre ce qui en nous est comme de l'eau, comme de l'air, comme du ciel » (*Ibid.*, p. 53). Mais malgré cette essence d'immédiat, la vie elle va, oisive, éternelle (*Ibid.*, p. 39).

Nous constatons donc dans l'œuvre de Bobin le poids important du temps sur le bonheur. On se demande si le bonheur est éternel ou oisif. Nous chercherons la réponse dans la partie suivante sous un regard nouveau.

DEUXIEME PARTIE

Espace-Temps du bonheur

L'étude des images du bonheur dans l'œuvre de Bobin nous conduit à une question clé qui est celle du temps. Dans ces images, la lumière est présente et les ténèbres s'effacent d'un temps à l'autre. Une flamme réverbère l'espoir et allume les parcelles où la vie coule en toute tranquillité. La mère, la bien-aimée, l'enfance, tout est divinement éclairé dans le temps de l'amour. L'eau, l'air et le feu, éléments de base de la rêverie de Bobin entrent dans un cycle de transformations et transmutations et fixent enfin un temps qui veut simplement « être » là.

Pour Bobin le temps de joie rayonne de la lenteur et *s'entasse dans le cœur* (PB, p. 106). Il cherche partout à récolter du temps de joie (*Ibid.*, p. 106) : un ciel neigeux qui récolte les fruits du ciel, une fenêtre qui encadre le ciel bleu, un acacia qui laisse porter par le vent

ses fleurs et reste encore debout sur sa place (*Ibid.*, p. 78). Il note que « la carte du quotidien, quand on la défroisse, présente les mêmes sentes et les mêmes reliefs que la carte de l'éternel » (*Ibid.*, p. 107-108). Pour lui le temps du quotidien a la durée de l'éternel, parce que Bobin est conscient de la présence d'un « amour permanent, signe d'une âme durable »¹. Et il sait qu'« un sentiment qui dure prend un sens métaphysique »². Il reste donc contemplatif à la vie et laisse le temps s'en aller :

J'ai toujours en moi la sensation vive de l'éclat argenté des nuages qui passaient au-dessus de la cour, des croisillons de bois vert tendre auxquels s'accrochait un rosier soufureux entretenu par le voisin, et du temps surtout, du temps qui coulait devant mes yeux sans m'emporter (PB, p. 23).

Bobin nous présente une manière très simple et efficace pour interagir avec le temps : « il suffit de l'attendre. Il suffit de laisser passer la soudaine pesanteur du temps, et de soi-même dans le temps, cette pesanteur qu'on est à soi-même tout d'un coup »³. Donc il goûte dans certains moments une « grâce de solitude » et il se sent heureux.

Mais il entre aussi dans le cercle de la nature et voit *l'exaltation de l'or des jours fragiles* par les pissenlits (*Ibid.*, p. 105) :

Leur joie⁴ d'exister était si grande qu'elle attirait
comme un aimant les rayons des étoiles les plus

1 Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, coll. « biblio-essais », 2003 [1931], p. 50.

2 *Ibid.*

3 Marie de Solemne, *op. cit.*, p. 25.

4 Celle des pissenlits.

éloignées de la terre. Toute la lumière du ciel s'engouffrait dans l'entonnoir de leurs petits cœurs jaunes. À l'instant où je les ai vus, Dieu est passé devant mes yeux dans une nuée d'or et de pollen. (PB, p. 105)

Ce genre d'image, où le temps est capturé, nous amène à une réflexion bachelardienne. Nous cherchons le temps qui s'impose aux horizons où le bonheur est senti. Nous allons en déduire la notion de la durée et de l'instant de bonheur. Ces horizons peuvent être des *recoins* de solitude ou d'amour. L'horizon de bonheur s'agrandit ensuite et l'univers entier en témoigne aux moments des contemplations.

Dans un nouveau chapitre, nous déchiffrerons une nouvelle nature du temps de bonheur grâce aux concepts de temps et de *matière-énergie*. Nous chercherons ensuite à définir l'horizon de la mort, si présent dans l'œuvre de Bobin, à comprendre pourquoi le bonheur ne finit pas avec la mort, et comment les horizons de la vie et de la mort sont reliés ?

Dans le premier chapitre, à travers l'horizon et le regard bachelardien nous verrons comment le bonheur est noué au temps, et comment cette liaison se manifeste dans l'œuvre de Bobin. Dans le deuxième chapitre nous allons plus loin dans les perspectives complexes du temps et nous chercherons à définir le temps en tant que quatrième dimension de l'être. Au ce niveau, nous prenons la théorie de Lupasco concernant *la matérialisation de l'énergie et la systématisation de la matière-énergie*. En plus nous nous référons à la théorie de la relativité du temps pour expliquer les interrelations « espace/temps ». Ainsi, nous verrons la complexité du *temps d'être* et du *temps de la mort*, et nous trouverons des réponses à ces questions que voici : est-ce que l'essence du temps du bonheur est spirituelle ? Comment ce *temps de*

l'être se forme dans l'horizon du bonheur ? Par quel schéma arrivons-nous enfin à l'expliquer ?

Chapitre 1

Le temps et l'espace du bonheur

« L'image poétique aura une sonorité de l'être »¹ et l'être se montrant ainsi dans les images *de quatre principes des cosmogonies intuitives*², ne retient pas seulement la substance mais finalement, *une certaine appréhension du temps*³. Nous suivrons donc Bachelard pour commencer ce chapitre sur le temps à travers l'horizon de bonheur. C'est-à-dire les moments du salut où « la vie s'y désigne par sa vivacité »⁴. Nous retenons qu'il ne faut pas prendre une image poétique comme un objet, *encore moins comme un substitut d'objet, mais en saisir la réalité spécifique*⁵. Des réalités qui portent sur le temps et sur l'espace heureux. L'espace louangé comme le dit

1 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 2.

2 *Ibid.*, p. 3.

3 Maryvonne Perrot in *Bachelard et la Poétique du Temps*, Berne, Peter Lang, 2000, p. 13.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 3.

Bachelard, nous amène à déterminer sa *valeur humaine*¹, dominée par des valeurs imaginées. Parce qu'ils sont vécus, ces espaces heureux gardent en eux le trait du *temps d'être*.

II.1.1. Les *recoins*² et le temps

« Dans les plus interminables des dialectiques, l'être abrité sensibilise les limites de son abri »³. L'une de ces dialectiques est celle des bonheurs et des peines qui « n'est jamais si prenante que lorsqu'elle est d'accord avec la dialectique temporelle »⁴. Le temps est donc la limite la plus pesante sur ces abris humains. Mais d'autres dialectiques précèdent celle du temps dans l'œuvre de Bobin.

On pourrait croire que rester sur le point d'être né et douter du monde lointain, sont les signes de la dialectique du dehors et du dedans chez lui. Ainsi, ne pas accepter ou refuser catégoriquement le dehors ou le dedans, n'est-ce pas propre à la dialectique du *oui* et du *non* ?

Le problème c'est que l'on ne peut pas dire clairement si Bobin, lorsqu'il est confronté à ces dialectiques, voit enfin l'horizon heureux ou non. Car sur ces mêmes points, il déclare : « le temps me rentrait son poing dans la gorge et m'étouffait lentement » (PB, p. 16). Ou encore : « de l'autre côté, le fleuve de la rue roulait ses passants – à peine un par heure le dimanche. Je regardais les platanes en face, l'église Saint -Charles derrière eux et le ciel nimbant le tout de son bleu puis de son rose. J'étais au cœur de l'ennui » (*Ibid.*).

En effet l'ennui se montre au cœur de ces dialectiques, et en dehors de cela, une fois la décision prise (dire « oui » ou « non » à l'espace du

1 Parole de Bachelard, citée par Maryvonne Perrot, *op. cit.*, p. 17.

2 Par ce mot « recoins », nous pensons à des lieux d'intimité où la solitude est dominante.

3 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 25.

4 *Id.*, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1931, p.33.

dehors), il voit la dialectique levée et l'horizon, heureux. S'il dit « non », il entre *en solitude heureuse*, et s'il dit « oui », il entre *en amour heureux*. Par ce « oui », il accepte, en fait, soit l'entrée du dehors dans son recoin, soit sortir catégoriquement de son recoin intime¹.

Les recoins-abris

Lorsque le rêveur du bonheur est bien abrité, on voit, la plupart du temps, chez lui une conscience du temps capturé. Ce temps capturé quand il prend la forme de souvenir, apparaît comme un temps passé. Bachelard pense que « les vrais bien-être ont un passé. Tout un passé vient vivre, par le songe, dans une maison nouvelle »². « Immobile comme immémorial. Nous vivons des fixations, des fixations du bonheur »³. Il faut aussi noter que « dans l'être du dedans, une chaleur accueille l'être, enveloppe l'être. L'être règne dans une sorte de paradis terrestre de la matière, fondu dans la douceur d'une matière adéquate »⁴.

Le temps et la maison

Pour Bobin, la maison est d'abord « ce qu'on voit à ses fenêtres quand on y est » (PB, p. 106) : le monde du lointain, la nature « frissonnant », et « surtout le ciel » (*Ibid.*, p. 78). Mais il y a aussi chez lui l'image de la maison qui a une valeur onirique et qui montre une fixation du temps et un refus du dehors :

1 Cf. Notre première partie, chapitre 1.

2 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 25. Nous découvrons que l'image de la maison, comme un abri, a des valeurs d'onirisme et évoque les souvenirs auxquels elle est associée. Ces souvenirs viennent du pays de *l'Enfance immobile*.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 26-27.

La maison natale de mon père avait traversé le siècle sans que sa fureur y entre. Deux sœurs de mon père y vivaient refusant toute intrusion du monde moderne [...] Il n'avait dans cette maison que deux pièces. [...] Dans la seconde, une plante dont en trente ans la terre n'avait jamais été changée vivait une vie monacale sourdement lumineuse, élevant son feuillage jusqu'au plafond, à côté d'une horloge qui ne sonnait ni comptait plus rien [...] Cette maison située dans le quartier de la Villedieu était comme une forteresse éloignée de la mienne, où j'allais en vitesse tous les jeudis à midi. Je n'avais pas le sentiment de marcher dans des rues mais plutôt de passer un gué, d'aller d'un lieu éclairé par des visages aimés à un autre lieu où m'attendaient deux gardiennes de l'intemporel [...] La porte donnant sur la rue était toujours fermée. [...] La sainte lumière des jours sans garde transperçait ce papier brun, faisant de lui une irréprochable icône des jours ordinaires. (PB, p. 73)

L'intemporel, le passage d'un siècle sans fureur, l'horloge qui ne sonne et ne compte plus rien, la fermeture de la porte, le papier transpercé de la lumière devenu image des jours ordinaires, sont tous des icônes de Bobin lorsqu'il se réfère au passé d'une maison natale, et à un temps clos dans un abri clos. Nous pouvons dire aussi qu'à l'espace clos et intime correspond un temps figé (vu de l'horloge qui ne sonne plus et ne compte plus rien). En effet, dans l'espace clos – l'espace de la stabilité de l'être – on trouve le temps arrêté, car l'être ne veut pas s'écouler ; pour lui l'espace tient du *temps comprimé*¹.

Mais contre cette horloge arrêtée, la lumière de chaque jour transperce le papier brun de la porte fermée, et note le rythme journalier du temps qui pénètre, malgré tout, cet espace presque isolé du monde. La somme de ces coups de lumière sur le papier donne un

1 *Ibid.*, p. 27.

siècle. Pour mieux dire encore, la maison natale avec toutes ses images et figurines des êtres, garde pour Bobin le sens-même de l'intemporel.

Le temps de l'enfance et de l'attente

Les rythmes journaliers du temps se présentent aussi dans d'autres *recoins* plus intimes de l'enfance :

Les banquises lumineuses des nuages glissant sur le miroir d'une flaque d'eau, la lune blanche se faufilant dans ma chambre par entrebâillement des volets et les grondements de lumière émis par un buffet trop sage : telles furent mes icônes d'enfance. Aucune feuille d'or ne les gelait dans un cadre. Elles apparaissaient, disparaissaient porteuses d'une joie passagère comme la vie. (PB, p. 28)

Dans ce passage de *Prisonnier au berceau*, ces souvenirs venus du pays de l'enfance encadrent le temps du passé personnel. Et fixent le temps de joie comme ils fixent la vie passagère dans la conscience de Bobin. C'est une forme de description du temps par ses instants, à moins que nous ne regardions le bonheur comme un *rythme bachelardien*¹ : quand la vie est sentie dans le moment du repos, elle peut être considérée comme une *vibration heureuse*². Car, comme nous avons dit, l'espace clos tient le temps comprimé où l'être rêveur se

1 Bachelard affirme dans *L'Intuition de l'instant* que « le monde est réglé sur une mesure musicale imposée par la cadence des instants » et que « sans rythme une vie et une pensée ne peuvent être stables et sûres » (paroles citées par Maryvonne Perrot, *op. cit.*, p. 24).

2 Maryvonne Perrot, *op. cit.*, p. 25.

concentre sur la répétition des instants. Et des instants répétés heureux, naît l'impression de la « continuité » heureuse¹.

Du point de vue bachelardien le moment est comme le point où tout prend vie. En dehors de l'instant, c'est le néant. Mais « l'instant est discontinu comme être »². La présence des vibrations heureuses dans le moment c'est d'avoir de l'ordre dans le néant. Car « le désordre est bien un fait ; c'est un facteur de néant. Pour penser, pour sentir, pour vivre, il faut mettre de l'ordre dans nos actions »³.

Dans ces moments de vibrations heureuses, l'être est en effet en *fête* et il a une sorte de conscience du soi et de son état d'être⁴. Ce passage nous montre clairement que Bobin a conscience des instants producteurs de vie qui paraissent et disparaissent continuellement. Il en ressent la joie.

D'ailleurs la ligne de *lumière faufile* dans sa chambre par « entrebâillement des volets » est en effet une discontinuité qui est à la fois la continuité même de la lumière⁵. Et s'il dit qu'« aucune feuille d'or ne les gelait dans un cadre », c'est peut-être qu'il était conscient d'une sorte de nature métaphysique du temps qui ne pouvait pas avoir de cadre. On voit que ces illuminations des souvenirs chez Bobin n'ont ni volumes ni corps. Mais en même temps ce sont des *icônes d'enfance* du temps et de l'espace.

1 On remarque cette phrase de Bachelard dans *L'Intuition de l'instant, op. cit.*, p. 46 : « c'est dans la monotonie de la répétition qu'on retrouverait l'impression de la durée ».

2 Maryvonne Perrot, *op. cit.*, p. 27.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 52.

5 Cela dénote la conscience d'une « réalité microphysique de base où la matière est en même temps immatériel, le continu discontinu, le séparé non séparable, le distinct indistinct » (Edgar Morin, *La Méthode (3), La Connaissance de la Connaissance*, Paris, Seuil, 1992, p. 215).

D'autres *icônes d'enfance* de l'œuvre de Bobin, témoignent d'un temps différent :

J'ai été seul pendant deux mille ans – le temps de l'enfance [...] Je buvais du silence, je mangeais du ciel bleu. J'attendais. Entre le monde et moi il y'avait un rempart sur lequel un ange montait la garde, tenant dans sa mains gauche une fleur d'hortensia – une sorte de boule de neige bleue. Pendant ces deux mille ans de captivité j'ai interrogé beaucoup de livres. Je lisais comme à l'étranger on déplie une carte pour trouver le point où l'on est, avant de chercher celui où l'on veut aller. J'ignorais où j'étais. (PB, p. 15-16)

Deux mille ans passés depuis la venue au monde de l'enfant Jésus, désigne *deux mille ans* de l'enfance chèrement réservés. Et s'il se sent toujours captif dans son monde d'enfance, il y a sans doute une volonté derrière cela qui désire sauvegarder l'enfance.

D'ailleurs quand il note : « j'attendais », cela montre qu'il était dans un temps immobile. Et lorsqu'il voyait un ange monter la garde, en « tenant dans la main gauche une fleur d'hortensia », comme une *boule de neige bleue*, on peut dire que cela signifiait pour lui un feu divin qui lui ordonnait de s'arrêter. La présence de l'ange, la fleur bleue et la lecture, l'aident à surmonter les hésitations. Mais ce qui est intéressant chez Bobin, c'est que cette attente devient l'horizon de bonheur¹ et prend une durée de deux mille ans à ses yeux. Une sorte d'éternité.

Suivant Bachelard, « croire à la permanence des choses, c'est ouvrir les yeux toujours à la même phase de leur rythme »². Et le

1 Cf. notre première partie, chapitre un sur *l'être heureux* et le thème de la maison qui cache en lui l'enfance.

2 Citation de Bachelard, Maryvonne Perrot, *op. cit.* , p. 29.

rythme pour lui représente une continuité illusoire¹. Il est aussi le synonyme *de toutes les fois* dans le temps discontinu. « Un rythme qui continue inchangé est un présent qui a une durée ; ce présent qui dure est fait de multiples instants qui, à un point de vue particulier, sont assurés d'une parfaite monotonie »². Et les sentiments durables comme le sentiment du bonheur sont faits de telles monotonies. Or selon ce point de vue, dans cette permanence d'enfance ressentie chez Bobin, il y a une continuité des moments discontinus qui gardent leur rythme inchangé. Un sentiment de la durée et donc une pérennité de la joie. Ce qui veut dire que si Bobin voit une durée de deux mille ans pour la solitude de l'enfance, cela résulte d'une exigence de répétition des joies de l'enfance. Un désir de fixer les événements à une phase précise de leur rythme pour leur donner ainsi des prolongations. Le souvenir d'enfance par ce regard ressemble à une musique *mono-rythmique*, mais agréable, qui se répète dans la conscience du passé.

Pour en savoir plus sur cette nature rythmique de l'horizon d'enfance et son temps caché, une phrase de *Prisonnier au berceau* nous paraît très éclairante :

Qui sait parce que je n'étais pas sorti pendant toutes les années d'enfance [...] j'avais peut-être eu la plus belle vie qui soit, tournée vers le dedans-incarcérée dans la lumière. Ce qui nous sort du monde malgré nous est toujours une grâce. La plus belle vie est celle qui exprime ce que la vie a de beau [...] La mienne ressemblait à celle de l'enfant qui tourne et retourne entre ses doigts une bille de verre cherchant à en surprendre les clartés. (PB, p. 90)

1 *Ibid.*, p. 24.

2 Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, p. 50.

Une enfance *incarcérée dans la lumière*, montre le contentement profond d'un horizon fermé. Dans l'enfance, Bobin a choisi le dedans et a répondu « non » au dehors. Cela désigne aussi implicitement le choix d'un abri pour être protégé du dehors. Mais cette orientation vers le dedans a donné l'occasion de mieux voir le dehors, de mieux le contempler. Car il voit toujours venir vers lui quelque chose du dehors, quelque grâce par exemple. D'ailleurs, nous avons remarqué que pour lui une maison est avant tout ce que l'on voit à ses fenêtres (PB, p. 106). Ainsi, l'espace clos est constamment tendu vers le dehors par la fenêtre. Et la fenêtre paraît comme le point de la déchirure de l'espace. Le dehors encadré par la fenêtre devient un espace rêvé pour celui qui tout en cherchant l'intimité de l'abri, aspire vers extérieur. Donc, son enfance abritée mais encadrée par une fenêtre restait toujours mendiant du dehors.

Le temps de conscience de la vie

Choisir le dedans, c'est aussi choisir de contempler le passage du temps, mais en restant à l'abri, protégé de ce passage. C'est pourquoi il voit cette bille de verre entre les doigts et il est conscient des rythmes de vie : il a cette boule de vie, il la tourne et il éclaire les phases lumineuses, soit identiques l'une à l'autre soit chacune différente. Si cet enfant cherche à éclairer cette boule, c'est parce qu'il est d'abord conscient de son unité existentielle. C'est-à-dire qu'il voit d'abord un ensemble et après cherche les morceaux qui le construisent. Suivant le point de vue de Bachelard sur les rythmes de l'instant et la continuité illusoire, nous ne pouvons pas donner une explication de cet ensemble déjà vu mais en même temps en train d'être vécu, ni de cet observateur. Car selon Bachelard, pour comprendre la totalité temporelle et « pour pouvoir faire le compte exact de notre fortune temporelle, mesurer en somme tout ce qui se répète en nous-mêmes, il faudrait vraiment vivre

tous les instants du Temps »¹. Alors que dans cette image, Bobin saisit la vie à la fois dans sa totalité (y compris sa durée) et dans ses instants. Il essaie d'en illuminer certains instants. Tandis que pour éclairer les instants, le point de vue bachelardien nous propose soit le souvenir du temps perdu soit le vécu de l'instant-même. Il est vrai que Bobin vit enfin ces instants, mais l'intention de les vivre les précède. Ce qui veut dire qu'il y a une conscience transcendante de tous ces instants. Cette conscience doit avoir un temps propre à elle d'une nature différente². Or, nous déduisons que celui qui observe le passage du temps se trouve en dehors de son écoulement et il n'a pas le même temps. Cet être doit avoir des rythmes d'instant de vie, placés au-dessus de ce qu'il observe. Au moins il n'a ni instant ni rythme temporel. Il se peut qu'il ait du temps-durée de l'ordre plus sublime, et qui donne le sentiment d'être dans la présence pure.

Certains détails spatio-temporels de cet abri, où l'être contemplatif prend conscience du passage de temps externe, apparaissent dans quelques lignes d'*Isabelle Bruges* :

J'ai la sensation de vivre dans une orange. Je sais, c'est idiot mais c'est comme ça. J'ai dix-huit ans, je suis faite de dix-huit Isabelle, dix-huit quartiers d'orange. Je passe mes jours tantôt dans l'un, tantôt dans l'autre. Le quartier que je préfère se situe entre neuf et dix heures du soir, en été [...] Cette heure est celle de Bruges. [...] C'est dommage qu'il y ait du temps, d'autres lumières et d'autres heures. C'est dommage que l'orange soit ronde et qu'elle tourne sans arrêt autour du soleil [...] Je pourrais vivre sans fin entre neuf et dix heures du soir. (IB, p. 72)

1 *Ibid.*, p. 46.

2 Nous allons discuter sur cette complexité du temps dans le chapitre suivant.

Ces précisions indiquent d'abord une image ayant deux côtés à la fois clair et obscur de l'horizon estival : on est à la saison la plus chaude (le côté clair de l'image), mais l'heure choisie est le soir (côté obscur de l'image).

Entre neuf et dix heures du soir d'été, c'est le rythme choisi de cet être rêveur de bonheur. Mais il est important de noter ici qu'un seul instant ne marque pas le rythme temporel de ce rêveur, comme l'on remarquait chez Bachelard. Il faut ici une certaine durée (une heure). D'ailleurs dans la partition de l'horizon décrit, on voit des tranches nettement distinctes comme celles d'une orange. Ce qui veut dire que le temps est saisi coupé en parties dont chacune a une durée précise.

Autrement dit, la vie est saisie en une totalité spatio-temporelle dont une partie est occupée par le rêveur. Ce dernier regrette l'existence des lumières et des heures¹ qui existent ailleurs et qui sont autres que celles qu'il perçoit. Cela signifie que le temps de solitude est personnel. Il s'agit d'une sorte de rétrécissement de l'espace et du temps. Un univers cloîtré et miniaturisé pour soi et un temps pour soi. C'est toujours la même tendance chez Bobin qui s'oppose au gaspillage. La même parcimonie, même sur le plan spatio-temporel. Mais il y a en même temps cette tendance à se tourner vers les autres horizons tout en prudence.

Les recoins de l'amour

Dans les abris où l'amour se manifeste, l'œuvre de Bobin évoque un rythme de vie proche de l'éternité. D'après lui dans la clarté qui *consume les amants dans leur chambre, il y a une douceur et une*

1 Sur cette compagnie de temps et de lumière nous reviendrons dans le chapitre suivant.

jouissance (SVL, p. 78). Cette clarté consumante représente pour Bobin un visage du temps :

Les amants éprouvent, sans le comprendre, ce qu'est l'éternité : elle se confond avec la faiblesse qui précipite leur souffle. Elle obscurcit leur sang et fait la nuit autour d'eux, comme il arrive dans une souffrance, lorsqu'une flamme élance les chairs les plus tendres. La jouissance engendre un savoir sans équivalence sur l'éternel : elle révèle en nous bien trop d'enfance et de douceur pour que mourir, jamais en vienne à bout. (SVL, p. 78)

Dans ce visage du temps, l'éternité est confondue avec la faiblesse du souffle des amants, avec une lenteur et une jouissance. La nature de l'éternité est donc cela. Elle prend l'apparence de la nuit, de quelque chose de noir. Noir, comme le vide (sans *couleurs-lumière*) ou comme le plein (rempli de toutes les *couleurs-matière*).

D'ailleurs cet éternel ressenti dans l'amour est de même nature que l'enfance. L'amour illumine cette enfance et l'empêche de mourir. Par l'amour, l'enfance reste éveillée et donne une flamme qui veut continuer à vivre. Prenant ses forces de ce combustible fragile enfantin (fabriqué de la chair d'enfance), cette flamme *élance* ces chairs tendres. Or le temps d'amour se révèle sous le *temps de flamme*. Une flamme qui prend ses racines dans l'éternité. Une flamme fraîche et en pleine vitalité comme l'enfance. Ce qui montre une image du temps sur le point d'être né. Mais puisque ce temps d'amour ressemble à celui d'une flamme, il s'allume tant qu'il y a de la matière, c'est-à-dire, ici, tant qu'il a de l'enfance. Et puisque l'enfance est une forme de l'éternité, l'on peut dire qu'ici le temps d'amour est imaginé comme une éternité donnant vie aux instants :

L'éternité ----> l'enfance ----> la matière du temps (des instants)

Sur ce sentiment de l'éternité associée à la joie et à la souffrance, Bachelard pense que « ce qui fait caractère affectif de la durée, la joie ou la douleur d'être, c'est proportion ou la disproportion des heures de vie utilisées comme heure de pensée ou comme heure de sympathie »¹. C'est-à-dire que dans les moments de l'amour, nous pouvons penser que des proportions de vie utilisées sont importantes. Par ce point de vue basé sur une conception de la « durée-richesse », le temps d'amour en utilisant un grand nombre d'instant, prend l'aspect de l'éternité, c'est-à-dire la « durée-étendue »².

Du *recoin* d'amour chez Bobin naît alors une flamme qui désigne un temps étendu et riche en instants. Puis il se propage et s'en va dehors comme une lettre *marquée* « noir intense » (SVL, p. 76) disant que l'on aime avec maladresse comme les enfants : « c'est un songe enivré d'eau de source, c'est une lettre étourdie de lumière. C'est la fin d'une journée, et le ciel qui revient. C'est une voix dans le sang, qui dit que tout est grâce » (*Ibid.*, p. 77).

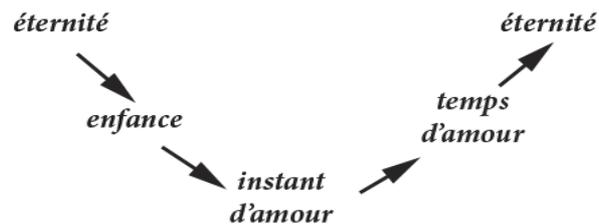
L'amour imaginé comme *lettre étourdie de lumière*, rappelle de nouveau la flamme. Une flamme qui s'allume d'abord dans l'horizon d'amour et puis se voit dans tout l'horizon grâce aux lumières qu'elle émet. Ici une métamorphose voit le jour : le temps d'être se transforme en temps de paraître. L'être goûtant l'amour paraît lumineux. On le voit dans *Isabelle Bruges* par un changement coloré : d'un aller de la *chambre rouge* à la *chambre jaune*, en passant par « j'étais heureuse » à « je suis amoureuse », de « être » en imparfait à « être » en présent (IB, p. 89). Cela veut dire que dans le temps de flamme, comme dans

1 Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, p. 47.

2 Dans *L'Intuition de l'instant*, *op. cit.*, p. 45-46 Bachelard définit ces expressions.

le temps d'amour, il y a aussi un temps de paraître qui est le temps de présent.

Or, le temps d'amour est un temps complexe : d'un côté, il est lié à l'éternité et de l'autre côté, il apparaît en présent. Comme si dans l'amour il y avait deux moments : l'un, le moment d'être et l'autre, le moment de paraître. L'un rouge comme la matière combustible en train de produire la flamme, l'autre, jaune comme la lumière conquérant le monde. C'est pourquoi Bobin le voit comme la fin du jour (rappelant le soleil couchant en rouge) et le ciel qui revient (en lumière). On va ainsi de l'éternité (enfance) à l'éternité (ciel) :



Pourtant pour Bobin l'amour est « simple comme le jour » (SVL, p. 88) et il l'aperçoit comme « tout » devant « rien », comme une clarté qui *approche les lointains* (*Ibid.*). Comme un souvenir qui devient frais :

L'amour est comme un peintre qui oublierait - chaque matin, dans son atelier – la vieille histoire du monde, pour saisir une fleur éternelle dans le tremblé de l'air. (SVL, p. 89)

Ainsi, par la liaison entre l'éternité et le présent, l'amour devient pour lui « l'art souverain de la lenteur et de la vitesse » (*Ibid.*).

La lenteur et la vitesse sont aussi présentes dans cette image où Bobin voit que l'amour « il est enroulé sur lui-même, luisant et creux, comme ces coquillages que l'on porte à l'oreille pour y entendre l'infini » (*Ibid.*, p. 83). Cela signifie que dans l'horizon creux de l'amour, Bobin sent l'infini.

Cette image qui résume la dialectique du petit et du grand, de l'être libre et de l'être enchaîné¹, résume aussi la dialectique du *temps-durée* et du *temps-instant*.

Les *recoins* de l'écriture, de la lecture et des réflexions

Les *recoins* de l'écriture sont en effet les mêmes *recoins* de solitude et d'amour. Car l'amour et la solitude sont reliés chez Bobin par les moments d'écriture. « Écrivant, on va de l'une à l'autre, incessamment » (SVL, p. 59). En effet pour lui toutes différences entre l'amour et la solitude s'effacent « dans l'exigence qui est leur source commune, unique » (*Ibid.*, p. 82).

Les « lettres » d'amour sont les fruits des moments de la solitude. Elles sont les paroles senties et ne sont pas du genre de ce que l'on connaît (*Ibid.*, p. 59). Ce que l'on sent est plus profond et cela apparaît en écriture. L'amour et la solitude deviennent donc une chambre grâce à l'écriture (*Ibid.*, p. 60).

Les *recoins* de l'écriture et de la lecture gardent en eux les moments de réflexion sur la solitude et l'amour. L'être solitaire, dans une attente lumineuse de celui qui aime, lit ou écrit. Quand il regarde sa solitude, il en voit à la fois un instant et une durée, une dominance qui a commencé avec son étoile de naissance, son instant. Il voit un point de commencement, l'instant de sa naissance, une ligne d'attente, son amour, qui ne finit même pas en présence de ceux qui aime (*Ibid.*).

1 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 109.

Dans ces moments de réflexions le solitaire voit que la solitude *gagne en beauté et en force* sous la présence de l'amour. Et l'importance c'est que cette solitude ne soit pas ressentie si l'amour s'efface (*Ibid.*, p. 60). Le solitaire n'est conscient de son instant d'être que dans l'attente d'amour. L'instant d'amour s'ouvre vers l'avenir et la promesse et le solitaire pour accepter son état d'être en solitude se donne la promesse d'un avenir en amour.

Ces recoins de réflexions sont illuminés d'un regard mystique sur l'être et ses liens à l'univers¹. L'amour occupe une place principale dans ce regard mystique au monde. Le solitaire sent une nostalgie profonde d'être éloigné d'une source d'amour et cherche à tout moment une unification avec l'amour perdu. Il regarde l'avenir et cette attente et cette promesse de l'Union donne la joie et enfin un contentement d'être-là, en solitude.

Pour mieux comprendre la vision que Bobin présente du temps dans ses recoins de l'écriture et de la lecture, on peut citer un passage des *Confessions* de saint Augustin (Livre XI, chapitre XIV):

Je sais que si rien ne passait, il n'y aurait pas de temps passé ; que si rien n'arrivait, il n'y aurait pas de temps à venir ; que si rien n'était, il n'y aurait pas de temps présent. Comment donc ces deux temps, le passé et l'avenir, sont-ils, puisque le passé n'est plus et que l'avenir n'est pas encore ? Quant au présent, s'il est toujours présent, s'il n'allait pas rejoindre le passé, il ne serait pas du temps, mais de l'éternité.

Entre le présent, le passé et l'avenir, l'amour, comme nous l'avons vu, est de l'éternité (du non-temps). Et quand il rencontre le rêveur solitaire dans son recoin de l'écriture ou de la lecture, il suscite chez lui

¹ Nous étudierons ce regard mystique dans la troisième partie.

quelque temps qui sera senti comme instant. Peut-être parce qu'écrire « c'est le temps qui reste, le temps rassis, celui qu'on accommode et chaque seconde est un délice » (PM, p. 91).

A la lumière de la phrase d'Augustin disant que si le présent « n'allait pas rejoindre le passé, il ne serait pas du temps, mais de l'éternité », nous voyons que Bobin choisit d'attendre pour mieux sentir l'éternité et laisse le présent qui rejoint toujours le passé. Peut-être parce que l'attente a plus de similitude avec l'éternité. Et que dans l'attente, il y a plus de fixité et moins de mouvement. Bobin cherche donc à différencier l'instant de l'éternité dans l'écoute et dans le silence. Et cela par la lecture du monde car avec la lecture l'« on regarde ce qu'il traverse et ce qu'il éclaire dans son passage » (*Ibid.*, p. 50).

Les *recoins* de réflexions sont des points fixes, nécessaires pour viser le temps d'être. En effet, Bobin pense que « le monde ne peut être connu que par cette façon-là d'y séjourner en le fuyant, que par cette intelligence-là, concrète, immergée dans ce qu'elle saisit, comme de l'eau avec de l'eau » (*Ibid.*).

On pourrait dire que ces *recoins* de l'écriture et de la lecture sont pour Bobin des moments de conscience. La conscience de l'éternité et de la nature du temps. Il voit le « non-temps » de l'éternel générer l'amour et puis il voit l'amour devenir *tout*, d'un « pouvoir supérieur » (SVL, p. 53) donnant le présent et l'avenir.

Le passé chez Bobin reste énigmatique. Ces moments de conscience, donnent une sorte de vision personnelle du passé : avec la lecture et l'écriture Bobin se donne du temps et il le laisse revenir à lui (PM, p. 90). Il ne le remplit surtout pas avec la besogne, les paroles ou le bruit (*Ibid.*). Ainsi par cette manière, il empêche la maladie du temps de remplir le cœur. Il invente un remède : « l'amour du temps perdu » (*Ibid.*):

Le temps perdu est comme le pain oublié sur la table, le pain sec. On peut le donner aux moineaux. On peut aussi le jeter. On peut encore le manger, comme dans l'enfance [...] Il n'est pas perdu, le temps perdu, puisqu'on y touche à la fin des temps et qu'on y mange sa mort, à chaque seconde, à chaque bouchée. Le temps perdu est le temps abondant, nourricier. (PM, p.90-91.)

Ainsi pour Bobin, l'instant une fois vécu, ne meurt jamais. Comme si cet instant vécu prenait une existence impérissable, et restait illuminé par la force de la vie. La vie est considérée comme l'énergie qui, une fois produite, ne disparaît plus. De ce point de vue, Bobin connaît l'instant dominant et même retrouvable. Il y a même une idée de résurrection derrière cette vision de Bobin : *puisque'on y touche à la fin des temps et qu'on y mange sa mort*.

Cette vision se différencie du regard bachelardien qui considère le passé comme « les heures de vie utilisées »¹ ou comme « une perspective des instants disparus »². Pour Bachelard « le passé est aussi vide que l'avenir. L'avenir est aussi mort que le passé »³. C'est par le souvenir des rythmes continus inchangés, qui sont en effet un présent avec l'apparence d'une durée, que chez Bachelard le passé trouve son sens. Mais quand même, il est d'une *apparence seconde et relative*⁴. Tandis que pour Bobin le passé est réel et évident. Il est même *nourricier* et utile. Pour Bachelard aussi l'utilité du passé est importante. Il pense que « l'être ne peut garder du passé que ce qui sert

1 Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, p.47.

2 *Ibid.*, p. 48.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, pp. 49-50

à son progrès, que ce qui peut entrer dans un système de rationnel de sympathie et d'affection»¹.

Le temps poétique

Finalement les moments de la lecture donnent une conscience différente du temps chez Bobin.

D'abord, ces instants, lorsqu'il s'agit de la poésie, prennent un autre nom et deviennent poétiques. Ils suivent le temps de la vie et donc montrent *la dialectique des joies et des peines*². C'est là « où l'être le plus dispersé, le plus désuni acquiert son unité »³. Bachelard dans la poésie trouve un temps arrêté, non mesurable et vertical par rapport au temps horizontal. Pour lui la prose est l'instant expliqué tandis que la poésie est l'instant où s'organisent les sonorités successives, les cadences à *contre-temps*. Et cette verticalité de l'instant poétique montre la profondeur en même temps qu'il montre stabilité et simultanéité. Cela prouve pour Bachelard que l'instant poétique est un temps mystique où l'on peut monter ou descendre sans accepter le temps du monde qui ramène l'ambivalence à l'antithèse, la simultanéité au successif⁴. Or pour lui :

Temps métaphysique ≈ Instant poétique ≈ Simultanéité ordonnée

En plus Bachelard va plus loin et voit l'instant poétique comme un « ordre » dans le néant. Il dit que « tout ordre est un temps »⁵ et que le

1 *Ibid.*, p. 94.

2 *Ibid.*, p. 103.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 104-105.

5 *Ibid.*, p. 105.

poète découvre l'ordre des ambivalences dans l'instant qui est donc un temps, un autre temps, le temps de devenir :

Ambivalences ordonnées dans l'instant ≈ Temps de devenir

Le temps poétique ressemble à une matrice d'instants retrouvant un système d'ordre différent. Il est un système de temps transformé et ordonné. Il garde tous ses instants dans leurs points d'être né, dynamiques et survivants.

Ce temps résulte de la conscience de « soi » et de la vision haute sur l'état d'être vivant (donc dynamique) au-monde. La conscience de « soi » aux moments poétiques voit les unités du temps d'être, arrangées sous une forme particulière et unique. Il y a d'autres retours à « soi » et à son âme, dans les moments de lecture chez Bobin :

Des heures et des heures de lecture pour cette légère teinture de l'âme, pour cette infime variation de l'invisible en vous, dans votre voix [...] À quoi sert de lire. A rien ou presque. C'est comme aimer, comme jouer. C'est comme prier [...] Et c'est quoi au juste prier. C'est faire silence. C'est s'éloigner de soi dans le silence [...] Dans les églises personnes ne prie sauf les bougies. Elles perdent tout leur sang. Elles dépensent toute leur mèche. Elles ne gardent rien pour elles, elles donnent ce qu'elles sont, et ce don passe en lumière. La plus belle image de prière, la plus claire image des lectures ce serait celle-là : l'usure lente d'une bougie dans l'église froide. (PRF, p. 55)

En effet pour Bobin, lire c'est prier en silence pour se transformer en lumière. Elle conduit aussi à s'éloigner « de trop de choses » qui existent dans nos cœurs (PRF, p. 55) pour acquérir l'âme de l'autre.

De même, il pense qu'au moment d'écrire, « celui qui écrit s'en va plus loin que soi » (*Ibid.*) et fait une sorte de rupture. Une « rupture avec le

tout du monde et de l'âge » (*Ibid.*), c'est-à-dire une rupture avec l'espace et le temps. Bobin pense que l'écrivain se donne même la mort¹ et devient donc « de l'âme comme absence » (PM, p. 98) et complètement hors de *l'espace-temps*. Maintenant le lecteur doit se concentrer entièrement sur le texte pour voir cette âme toute nue offerte par l'écrivain. Et cela ne sera possible qu'en se transformant en lumière comme « une bougie dans l'église froide ».

Là nous arrivons de nouveau à ce temps de flamme. Pour faire une vraie lecture, pour voir l'âme de l'autre, qui est hors du temps et de l'espace, il nous faut un *temps igné*. La bougie ou la flamme ne sont que des prétextes évoquant ce temps. Elles ne sont que des éléments de clarification pour le « moi » vers une conscience plus profonde de « Soi ». Et le « Soi » se fait un temps où une *Totalité* de corps, d'âme et de monde matériel et immatériel existent ensemble.

Nous pensons que ce temps igné est la forme symbolique du temps de « Soi ». Il est à la fois le temps poétique (instants valorisés) et le temps de la vie heureuse (un temps lent). Autrement « Le temps lent est celui que le bonheur du solitaire à la chandelle a fait gagner en intensité, l'instant majoré est le moment qui condense à son maximum cette intensité »².

Dans les espaces de la lecture heureuse, le temps devient donc un *temps de lumière*. Il jaillit de ses instants et il exprime en même temps la lenteur d'une vie heureuse. C'est un temps où la matière et la non-matière sont en un échange constant. Là où, le « Soi » universel trouve son temps.

1 Dans *La part manquante*, p. 98 Bobin note qu'«il y a très peu de différence entre mourir et écrire. Il y a si peu de différence que, pendant un instant, vous n'en découvrez plus aucune ».

2 Maryvonne Perrot, *op. cit.*, p. 141.

II.1.2. Le temps contemplé dans l'univers

«Le temps s'écoule sous mes yeux comme une rivière et pendant ce temps-là je vieillis. Dans un sens je n'aurai pas vécu : j'aurai passé ma vie à regarder la vie » (LM, p. 21), affirme Bobin dans un passage de *La lumière du monde*. Cela montre d'abord qu'il sent un écart entre son être et le monde où la rivière du temps s'écoule. Et puis, ce temps externe est le même qui fait vieillir. Mais on se demande si cet être qui regarde le temps fluide, externe est le même être qui vieillit.

Deux sortes d'existences se manifestent ici : l'une, consciente du monde et donc de son état d'être (mieux dire encore de « Soi », de son horizon et de son temps) et l'autre, piégée dans ce temps d'être.

L'espace du dehors et du dedans font ainsi image dans la rêverie de Bobin. Il note que sa « vie est semblable à l'enfant tumultueux de retour à la maison, gagné par l'ardeur d'un jeu au-dehors » (ES, p. 71). Il se voit toujours dans ce trajet d'aller-retour du dehors à la maison. Ce qui lui donne deux sentiments différents du temps, ou peut-être, deux sentiments dont l'un complète l'autre. Le premier, on l'a vu dans la solitude des espaces clos, et le deuxième dans la nature qui entoure l'être rêveur.

La nature développe des aperçus différents du temps : d'une part elle montre un temps qui abuse de sa force et donne « l'impur mélange des jours » et engloutit la vie dans « le désastre quotidien » (*Ibid.*) ; d'autre part elle indique un temps qui manifeste comme « l'éternité », « celle qui gouverne le sommeil et les pierres » (*Ibid.*, p. 72) et qui donne envie à des *absences* ; et enfin elle témoigne d'un état intemporel.

Le temps du dehors

On lit dans *L'Enchantement simple* : « je n'écris que très peu, et ce peu est encore trop, en regard de quelques instants qui éclairent le chemin où je vais » (ES, p. 71). Ces quelques instants d'illumination sur le chemin, sont en effet une façon de voir l'extérieur de l'être. A ces moments, Bobin, exprime le dehors différemment : parfois il voit la vie ordinaire passer sous un temps sans merveille et monotone dans *le désastre du quotidien* (*Ibid.*). Parfois il voit que « la vie quotidienne ne laisse guère de relique » (PB, p. 71) et que plus elle est simple « plus elle préserve sa beauté » (*Ibid.*, p. 72), elle nous donne « toute sa lumière puis s'en va » (*Ibid.*, p. 78). Sa carte présente les mêmes reliefs que la carte de l'éternel (*Ibid.*, p. 107-108).

Dans les désastres quotidiens Bobin ne peut pas écrire et voit son âme « comme une ruche vidée de ses abeilles » qui « s'évade, s'ennuie et s'étiole » (ES, p. 72). « L'âme comme une ruche », signifie le dedans de l'être et « vidée de ses abeilles », dénote une âme désœuvrée et sans forces.

En fait, il voit une absence et une présence dans cet état de vie : la présence de l'âme, comme la *ruche* toujours là, et l'absence de forces et de travail, comme le manque des abeilles. C'est là qu'il se demande « qu'est-ce donc que la vie ordinaire, celle où nous sommes sans y être » (*Ibid.*, p. 71)?

Dans cette absence, l'âme s'ennuie et paraît « éternité » (*Ibid.*, p. 72). Mais c'est une éternité sentie comme un « temps stérile, peu glorieux » (*Ibid.*). Bobin affirme qu'il aime quand même ce temps stérile, « comme on peut aimer un enfant ingrat » (*Ibid.*). Car d'après lui, ce temps est en effet un « temps protecteur ». Il le « protège d'être quelqu'un » et le « met à l'écart, en retrait » (*Ibid.*).

Éviter d'être quelqu'un, on le comprend chez Bobin, pour qui, « il y a une joie élémentaire de l'univers, que l'on assombrit chaque fois que l'on prétend être quelqu'un » (*Ibid.*, p. 107). Dans ce retrait « il peut jouir longtemps, d'une vie imprenable sur l'éternité, sur la nuit et sur l'âme » (*Ibid.*, p. 73).

Le temps dans l'absence (ou le retrait) est donc éternité. Il peut aboutir à une solitude heureuse ou à un état de contemplation du dehors où tout est beauté et où le temps paraît « fluide ». Bobin le note sous le « ciel si tendre » et dans « les choses sous le flux argenté des heures » (*Ibid.*, p. 106).

La beauté est là, au-dehors : à l'envers des châtaignes sur les chemins, à l'angle d'une fenêtre, sur le fruit sombre des ronces, sur la poussière des routes et dans le vert des rivières, partout. (ES, p. 73)

La beauté est la séquence principale dans le spectacle du monde. En fait toutes choses dans ce monde participent à « une fête infinie » (*Ibid.*, p. 74) et « au plus simple de leur art, ne font qu'épouser la beauté commune, que la servir et la louer » (*Ibid.*, p. 75). La beauté n'est donc que « la vie massive et ténue, la vie sans entaille. La vie sans fard » (*Ibid.*, p. 73-74). Cela veut dire que nous sommes devant une totalité avec tous ses détails dont chacun reflète un flux de *temps argenté*.

Le temps fluide et argenté signifie deux choses : l'écoulement et la brillance spontanée. L'écoulement rappelle une nature liquide et la brillance, une nature lumineuse (ignée). Autrement, le temps *fluide-argenté* ressemble au *temps de flamme*, devenu vaste. Plus vaste, car

selon Bachelard « le dehors et le dedans ne reçoivent pas de la même façon les qualifications »¹.

Mais si le temps est conçu comme fluide, c'est peut-être en raison d'une finitude spatiale où l'être se voit dedans. Car cette forme temporelle peut être issue d'une dimension liquide de l'espace. Et ce qui est liquide, obéit à des contraintes. Donc ce temps fluide est contraint d'être là et non pas ailleurs.

En tout cas, ici nous avons une notion du temps conçu en sa durée et en son mouvement. Le mouvement dénote un courant d'instant ou bien une intensité d'instant renouvelés spontanément. En effet l'instant brille car il est sur le point d'être né. Et chaque naissance est lumineuse. Ce qui donne ici le sentiment de la durée c'est la continuité du fluide. Le principe d'écoulement régulier impose des intervalles du temps. Ces derniers sont en effet sentis pour mesurer le poids de la vie qui est la beauté-même. Et cela a exigé un temps fluide pour que cette beauté naisse spontanément et continuellement.

Le dehors chez Bobin connaît aussi un temps qui passe très vite. Bobin affirme que « la vie passe au-dehors et sa vitesse est celle de la lumière » (ES, p. 130). Les intervalles entre instants sont infiniment petits. Ce qui donne l'impression de s'approcher de l'instant pur. Un temps qui passe à la vitesse de la lumière, est un temps très dense en ses instants. C'est un temps qui jaillit d'instant. Autrement dit c'est le même *temps-lumière* dont parle Bachelard et que nous avons retrouvé plus calme et plus lent sous la forme de la flamme.

Un temps dense en instants est aussi un temps d'une mobilité particulière. Il contient un dynamisme de la matière, venu d'une source d'énergie profonde. Cette source peut provoquer des changements

1 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 194.

profonds d'état d'*être et* même caractériser le rapport de l'être avec son espace.

C'est peut-être pour cette raison que Bobin dit : « le plus profond de nous était là, au-dehors » (*Ibid.*, p. 106). Et qu'il note : « j'apprends lentement à nommer ce qui me comble et échappe : l'émerveillement d'une petite feuille verte, égarée dans les crus des lumières » (*Ibid.* p.89). Il voit dans l'espace du dehors, un état corporel évolué dans le *temps* ; et la matière qui émerge, pas à pas, à travers la dynamique accordée à son milieu, à chaque instant.

Bobin remarque deux mouvements de la matière de l'être qui se suivent : la diversification et l'intégration. Cela permet à un corps de croître sans perdre sa cohérence avec son *espace-temps*.

En effet le dehors pour Bobin est l'espace qui favorise le mouvement de la matière vers la lumière. Cela exige une transformation profonde dans la matière. Ce genre de transformations et de mouvements sont aussi sentis dans ce passage de *Prisonnier au berceau* :

Ma chambre donnait sur une cour où des hortensias, dans l'ombre qui leur est favorable, proposaient leurs vibrations bleues. Quand je voyais un papillon blanc voleter au-dessus des fleurs, hésitant, cherchant son chemin dans un labyrinthe d'air, se cognant à des murs invisibles et soudain s'élevant très haut dans le ciel, j'étais aussitôt guéri de toute mélancolie. La lumière vagabonde de ses ailes qui venait me délivrer m'enchantait. Ce crépitement du blanc au-dessus des fleurs bleues, comme une suite d'étincelles dans une cuve remplie de gaz, faisait exploser la cour qui devenait un puits de feu. (*Prisonnier au berceau*, p. 55)

Ce passage au premier regard ne dénote aucun temps, mais il montre surtout ce mouvement de l'espace vers un niveau transcendant qui est une sorte d'énergie.

Supposons que dans chaque mouvement, un temps est caché, nous acceptons qu'ici une transformation du temps se fait aussi jour : du « crépitement du blanc au-dessus des fleurs bleues », naît un état de lumière à qui nous accordons un *temps de lumière* (un temps igné). Tout l'espace devient flamme et feu et c'est là que l'évolution de la matière se fait. La flamme dénote donc la transformation de la matière d'être en lumière. Par son allure lente, elle dénote aussi la cohérence que la matière cherche à obtenir avec son espace. La flamme symbolise ainsi les mouvements d'intégration et de diversification d'un être. Là où cette flamme est allumée, l'harmonie et la cohérence causent le sentiment de bien-être. Par cette évolution Bobin note que l'âme remporte la victoire contre les ténèbres (PB, p. 55-56).

Le temps dans les cercles

L'œuvre de Bobin témoigne parfois d'un temps presque arrêté, lisse et en attente. Ce sont les cas de contemplation et d'écriture. Mais l'écriture témoigne surtout une renaissance dans le *temps d'être*, tandis que la contemplation part hors du temps :

La plupart du temps, je vis une vie ordinaire et étrangement menacée. Je suis comme un poisson qui a été rejeté sur le sable. J'attends que l'écriture revienne me chercher : alors je renaiss pour bientôt remourir. Et puis soudain, il y a un moment où j'ai comme la révélation de tout, où une feuille de tilleul peut illuminer la journée entière. (LM, p. 26)

On se demande si, dans ce passage de *La lumière du monde*, le retour à la vie se sent juste à ce moment de révélation de tout. S'il est

ainsi, qu'est-ce que re-mourir après ? Quel temps peut-on donner à cet état de mort journalier ? Ce passage dénote en effet un cycle de temps d'être dans lequel une partie est illuminée par l'état conscient de tout et l'autre partie est éteinte par un état de mort.

Quant à l'état d'illumination, Bobin l'explique ainsi : « des moments comme celui-ci sortent quelque chose de ma vie pour le rendre incorruptible, car ils sont délivrés du temps » (LM, p. 27). Cet état est donc intemporel pour lui. Mieux dire encore, hors du temps. Car il insiste sur le fait qu'après, le temps revient tout doucement (*Ibid.*).

À ce hors du temps, Bobin donne une définition de cercle :

Ce matin, j'ai vu six tourterelles perchées sur le tilleul, et la chance a voulu que cette scène soit découpée par les montants de la fenêtre. Elles étaient comme illuminées de silence [...] Chacune regardait dans la même direction, était extrêmement paisible et paraissait attendre quelque chose, et cela abolissait la différence entre le jour et la nuit. Elles étaient comme des gens d'un village qui seraient sortis sur le pas de leur porte pour attendre le passage d'un cortège princier. J'étais le septième là-dedans. Nous étions sollicités par la même claire et petite énigme. Nous attendions quelque chose qu'on avait dû nous annoncer, d'à la fois inhabituel et de rare. J'ai senti que l'arbre lui-même était pris dans la même attente. Je n'avais jamais assisté à quelque chose de cet ordre-là. Évidemment, dans le visible, il ne s'est rien passé, aucun cortège n'est arrivé. Mais j'en ai éprouvé une paix inimaginable. C'était six âmes dans une attente paisible et sûre [...] Ensuite le temps est revenu tout doucement. J'avais participé tout calmement à un petit mystère [...] J'étais même intimidé, parce que quand les choses sont aussi belles, tressées à la fois de tension et de paix, je m'en sens indigne. Tout de même j'ai été admis dans le cercle ... (LM, p. 26-27)

Comme nous le constatons dans ce cercle, une abolition de la différence entre le jour et la nuit s'impose. Ce qui signifie sortir du temps ordinaire et cyclique et entrer dans une sorte d'éternité.

Puis l'attente paisible, les choses tressées à la fois de tension et de paix, témoignent de la durée sentie heureuse.

Si nous donnons à l'éternité le sens d'intemporel, que peut signifier ici l'attente paisible ? Qu'est-ce donc que cette durée sentie heureuse ?

Et si nous prenons l'éternité comme sortie du temps ordinaire et cyclique, où se situe-t-on exactement lorsqu'on est sorti du temps ? Le temps et le hors du temps, comment se contactent-ils ? Comment sait-on que l'on est hors du temps ?

Ces questions nous amènent à penser qu'une corrélation peut exister entre le temps et l'éternité (*intemporalité* ou *hors du temps*) : l'éternité n'est pas ici exactement la négation du temps, mais son état supérieur. Elle se montre comme *le passage d'un cortège princier* (cf. ci-dessus), plus noble que l'état temporel. Elle peut être aussi considérée comme l'état profond de l'*être*, explorable dès le temps.

Nous pouvons dire que la temporalité est conçue dans un autre plan ontologique que l'éternité. Elle s'aperçoit dans les mouvements et cycles alors que l'éternité (ou l'intemporalité) appartient à l'absolu. La temporalité s'affirme dans divers schèmes répétitifs impliquant les rythmes attendus. Ce qui est en jeu dans ces rythmes attendus, c'est le retour. L'éternel renouvellement où les moments participent dans un équilibre à l'égard de la totalité d'un cycle.

Nous admettons avec Corbin que «c'est en effet l'idée de Balance qui donne au temps sa forme cyclique»¹. Ce qui veut dire que pour Bobin le temps ordinaire est en équilibre permanent entre ses parties.

1 Henry Corbin, *Temple et contemplation*, Paris, Flammarion, 1980, p.94.

Mais l'importance c'est que dans cette contemplation profonde, Bobin sort de cette balance et acquiert un état paisible. Il se sent dans un cercle de silence et d'invisible.

Nous acceptons donc que cet état se trouve dans un autre plan ontologique du temps. Car il sent une continuité paisible qui est hors du temps. C'est un état où la durée devient cette continuité paisible hors du temps.

D'autre part, on pense que le temps de la contemplation pure soit un temps vide chez Bobin car il correspond toujours au silence. Et que par ce silence l'on accède à un vide et puis à la beauté absolue. Bobin souligne ceci dans *l'Enchantement simple* :

Longtemps je laisse s'accomplir en moi ce lent mouvement vers l'inconnu, cette plus haute forme de la connaissance : le rêve, l'adoration du silence. Ce n'est jamais en vain que l'on cède à cette beauté élémentaire qui saisit l'âme dans la spirale d'une étoile, d'un insecte ou de n'importe quelle chose au monde : une telle certitude apaise les heures où je n'écris pas, comme celles où j'écris [...] Le silence est la plus haute forme de la pensée et c'est en développant en nous cette attention muette au jour, que nous trouverons notre place dans l'absolu qui nous entoure. (ES, p. 82)

Deux choses sont à remarquer ici : l'existence d'une beauté élémentaire dans le monde et l'être entouré de l'absolu. Être entouré d'un principe absolu peut produire éventuellement une expérience mystique bergsonienne¹. On le sent chez Bobin dans l'expérience du cercle des tourterelles lorsqu'un passage de « l'inquiétude à la

1 Frédéric Worms, « La conversion de l'expérience », *ThéoRèmes* [En ligne], Philosophie, mis en ligne le 12 juillet 2010. URL : <http://theoremes.revues.org/76>

délivrance »¹ se fait. Dans ce genre d'expérience une vérité contemplée donne un effet de rupture et puis de retour sur le fond de l'existence. Et le fond de l'existence est apparemment ce même absolu.

D'un autre point de vue, sur le plan temporel, une sorte d'aller-retour entre le *clos*, le temps ordinaire, et l'*absolu*, hors du temps, se forme. Car Bobin affirme qu'il a soudain « comme la révélation de tout » (LM, p. 26) et cela le fait entrer dans un état où il est illuminé de silence et qu'il « ressent alors une durée qui n'a rien avoir avec le temps » (*Ibid.*, p. 29). Encore, il dénote quelque part : « on ne sort jamais de nos vies par la beauté que par éclairs » (*Ibid.*). En mettant tout ceci à côté de cette affirmation que c'est « en développant en nous cette attention muette au jour, que nous trouverons notre place dans l'absolu qui nous entoure » (ES, p. 82), nous admettons que l'absolu et la durée qu'il ressent aux moments des illuminations et contemplations de la nature se correspondent entre eux. En tout cas, ces illuminations sur l'absolu et la durée sont des expériences analogues sur la beauté universelle « qui est réelle [et] profonde » (LM, p. 28). En effet car elles ont cette profondeur en commun.

D'autre part, dans l'état d'illumination, l'«on dirait que les eaux de l'invisible entrent sur la terre du visible » l'état d'intuition mystique fait sentir que de cet absolu sort une continuité mouvementée et invisible sur l'espace visible de vie, sur le monde opaque².

1 Dans LM p. 26 Bobin réclame son passage d'un monde noir à un monde de lumière. Et puis il dit que par l'écriture, il se sent en paix, « mais cette paix est la paix des bivouacs : elle ne dure pas », et que la plupart du temps « il vit une vie ordinaire et étrangement menacée ». Ensuite il explique l'avènement de cet état de délivrance et de paix en lui. D'où nous avons conclu le passage « de l'inquiétude à la délivrance » chez lui.

2 Cf. LM, p. 29 où Bobin affirme que dans ses contemplations profondes il ressent « une durée qui n'a rien à voir avec le temps, mais tout de suite après on retrouve un monde encore plus opaque ».

Il faut aussi noter qu'il remarque dans ES, p. 151, un sentiment analogue dans les moments de ses écritures. Il dit : « une longue épée de silence s'enfonçait parfois

Or, pour Bobin le temps de contemplations mystiques, est un temps bergsonien : il conçoit une continuité mouvementée et une « durée » qui n'a rien à voir avec le temps. Et surtout il sent une révélation de *tout*, un fondement d'absolu. Nous nous rappelons de la pensée bergsonienne que le « Tout » est une totalité « Ouverte » et que le mouvement est un changement du « Tout », une affection du « Tout ».

Quant à la « durée », elle est ce qui change et s'exprime par le mouvement¹. La « durée » est donc pour Bergson quelque chose du « Tout » qui change et apparemment Bobin acquiert cette durée dans ses contemplations pures sur la nature.

Bergson pense que « notre vie intérieure peut se détacher du temps indéfini et vide pour redevenir durée pure »². Il prend en effet le temps indéfini et vide, comme quelque temps mathématiques que l'on mesure sur les apparences spatiales. Tandis que le temps pur et réel pour lui c'est le temps vécu par notre âme. Ce dernier temps, perçoit sa durée dans le mouvement et ses coupes mobiles.

Une autre similitude entre la pensée bergsonienne et l'expérience mystique de Bobin nous a paru intéressante à noter : le temps de l'« attente ». Dans le cercle des tourterelles, Bobin parle d'une attente

dans mon cœur [...] : je ne pouvais plus que me taire et écrire ce genre de phrases gouvernées par le blanc. Chacune m'était délivrante au temps où elle venait. Je n'ai jamais écrit que pour résoudre une crise, traverser une forêt, rejoindre le temps limpide dessous le temps obscur ». Ce qui montre que pour lui le temps ordinaire étant obscur et ouvert sur un monde opaque ne peut donner un sentiment de bonheur ou de paix profonde.

1 Cf. les cours de Gilles Deleuze 17/11/1981 en ligne, URL :http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=12.

2 Henri Bergson, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, 1965 [1939], p. 110. Cf. Aussi la version numérique produite par Gemma Paquet en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi. http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.pdf

qui « abolissait la différence entre le jour et la nuit » et il dit « nous attendions quelque chose qu'on avait dû nous annoncer, d'à la fois inhabituel et rare » (LM, p. 27). Toute attente parle de quelque chose de l'avenir, de quelque conscience humaine qui cherche son temps. Comme le dit Bergson : « l'attente est une attente, et il n'y a pas de conscience sans une certaine attention à la vie. L'avenir est là; il nous appelle, ou plutôt il nous tire à lui »¹. « La route du temps » s'aperçoit dans cette attente qui nous attire vers « ce qui n'est pas encore »². Car l'esprit humain « s'occupe de ce qui est, mais en vue surtout de ce qui va être »³

Et puis Bobin remarque la rétention de « ce qui n'est déjà plus » dans les images vivement sauvegardées dans sa mémoire :

Je me suis quitté un peu partout, dans les chambres de Dijon [...] Celui que j'étais dans ces heures calmes vit encore là où je l'ai quitté. Il continue de lire les mêmes livres dans les mêmes chambres à coucher [...] Je l'aperçois parfois quand le présent se fait assez clair pour que je puisse voir au-delà du temps. (R, p. 29)

Ici, *au-delà du temps*, signifie en effet au-delà du temps comptable. Ce qui va rester c'est le temps vécu réellement. Ce dernier, il est là et il continue d'exister. D'après Bergson il est possible « de nous replacer dans la durée pure, dont l'écoulement est continu, et où l'on passe, par gradations insensibles, d'un état à l'autre : continuité réellement vécue,

1 Henri Bergson, *L'énergie spirituelle*, Essais et Conférences, Paris, PUF, 1967 [1919], p. 9. Cf. Aussi la version numérique produite par *ibid.*

http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/energie_spirituelle/energie_spirituelle.pdf

2 Henri Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 9.

3 *Ibid.*

mais artificiellement décomposée pour la plus grande commodité de la connaissance usuelle »¹.

Or, « Retenir ce qui n'est déjà plus » et « anticiper sur ce qui n'est pas encore » dévoilent « la première fonction de la conscience »². La conscience perçoit en effet « une certaine épaisseur de durée » et elle apparaît comme « un trait d'union entre ce qui a été et ce qui sera, un pont jeté entre le passé et l'avenir »³.

Ce fil de passé, de présent et de futur, s'aperçoit dans l'œuvre de Bobin aussi « comme trois petites filles échangeant en riant des confidences sur une route de campagne » (R, p. 49). Et cela révèle la continuité du devenir où, d'après Bergson, « la vie s'emploie dès le début à conserver le passé et à anticiper sur l'avenir dans une durée où passé, présent et avenir empiètent l'un sur l'autre et forment une continuité indivisée : cette mémoire et cette anticipation sont, comme nous l'avons vu, la conscience même »⁴.

Nous voyons donc que le temps vécu et le temps de contemplation se ressemblent dans leur nature bergsonienne là où ils sont liés à la conscience et ils mesurent une durée. À vrai dire, le temps vécu correspond à la mémoire pure et la contemplation pour Bobin c'est l'attente. Et dans les deux cas, mémoire et attente, il y a « une certaine épaisseur de durée qui se compose de deux parties : notre passé immédiat et notre avenir imminent »⁵. Et cela est une expérience intérieure.

Bergson oppose terme à terme l'intériorité de la durée à l'extériorité de l'espace. À l'extérieur, ce que l'on observe, ce sont bien des

1 *Id.*, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, p.110.

2 *Ibid.*

3 *Id.*, *L'énergie spirituelle*, p. 10.

4 *Id.*, *L'énergie spirituelle*, p.13.

5 *Ibid.*, p. 9-10.

simultanéités. C'est-à-dire des coïncidences entre un instant donné et une position donnée dans l'espace. Pour Bergson, hors de moi il n'y a que des positions dans l'espace. Et c'est grâce à la mémoire que l'on compare deux positions et mesure l'écoulement du temps. Donc les choses extérieures n'ont pas de durée. Et notre « moi » est l'unique lieu de « la succession » qui est d'ailleurs le caractère propre de la durée. Or, du point de vue bergsonien dans cette expérience mystique de Bobin, la « durée » est dans le côté intérieur de l'*être* conscient du monde.

Mais il faut clarifier les choses : cet état du *non-temps*, est-il est vraiment dans la conscience de celui qui l'observe, sinon dans une conscience collective de tous les êtres vivants qui participent dans la même contemplation mystique ? Dans l'expérience mystique de Bobin, on remarque que les oiseaux, l'arbre et le « moi », tous des êtres vivants, participent ensemble dans la même attente et expriment la même durée. On dirait qu'un temps unique de vie est partagé entre eux. Ce temps partagé est peut-être issu de la succession de l'état de conscience universelle à des états de conscience personnelle. Mais peut-être aussi, une origine absolue de la vie apparaît comme un événement unique dans ce moment de contemplation. Ce qui nous rappelle la pensée de Kant considérant l'existence d'une réalité externe de l'être, soustraite au flux temporel. Ici, le flux temporel veut dire le flux senti avant d'entrer dans le cercle mystique des oiseaux. Cette réalité existentielle domine le cercle et le dehors du cercle, mais elle est conçue à travers le cercle de contemplation.

Ce que la conscience goûte ici est un temps d'attente ou peut-être un temps de transformation. L'attente ou la transformation veulent dire quitter un état ancien pour ensuite entrer dans un état nouvel. Et c'est peut-être ce renouvellement qui donne le contentement de l'*être*

contemplatif. Mais ce renouvellement suit la ligne de progression vers un état transcendantal.

Selon nous, le temps de contemplation peut être regardé comme un moment de transition dans l'existence de l'être où l'on passe d'une étape évolutive à l'autre. Pour le comprendre il faut d'abord rappeler que le temps se manifeste avec les « actions et réactions »¹ définissant la matière. Plus la matière a de la vivacité, plus le temps manifesté en elle est clair et visible. Puis, avec la vie, l'instant trouve plus de poids et d'importance ; de même que la durée et la flèche du temps. Car toute vie aboutit visiblement à une mort et donc une finitude s'impose à la matière vivante. Alors nous pouvons imaginer que la matière vivante suit la flèche unidirectionnelle du temps.

La matière prend aussi des cycles répétitifs (cycles de renouvellement et de reproduction et des changements physico-chimiques perpétuels). Ces cycles sont issus des activités propres à l'existence de chaque matière. L'univers entier est d'ailleurs constitué des cycles différents, évoluant vers des étapes ultérieures.

En effet les « actions et réactions » définissent des étapes particulières dans l'existence d'une matière. Dans chaque étape, une série de mouvements pousse la matière à un état autre (l'étape suivante de son existence). On peut dire qu'en gros le monde entier avec un dynamisme cyclique, quitte une étape d'évolution à l'autre sur une flèche unidirectionnelle couvrant la totalité des « actions et réactions ». L'ensemble de ces cycles et lignes unidirectionnelles donnent au temps une forme presque spirale.

Pour l'instant la spirale nous paraît la forme la plus éclairante pour le comportement complexe du temps retrouvé jusqu'ici. Dans cette

¹ Nous prenons ici « action et réaction » dans le sens d'activité et de dynamisme et non pas celui newtonien.

forme, les étapes évolutives de la vie d'une matière, chacune est comme une « boucle » dans laquelle un temps d'élaboration est consommé. Ensuite une sorte de « mutation » relie une « boucle » à l'autre en consommant encore et encore du temps. C'est-à-dire, même les « mutations » qui apparaissent comme des états de transition d'une étape à l'autre, parfois comme une sorte de mort transitoire, sont tissées avec du temps propre à leur nature.

Or, l'ensemble de la matière et les « actions et réactions » retenues dedans, forment un complexe qui exige de l'espace et du temps. Il faut noter que l'espace est indissociable de la matière, tandis que le temps est au cœur des « actions et réactions ». Il faut noter que ces « actions et réactions » influencent la forme de la matière au cours du temps. Ce qui veut dire que le temps contamine la forme et conséquemment l'espace. Il change profondément l'espace de l'existence et donc le plan ontologique de la conscience.

De tout cela, ce qui concerne le temps de contemplation chez Bobin c'est justement ces étapes de transition d'un état de l'existence à l'autre. Nous pensons que la contemplation implique un temps de transition et c'est pourquoi Bobin affirme une attente. Dans la transition on est sur un autre plan ontologique. Ce qui donne une différence profonde entre les temps vécus avant et au cours de contemplation.

Hors de chaque « boucle » correspond à un « hors temps » qu'il reste toujours à discuter. Car dans cet « hors temps » le contemplateur témoigne d'une sorte d'élévation de sa matière d'*être*. Et cela est peut-être le résultat d'une sorte d'évolution dans l'espace-temps.

Chapitre 2

La complexité du temps et de l'espace

Je vous accorde que les ponts ne sont pas absolument rompus, grâce à quelques penseurs comme Gaston Bachelard, à qui le surréalisme doit, notamment, de pouvoir se mirer dans un « surrationalisme », et à Stéphane Lupasco, qui, non seulement a remis l'affectivité en bonheur sur le plan philosophique, mais, encore, au terme de son essai *d'Une nouvelle théorie de la connaissance*, exauçant tout particulièrement le vœu des poètes, a substitué au principe de non-contradictoire le principe de complémentarité contradictoire. (Les propos d'André Breton, recueillis par Basarab Nicolescu in « Stéphane Lupasco—du monde quantique au monde de l'art », *Mélusine*, N° XXVII (« *Le surréalisme et la science* »), Paris, l'Âge d'homme 2007, p. 164)

Entre le temps vécu et le temps mesuré (physique), il y a un écart profond. Dans le temps vécu, l'objet et le sujet de la connaissance se

fondent sur une dynamique d'échange. Ce qui se traduit par un changement de la logique et témoigne d'une refondation du savoir : « de même que le rôle de l'image est d'établir entre elle et son modèle une participation totale, de même le rôle de la connaissance est-il de rétablir un dialogue entre des entités ou de champs artificiellement isolés »¹. Cette nouvelle connaissance est nécessaire pour rétablir un lien entre « le monde » et « l'être en bonheur », lorsqu'il est question du temps de bonheur dominant ce monde et cet être. Autrement dit, après l'étude des images du bonheur, une sorte de *Mésologie* du bonheur s'impose et demande une nouvelle épistémologie basée sur une logique plus complexe.

Chez Bobin, le bonheur implique nettement le temps de conscience qui est encore plus compliqué que les temps vécu et physique. La conscience humaine prend, chez lui, une position plus haute sur le temps : elle l'observe et le conçoit parfois comme la durée, parfois comme l'instant unique et parfois comme la genèse éternelle des moments vides. Quant à son propre temps, la conscience ne se voit pas dans les limites temporelles. Elle se voit, par contre, capable de remonter et redescendre sur la ligne du temps.

Une nouvelle logique pourrait nous aider à expliquer cette complexité contradictoire du temps de conscience, impliqué dans le sentiment du bonheur. La logique du contradictoire de Lupasco²

1 Emilie Frémond, « La connaissance d'après nature », *Mélusine*, N° XXVII (« *Le surréalisme et la science* »), Paris, l'Âge d'homme, 2007, p. 165.

2 Stéphane Lupasco (1900-1988) : Philosophe d'origine roumaine naturalisé français en 1947. Il a élaboré une vision du monde informée par la physique quantique. Il était convaincu que le principe quantique de complémentarité pouvait constituer le point du départ d'une nouvelle épistémologie. Il a réussi à identifier une loi d'invariance permettant, en principe, l'unification des différents domaines de la connaissance. (Cf. Basarab Nicolescu, « Stéphan Lupasco, du monde quantique au monde de l'art », *Mélusine* (Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme), N° XXVII (« *Le surréalisme et la science* »), Paris, l'Âge d'homme, 2007, p. 181-182)

cherche à refaire une raison comme le souhaitait Bachelard : faire une « révolution spirituelle » en se référant à un « sur-rationalisme ». Il nous invite à sortir de la logique classique et à voir dans toute chose et tout état, un/des dynamisme(s), des « événements » causant de nouvelles systématisations.

Nous pensons que ces états de systématisation sont impliqués dans notre question de débat qui est le temps complexe du bonheur chez Bobin. Il nous faut une conscience plus haute du caractère contradictoire de l'espace et du temps pour comprendre comment chez lui un sentiment de calme peut sortir d'un espace réduit et d'un temps parfois éternellement long et parfois réduit à l'instant. Nous acceptons avec Lupasco que chaque événement « actualisé » favorise la « *potentialisation* » de son événement contradictoire et forme une « *conscience élémentaire* » de ce qui est potentialisé. On peut chercher dans les interactions de ces états, potentialisé et actualisé, un état d'équilibre (que l'on appelle l'état « T ») où la « conscience pure » se manifeste et donne une double vision : une vision sur l'identité (le côté actualisé) et une autre sur la non-identité (le côté potentialisé). Les deux côtés contradictoires sont vus ensemble dans tout leur

Il faut aussi noter que dans *Le Principe d'antagonisme et la logique de l'énergie* (1951), s'opposant au principe du tiers exclu fondement de la logique mathématique usuelle, il développe le principe du « tiers inclus » et présente le concept des trois matières. Son essai le plus connu, *Les Trois Matières* (1960), propose une grille de lecture de phénomènes très divers (physiques, biologiques, mais aussi psychologiques, sociologiques et esthétiques), couvrant l'ensemble du champ de la connaissance. Le principe fondamental de la logique du contradictoire de Stéphane Lupasco (le *principe d'antagonisme*) énonce qu'*à tout phénomène est conjoint un anti-phénomène, de telle sorte que l'actualisation de l'un soit aussi la potentialisation de l'autre et réciproquement.*

L'importance de cette proposition apparaît seulement lorsqu'elle est redoublée d'une autre hypothèse : Lupasco donne à la potentialisation le statut de *conscience élémentaire*. Ce dernier postulat ouvre la voie à une théorie de la conscience humaine puisque les moments intermédiaires entre des contraires et en eux-mêmes contradictoires peuvent alors s'interpréter comme des consciences de consciences. (Cf. URL : <http://mireille.chabal.free.fr/affectivi.htm>)

dynamisme, ce qui donne un regard complexe chez celui qui a accédé à cet état « T ».

Ainsi, nous reconnâtrons chez Bobin un regard complexe et une double vision sur le monde. Il accède au visible et à l'invisible et voit dans l'état de mort un temps qui complète le temps de bonheur. La mort est donc pour Bobin un événement à la fois antagoniste et complémentaire de la vie. Elle n'est pas un événement figeant la vie et finissant l'ère du vécu, au contraire, elle continue dynamiquement ce temps vécu.

Nous allons voir comment de tout cela sort une «*logique floue*» et comment cela aide Bobin à sentir dans la simple vie de tous les jours, un bonheur profond, où les événements sont complémentaires, en une harmonie complexe.

II.2.1. Les contradictoires de l'espace et du temps du bonheur

Nous insistons sur le fait que le temps et l'espace du bonheur pour être bien analysés exigent la logique du contradictoire. Cette logique, théorisée par Lupasco en 1951, réalise le souhait de Bachelard en appliquant le «sur-rationalisme»¹ et élargit l'horizon de la raison humaine sur les événements et phénomènes. La logique classique, étudiant les aspects absolus de la réalité, est un cas particulier de la logique du contradictoire qui étudie tous les systèmes complexes. Désormais, ce qu'on considérait irrationnel dans la logique classique devient aussi rationnel dans le domaine de cette nouvelle logique.

¹ Cf. au site de Dominique Temple :

http://dominique.temple.free.fr/reciprocite.php?page=reciprocidad_2&id_article=192

Cette dernière vise la complémentarité des aspects mutuellement exclusifs de la réalité. Une nouvelle causalité, d'antagonisme, fait que l'actualisation d'un aspect de la réalité, potentialise l'autre aspect de cette même réalité. Dire que deux aspects sont contradictoires entre eux, c'est dire que lorsque l'un s'actualise, l'autre se potentialise. Il n'y a jamais la disparition totale d'un aspect : l'actualisation d'un événement (« e ») et la potentialisation de son antagoniste (« non-e ») ne sont jamais absolues (les actualisations absolues sont les cas particuliers dont la logique classique s'occupe).

Mais il y a un troisième état où l'actualisation d'un événement (ou un aspect de la réalité) et la potentialisation de son antagoniste (« non-e » ou l'autre aspect contradictoire de la réalité) sont égales, donc de contradiction maximale entre eux. Cela est le cas de l'état de *Tiers inclus*¹ (l'état T) où il y a le croisement des deux actualisations et des deux potentialisations antagonistes. C'est aussi le moment de l'apparition d'une « troisième matière »² : la *matière-énergie*. C'est « une systématisation énergétique douée d'une certaine résistance »³ donnant un état de matière qui a sa propre identité. Mais le concept d'identité ici n'a pas la même valeur que dans la logique classique. Ici, l'incertitude et le contradictoire (entre l'identité et la non-identité) sont inhérentes à la matière. Nous sommes en effet dans le monde des dynamismes dont la logique d'énergie prétend étudier les aspects

1 « Tiers inclus » dans la logique du contradictoire est analogue au « Tiers exclus » dans la logique classique. Mais ce premier n'exclut pas l'état de l'existence de deux choses contradictoires. Dans l'état de « Tiers inclus » apparaît une troisième matière au cœur du contradictoire et prend son identité du dynamisme qui règne entre les antagonistes.

2 Nous pensons que cette troisième matière peut concerner l'état et la structure de l'esprit que nous étudierons à la fin de cette partie, comme l'état où le bonheur chez Bobin prendra son sens complexe.

3 Cf. site de Dominique Temple :

http://dominique.temple.free.fr/reciprocite.php?page=reciprocidad_2&id_article=192.

antagonistes et les nouvelles valeurs¹. Le temps et l'espace du bonheur se donnent un tel monde dont nous allons étudier les différents aspects de réalité.

Le complexe « durée/instant »

Nous avons vu se manifester chez Bobin trois sortes de temps : le temps du monde physique, le temps poétique et le temps de contemplation. Ces trois temps contenaient deux aspects contradictoires : l'instant et la durée.

Nous allons analyser le couple « durée/instant » suivant le regard de Lupasco et la logique du contradictoire. La durée ayant l'aspect continu et l'instant l'aspect discontinu, apparaît parfois comme un système matière-énergie d'où naît une troisième « matière » (structure), le temps de contemplation, par exemple.

1 Lupasco représente la matrice originelle de cette logique ainsi :

e	\bar{e}
A	P
T	T
P	A

On note qu'il y a un état où « e » s'actualise en potentialisant « non-e » ; lorsque « e » ni ne s'actualise ni ne se potentialise, et « non-e » de même, là ils engendrent un état contradictoire (T) ; il y a aussi un autre état où « non-e » s'actualise, et « e » se potentialise. Si la non-contradiction s'actualise, elle potentialise la contradiction. De même que la logique d'identité réussissait à parler du contradictoire de façon non-contradictoire, à son tour la logique de Lupasco réussit à rendre compte de la non-contradiction de façon contradictoire.

Comme nous avons vu dans le chapitre 1 de cette partie (II), le temps physique chez Bobin était d'abord senti comme cyclique et l'instant était son unité de base. Lorsque ce temps prenait l'aspect de la durée, il se manifestait en une éternité constituée d'un nombre infini d'instants répétés.

Quant au temps d'amour, il prenait son origine d'une sorte d'éternité donnant vie aux instants d'être. L'unité du temps d'être était donc l'instant, mais l'éternité se manifestait dans le temps d'amour de l'ordre divin. Le passage de la continuité aux instants discontinus, se faisait graduellement de sorte que les deux aspects, continu et discontinu, du temps d'amour se perçoivent ensemble. C'est pourquoi nous le considérons ici comme un système lupascien où deux termes contradictoires se manifestent : l'instant et l'éternité paisible.

Un autre exemple étudié dans le chapitre 1, était le temps conçu dans les recoins d'écriture et de lecture. Ce temps était valorisé en ses instants, car était « un temps que l'on commode » (PM, p. 91). Cet instant poétique témoignait d'une simultanéité ordonnée dont la densité des instants pourrait donner un sentiment de la durée. Pour le mieux comprendre, nous l'avons identifié à une matrice des données pouvant se réarranger en un autre ordre.

Ici la pensée de Lupasco nous ouvre une autre perspective où nous voyons ces instants individualisés et hétérogènes, se regrouper en une Unité homogène ayant de la profondeur. Apparemment ce temps de bonheur chez Bobin ne présente pas de terme absolu « instant » ou « durée », seulement l'« instant » (« e ») plus ou moins actualisé (A) ou potentialisé (P). Ainsi que la « durée » (« non-e ») graduellement potentialisée (P) ou actualisée (A).

Il y a aussi des moments où le bonheur se donne comme un temps vide qui a quand même un esprit de continuité. C'est le temps de la contemplation dont le vide en instants est comparable au vide du

silence en mots. Pourtant la présence d'une durée dans le temps du bonheur est aussi grande que la présence du sens dans le silence. Autrement, ce temps est à la fois vide et rempli de ses contenus mais il est ni l'un ni l'autre. Ce qui permet de reconnaître en lui l'état « T ».

Dans l'état « T » il faut se référer aux contraires comme pôles d'une manifestation nouvelle : l'annihilation réciproque de deux contraires dans cet état donne le « Tiers inclus » qui ne se manifeste pas comme la réalité observable. On peut donc l'appeler le « vide ».

Dans ce vide, une conscience contradictoire en elle-même s'accroît. Entre le réel et cette conscience s'instaure une relation directe. On peut donc parler de « la conscience de conscience pure ». Car dans cet état parfaitement contradictoire (état « T »), deux consciences élémentaires (l'une de « e » et l'autre de « non-e ») coexistent simultanément ensemble grâce à des doubles semi-actualisations et semi-potentialisations. Elles font l'objet de connaissance l'une pour l'autre et dès que l'une l'emporte sur l'autre, celle qui est vaincue devient une potentialité pour l'actualisation de celle qui l'emporte. Mais tant qu'il y a une symétrie des deux actualisations et potentialisations, il n'y a pas de conscience de quelque chose, mais la conscience de conscience pure, mieux dire encore, le savoir pur ou le pur sentir.

Le « pur sentir » est l'état du temps de contemplation chez Bobin. C'est aussi le siège du savoir du temps. La réalité du temps n'est pas observée, mais sentie. On dirait qu'une symétrie parfaite a lieu entre les deux aspects contradictoires du temps. Entre l'instant et la durée une zone intermédiaire se forme : la zone du contradictoire maximum où les consciences élémentaires de l'instant (« e ») et de la durée (« non-e ») sont en symétrie égale et aucune ne l'emporte sur l'autre. Par contre, elles s'occupent d'elles-mêmes et font une conscience transcendante « pure ». Nous avons donc deux consciences d'être : être

en instant et être en durée. Le temps paraît profond. Le « senti » est ce dont l'on est activement conscient et puisqu'ici il y a deux actualisations actives, nous avons donc deux sentiments réels. En plus, dans l'état « T » nous avons deux potentialisations dont chacune donne une conscience élémentaire¹ (non-active). Cela donne en somme un niveau de conscience quatre fois plus riche.

Temps de contemplation :

Durée (-P/-A) # Instant (-A/-P) =>

Conscience pure (=> Savoir pure)

Le temps senti : « hors du temps »

En comparaison, le temps d'amour représente une continuité bien actualisée et il est surtout senti comme « éternité ». L'actualisation ayant tous les attributs du réel, fait de l'éternité la structure réelle du temps d'amour. Et la potentialisation de l'instant est la conscience élémentaire qui reste éteinte.

Le temps d'amour est donc un autre système contradictoire de l'instant et de la durée où cette dernière génère la première :

Temps d'amour :

Durée (A) > Instant (P) => Conscience

élevée sur la génération continue des

instants

Le temps senti : « éternité »

¹ Nous déterminons avec Lupasco la conscience élémentaire comme une conscience des choses et non pas une conscience d'elle-même.

En ce qui concerne le temps poétique retrouvé aux moments des écritures et lectures, il est aussi un système dynamique d'antagonisme. Il récupère les instants pour en faire la durée, son contradictoire. Ce que nous avons noté comme « simultanée ordonnée » dans le chapitre 1, signalait en effet cette vérité du dynamisme simultané de deux termes contradictoires (l'instant et sa continuité) dont l'un (l'instant) était beaucoup plus actualisé que l'autre :

Temps poétique :
Instant (A) > Durée (P) => Conscience
élevée sur la durée
Le temps senti : « instant valorisé »

Enfin, le temps du dehors (le temps physique) est chez Bobin un temps qui coule et qui se répète éternellement. Cette répétition indique en effet l'intensité des instants. Elle montre aussi la conscience sur l'instant renouvelée longuement et activement. La répétition des instants et la conscience de ces instants renouvelés donnent des cycles. Et le cycle est une façon de voir l'éternité (dans son sens de l'éternel retour). Dans le temps physique, l'instant est donc fortement actualisé et nettement ressenti.

Temps physique :
Instant (A) >> Durée (P) =>
Conscience élevée sur une forme de
durée synonyme de « la somme des
instants »
Le temps senti : « instants recyclés
longuement »

Le temps physique est donc conscient de la durée sous la forme des cycles répétitifs. Tandis que le temps d'amour a une conscience de l'éternité divine. L'instant est la structure dominante du temps physique alors que dans le temps d'amour il a un rôle secondaire : il naît de l'éternité.

Pour le temps poétique, l'instant s'accommode en durée. Ce qui veut dire que la conscience de l'instant d'être va enfin aboutir à la conscience de la continuité d'être.

Dans le temps de contemplation qui correspond à l'état « T », la conscience pure conçoit une autre chose, une troisième matière que l'on nomme « hors du temps » où l'on ne sent ni l'instant ni la durée. Ayant cette conscience pure qui, comme nous l'avons expliqué, est quatre fois plus consciente, le temps de contemplation est donc à un niveau de réalité plus haut¹ que les temps d'amour, poétique et physique.

Autrement dit, le niveau de réalité du temps de contemplation est plus large que les niveaux des « instants » (« e ») et de la « durée » (« non-e »). La tension entre ces contradictoires, a donné en effet une Unité plus large qui les a inclus. Nous voyons dans cette unité contradictoire une nouvelle vision pour le temps².

1 Deux niveaux de Réalité sont différents si, en passant de l'un à l'autre, il y a rupture des lois et rupture des concepts fondamentaux (comme, par exemple, la causalité). Pour plus d'explications sur les niveaux de réalité, il faut signaler que le premier niveau correspond selon Heisenberg et Nicolescu aux états des choses objectivables. Ce niveau premier est indépendant du processus de connaissance (ex : les objets de l'étude en physique classique).

Le deuxième niveau de réalité correspond à l'état des choses inséparables du processus de la connaissance (ex : les objets des études en physique quantique et en psychologie). Nicolescu le considère comme l'état « T » (l'état du tiers inclus).

Le troisième niveau de réalité correspond à l'état des choses créées en connexion avec le processus de connaissance (ex : les objets des études en philosophie, art et religion).

2 Cette unité contradictoire nous rappelle l'unité donnée en microphysique au quantum pour ainsi expliquer l'onde et le corpuscule, deux aspects différents de la lumière.

Cette vision vient du système « T » (*Tiers inclus*). Ce système comme tout autre système est le fruit d'agrégations des différentes consciences dont chacune porte une qualité spécifique. Par exemple ici dans le temps de contemplation deux consciences élémentaires d'instant et de durée font une continuité paisible de l'instant en même temps que ni l'instant ni la durée ne se manifeste comme identité à part. Par contre, la conscience transcendante apparue dans le système « T » se crée centre et comme toute autre conscience, vérifie son existence dans un « maintenant » par rapport à un « avant » où elle n'existait pas. Puis elle fait des échanges permanents avec son environnement et avec les autres consciences élémentaires. Ce qui crée de nouveaux « maintenant » qui sont différents d'« avant ». La conscience de ces instants successifs constitue le temps. Le temps est donc fait des cycles et il semble couler d'une façon irréversible à partir du commencement de la conscience. Nous avons cette spécificité du temps physique chez Bobin où le temps du dehors coule comme une rivière. Mais pour le temps de contemplation cet écoulement est inclus dans une continuité paisible.

La conscience centrée sur elle-même est au cœur de l'événement du temps. Elle s'oriente vers l'intérieur de son être et ce qu'elle voit c'est le temps d'être et le temps de son existence. En effet, l'être et le temps sont profondément liés et inséparables. La conscience pure (la conscience de conscience) étant la conscience d'elle-même, est comme l'identité de l'être, donc inséparable du temps¹. Mais ce temps d'être est continu par essence.

C'est pourquoi aux moments de contemplation où la conscience de conscience est active, Bobin se voit libéré du temps (temps physique) mais toujours dans une continuité d'être-là. Ce qui veut dire que

¹ C'est pourquoi on la considère comme le deuxième niveau de réalité ; le niveau qui correspond à l'état des choses inséparables du processus de la connaissance.

l'aspect du temps qui ne s'élide jamais, c'est l'aspect de continuité, c'est-à-dire, la durée. Il nous rappelle, de nouveau, l'idée de Bergson sur l'élan vital et la durée dominant l'être et son existence.

Or, la conscience de conscience manifestée dans l'état « T », est avant tout la conscience d'être-là depuis un point de départ où cette conscience se voyait être née. Elle est donc une conscience de la durée de la vie.

Par contre la conscience de l'instant, considérée élémentaire, se manifeste dominante dans les temps poétique et physique. La différence entre ces deux types d'instant est dans la valorisation que la conscience fait de chacun : l'instant poétique est distingué par sa fécondité alors que celui physique est répétitif, sans aucune spécificité. Quant au temps d'amour, la conscience de la durée emporte celle de l'instant. Une conscience de la durée peut être considérée comme une conscience sur la durée de la vie ou bien comme une conscience sur l'accumulation des instants. Mais puisque chez Bobin le temps d'amour prend son origine d'une éternité divine, on peut dire que la durée sentie dans ce temps est une durée de la vie éternelle. C'est-à-dire, la conscience sur la durée dans ce temps est une conscience sur l'existence dont le point du départ remonte à l'infini.

Selon la logique contradictoire, dans chaque système (ici, les temps étudiés), deux consciences élémentaires s'opposent et celui qui arrive à un degré plus haut que l'autre, donne ses spécificités et ses qualités au système antagoniste et par conséquent le système devient actualisé par des qualités vainqueurs. Alors, si le temps d'amour est surtout « durée », il est aussi conscient de l'instant qu'il potentialise. Et si les temps d'écriture et de lecture sont des « instants », ils sont, eux aussi, conscients de la durée qu'ils potentialisent. Et le temps physique, étant pratiquement l'instant, est fortement potentialisé de la durée et cela cause une conscience profonde sur l'existence des « cycles » dont

la grandeur envahit finalement le cosmos : les cycles deviennent « Unité cosmique » et d'éternels retours.

Le complexe « espace / temps »

Le temps de bonheur, retrouvé dans l'œuvre de Bobin représente une liaison assez forte avec l'espace. Nous avons même classé dès le début de cette partie les différents lieux de bonheur où différents temps se formaient. Ici nous étudions en détail ces lieux de solitude, d'amour et de contemplation en fonction du temps que nous avons retrouvé pour chacun : le temps poétique, le temps d'amour, le temps de contemplation et du dehors. Nous voyons ici les « espaces/temps » de chaque état sous l'œil de la logique du contradictoire et de la physique moderne.

L'œuvre de Bobin récolte partout le temps de joie (PB, p. 106) : dans le ciel neigeux, à côté d'une fenêtre, dans un acacia, dans une chambre d'enfant, etc. (*Ibid.*, p. 78) Ces horizons tissés du temps ne peuvent pas être étudiés séparément. Selon la « physique relativiste, nous ne pouvons jamais parler de l'espace, sans parler du temps, et réciproquement »¹. Tous deux sont intimement reliés.

Il faut aussi se rappeler que non seulement les intervalles du temps mais également les intervalles de l'espace diffèrent lorsqu'ils sont mesurés dans différents systèmes de référence². La durée mesurée en suivant le mouvement est toujours plus faible que la durée mesurée dans un référentiel fixe³. De même, l'espace mesuré n'est pas absolu. C'est-à-dire la longueur d'un objet peut être différente selon le

1 Capra Eritjof, *Le Tao de la physique*, Paris, Sand, 1985, p. 172.

2 Douglas C. Giancoli, *Physique générale: ondes, optique et physique moderne*, traduit par François Gobeil, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 1993 [New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1989], p. 207.

3 Il s'agit d'un ensemble de points immobiles les uns par rapport aux autres, possédant une origine des temps communs.

référentiel de mesure. Dans un référentiel en mouvement la longueur d'un objet paraît plus petite que la même longueur (du même objet) dans un référentiel fixe. On parle alors de la dilatation du temps et de la contraction des longueurs lorsqu'un événement passe en vitesse et est observé dans deux référentiels, fixe et en mouvement. Ces genres d'observations ont amené à l'idée d'avoir l'espace-temps à quatre dimensions, trois pour l'espace et une quatrième pour le temps. C'est ainsi qu'une certaine quantité d'espace s'échange contre une certaine quantité de temps (et vice versa)¹. « Le caractère réellement insolite de l'espace-temps à quatre dimensions provient du fait que l'espace et le temps y sont pour ainsi dire joints indissolublement : quand le système de référence change, le temps et l'espace s'échangent un peu l'un pour l'autre »². Ces échanges nous paraissent aussi intéressants dans l'horizon poétique du bonheur, relié fortement avec du temps.

Avant d'étudier les exemples montrant ces échanges entre l'espace et le temps, nous signalons qu'il y a deux représentations iconiques de ces interrelations. L'une, « l'espace/temps », paraît plus significative lorsque l'on veut garder le caractère propre de chaque terme et montrer qu'il y a un dynamisme entre le temps et l'espace. La deuxième représentation iconique, le continuum « espace-temps », dénote que le temps et l'espace fonctionnent comme une unité. Par ce deuxième icône on veut montrer qu'il y a des échanges perpétuels entre l'espace et le temps.

Le sentiment du passage du temps est l'une des caractéristiques de l'état d'être au monde. L'être conçoit en effet l'existence par le continuum « espace-temps » et par « l'énergie/matière ». Mais dans la façon dont il conçoit ce continuum, et dans les manifestations

1 Douglas C. Giancoli, *op. cit.*, p. 209.

2 *Ibid.*

d'espaces/temps, il y a une sorte de contradiction que nous allons étudier suivant la logique du contradictoire.

L'Espace/Temps de la solitude

Dans l'œuvre de Bobin, la solitude, marquée par le silence et le calme, contient différents moments : les moments poétiques (de la lecture et de l'écriture), les moments passés en compagnie des enfants (pourtant considérés comme solitude), le moment d'être simplement là et de contempler la nature.

La solitude et l'espace-temps poétique

À l'intérieur des moments de la solitude heureuse naît le temps poétique qui garde certains moments contradictoires : les « instants-durée ». Quant aux espaces de la solitude, ils sont soulignés surtout par l'écriture et la lecture :

Il fait comme un murmure disant que tout va bien, que l'on peut sans regret baisser les paupières, et entrer lentement dans l'ondée d'un sommeil. Dedans, il y a le silence de la maison. Le livre des heures, ouvert à la page du repas. On coupe le pain blanc. On verse une poignée de couleurs dans une eau frémissante. (SVL, p.67)

Puis, nous remarquons la diminution des dimensions spatiales (les petits recoins de l'écriture et de la lecture), accompagnée des instants longs et presque arrêtés¹. L'être goûtant le bonheur dans ces

¹ Rappelons-nous la maison illuminée dans *Isabelle Bruges* et les moments arrêtés du soir avec l'image de cette maison, et puis les *recoins* d'écriture et de lecture où l'instant est récupéré lentement.

moments, est au centre de son univers (concentré vers le centre)¹ et il sent une « *longue étendue de calme* »:

La compagnie de la solitude vous est aussi douce que celle des enfants. Lire, sommeiller, marcher, ne penser à rien, laisser les lumières du ciel pâlir sur la tapisserie des murs. Et par distraction ouvrir le manuscrit à la première page, commencer à lire. Quand vous relevez la tête l'après-midi est passé, il n'y a plus de jour et ce n'est pas encore la nuit, il n'y a plus qu'une longue étendue de calme... (PRF, p. 18)

L'unité du calme est ici une unité qui a de la longueur. On peut dire qu'elle est l'instant arrêté ou récupéré. L'instant qui donne la durée. Puis l'espace vécu est un recoin de chambre où l'être, replié sur lui et sur le manuscrit, ne voit plus le passage du temps physique : il relève la tête et il voit une longue étendue de calme. On voit bien que la réduction en étendue spatiale (petit recoin de lecture) est compensée par l'augmentation en étendue temporelle (longue étendue de temps). Ce qui confirme l'existence d'un sentiment humain sur le continuum « espace-temps ».

Il faut aussi rappeler que chez Bobin « les livres sont des chapelets d'encre noire » (PRF, p. 55) et que lire et prier sont presque synonymes car les deux exigent le silence et le sacrifice de « soi ». L'image de la bougie est pour Bobin, l'image-icône qui représente lire et prier (*Ibid.*). Le lieu qui convient à cette image-icône est l'église qui entre en concurrence avec le recoin de la lecture. L'image-icône de la bougie qui suggère le mouvement vers le haut et l'image-même de l'église dénotent un sentiment de la verticalité de l'espace. L'étendue du calme aux moments de la lecture et la grandeur du silence aux moments de prier, sont en échanges avec, finalement, un espace

1 Cf. Notre première partie de thèse, chapitre 2 : *les cadres du bonheur*.

verticalement valorisé. Le vecteur spatial mis en relief est donc la hauteur qui entre plus que les autres vecteurs spatiaux (la longueur et la largeur) en interrelation avec le vecteur du temps.

Quant à l'écriture Bobin note que « les choses s'avancent vers moi [...]. Par leur silence, elles entrent en moi [...] Puis leur lumière s'élabore en moi discrète, infime. Miraculée» (SVL, p. 31) et c'est ensuite qu'il peut écrire. D'après lui, écrire c'est l'échange de silence en lumière (*Ibid.*). Et cela se fait sur la page blanche dans les instants créatifs. L'espace se réduit donc à cette page dans laquelle tout un horizon peut être reflété. « Les mots fleurissent et poussent dans tous les sens, de toutes espèces. Ils se multiplient et se ramifient comme un feuillage » (*Ibid.*, p. 33). La forme de la croissance spatiale est donc arborescence mais sur une surface plate. Les vecteurs spatiaux qui entrent plus en interrelation avec le vecteur du temps (les instants) sont donc la largeur et la longueur.

La « page-instant » est alors l'espace-temps d'écrire dont les dimensions peuvent atteindre tout l'horizon et la somme infinie des instants poétiques.

L'espace-temps de la solitude en compagnie des enfants

Dans un autre exemple, nous avons une image de « temps-plume », *recroquevillée* qui traîne n'importe où, à côté des enfants dont la compagnie n'abîme pas la solitude :

On traîne dans un parc. On donne de l'herbe aux animaux et de la lumière aux anges [...] On ne reste jamais au même endroit. On occupe le tout de la vie, de l'espace et du temps. On est comme partout à la fois, en proie à tout ce qui est. Par l'enfance vous retrouvez le jeu. Par le jeu vous réveillez l'éternel dans

le berceau de l'air. Le temps est comme une plume dans la paume des enfants : légère et blanche, recroquevillée sur elle-même. Les enfants soufflent dans le creux de leurs mains, et vous regardez avec eux s'envoler le duvet de lumière _ d'heure en heure, de page en page. Dans le service des enfants, tout aussi sûrement que dans la solitude, vous retrouvez la présence innombrable, l'émerveillement. (PM, p. 30-31)

Nous avons donc chez Bobin, une image nouvelle du temps. Il est léger et il vole longtemps dans l'air. On dirait que l'instant léger prend la matière « air ». Cet aspect de plume est en plus imaginé dans un espace à la fois petit et grand : la paume des enfants et l'air.

Dans le « berceau de l'air », le temps léger cache aussi en lui une sorte d'éternité. Ce temps est imaginé à la fois léger (allusion à la brièveté de l'instant) et long (allusion à la grandeur de la durée). Le « berceau de l'air » est donc l'image d'un somme d'instantes légers (*recroquevillés sur elle-même*), récupérés dans un petit espace symbolique (le berceau). Comme si le temps emportait ses enfants. Et comme si par le jeu, on pouvait réveiller l'éternité endormie dans ce berceau de l'air.

Quant à l'espace, bien qu'il soit d'abord imaginé petit comme un berceau, il s'agrandit jusqu'à l'horizon (l'air). En l'air, le temps coule « d'heure en heure » et « page en page ». C'est-à-dire que le temps prend de la mesure concrète pour faire comprendre sa durée, son éternité. Autrement dit, dans ce couple espace-temps lorsque l'un se limite (dans la paume des enfants), l'autre s'accroît jusqu'à l'éternité, et quand ce dernier prend la mesure (d'heure en heure et page en page), le premier se démesure (en l'air). L'importance c'est que ces changements contradictoires se forment ensemble dans une même image : « temps plume ». Comme si deux consciences antagonistes

existaient en même temps. Si nous regardons ces événements sous l'œil du contradictoire, nous constaterons qu'au moment de l'écriture il y a deux consciences du temps et de l'espace qui se contrebalancent : une du temps et de sa fermeture (cette conscience se voit dans une continuité qui ne s'élide jamais), et l'autre de l'espace et de ses contraintes (cette conscience vise un espace à la fois petit et grand, fermé et ouvert).

Enfin, avec « les souffles des enfants », le temps s'envole d'heure en heure et de page en page. Bobin révèle ainsi l'essence du *temps identifiant*¹ : l'instant sans poids et vide. En plus il fait allusion à son caractère espace dépendant : « page en page » entre en harmonie avec « heure en heure » pour mieux mémoriser ce caractère. Cela veut dire que le temps qui va avec l'espace dynamique, c'est surtout un temps concrétisé par le principe de la raison suffisante : le *temps-instant*. Par contre, le *temps-durée* fait plutôt partie de l'espace statique, de l'espace absolu. Il ne contredit pas l'espace. Il existe, sans s'élider.

« Dans le service des enfants comme dans la solitude » Bobin ressent la « présence » et « l'émerveillement ». Il voit l'être, à la fois dans le mode d'existence et dans le mode d'action. Le mode d'existence est lié au temps- durée et le mode d'action au temps-instant. L'« espace/temps » de la solitude, contient alors un rapport du mouvement et de l'énergie à exister, exigeant un espace dynamique.

1 Nous distinguons deux aspects du temps : *identifiant et diversifiant*. L'expérience logique engendre deux devenir et projette deux temps logiques : un temps du « oui », identifiant, et un temps du « non », diversifiant. Le temps identifiant est le temps de l'espace (se sent dans la physique relativiste sous la forme de quatrième dimension). C'est la temporalité de la fonction logique spatialisante et le dynamisme même de l'espace. Quant au temps diversifiant, il n'est jamais utilisé ou conçu en contrebalance avec l'espace. Il est la durée même et il paraît qu'il garde pour lui une entité indépendante aux changements spatiaux et aux mouvements (Jean-Marie Biche, « Du chaos, de la temporalité, et de la métapsychologie entre autres », *Trans*, n° 9 : « L'artefact », 1998, p. 136-141).

La solitude de l'être-là et son espace-temps

L'autre exemple à analyser, c'est l'image de l'espace-temps dans la « maison illuminée » (étudiée dans la première partie). Dans cette image, la solitude heureuse est vue dans un jardin (un espace aux dimensions presque définies) et dans le soir de l'été (un temps distinct). L'espace/temps apporte de l'énergie et du mouvement : « la danse des premiers papillons » (légers en matière mais riche en énergie). Et le sentiment dominant est « une grande fraîcheur de liberté », « au cœur bleu noir » on était heureux car il suffisait « d'être là » (IB, p. 73). C'est-à-dire on est surtout dans le mode d'existence pure où « ni passé, ni futur » (*Ibid.*) n'existe plus. Donc le temps est présent et l'espace « le fond d'un jardin » (*Ibid.*), c'est-à-dire le centre, ou encore, le point zéro du référentiel.

Nous observons que dans cet exemple, un continuum se forme : le lieu et le temps, côte à côte, participent à la formation du « sentiment de Dieu » (*Ibid.*), produit dans le jardin d'un soir d'été en solitude. Bobin décrit bien dans *Isabelle Bruges* « la sensation de vivre dans une orange » (*Ibid.*, p. 72) qui a dix-huit quartiers (espaces définis) correspondant aux dix-huit ans (temps distingué). Le quartier préféré témoignant des moments heureux qui « se situe entre neuf et dix heures du soir, en été » (*Ibid.*). Ce point devient à la fois l'espace (étant donné qu'il est un quartier de l'orange) et le temps. Donc, il forme un continuum espace-temps.

Mais l'être heureux regrette que « l'orange soit ronde et qu'elle tourne sans arrêt au tour du soleil » et « qu'il y ait du temps » (*Ibid.*), et veut échapper à toute limite. Il veut que le temps soit éternel arrêt sur le bonheur et que l'espace soit limité (au fond du jardin, dans le *quartier d'orange*).

La solitude et l'espace-temps de la contemplation

« Le fond d'un jardin, aux derniers feux du jour » (*Ibid.*, p. 74) est aussi l'espace-temps d'une contemplation assez importante : « contempler son vrai visage » (*Ibid.*). Chez le solitaire heureux, l'acte de contempler le visage de son être au monde dénie le cours du temps par « *ni passé, ni futur* » (*Ibid.*) et efface les contours de l'espace « au fond de l'air » (*Ibid.*). Sachant que les situations « ni...ni... » ont la forte chance d'être des situations contradictoires en état « T », et qu'en plus, se contempler témoigne aussi d'une conscience de conscience en train de se viser, on peut dire qu'ici nous avons une image de l'état « T ». C'est-à-dire, nous avons dans la solitude heureuse, aux moments de contempler son vrai visage, un espace-temps à la fois fluide et absolu où la conscience s'occupe d'elle-même.

Cet observateur voit son âme habiter son corps comme la lumière remplissant la maison. Il voit dans cette image la conjonction de l'âme et de la lumière. Un objet conceptuel (la maison) retiré du monde sensible est devenu symbolique par la conjonction avec la lumière venu du monde insensible. On peut donc dire que cette contemplation est dans son étape de l'*illumination* et qu'elle n'atteint pas son étape de l'*union*¹. L'espace-temps que nous avons vu lié à cette étape d'illumination était le fond d'un jardin. Donc la profondeur de ce lieu confirme l'intellection profonde visant l'objet de la contemplation. Progressivement, l'intellection s'approfondit et s'approche de l'étape de l'*union* dans une contemplation « pure ».

1 Nous distinguons trois étapes dans la contemplation que nous allons étudier plus en détail dans la troisième partie : l'étape de *la purification*, les réflexions très profondes par le juste usage de la raison sur les objets ordinaires tirés du monde sensible ; l'étape de l'*illumination*, les intellections dont l'objet formel est encore constitué par des concepts et symboles du monde sensible mais qui s'estompent progressivement et laissent l'émerveillement et la stupeur ; et enfin, l'étape de l'*union*, les intellections spirituelles dont l'expression formelle n'est pas du monde sensible, mais purement simple et lumineuse.

La contemplation la plus pure chez Bobin se manifeste dans le cercle des tourterelles dont nous avons étudié l'aspect temporel (LM, p. 26-27). On dirait que cette contemplation est au début de son étape de l'*union*. Car son objet conceptuel et symbolique est retiré du monde sensible et vient progressivement s'effacer en laissant la place à une attente d'un passage tout à fait invisible. Donc l'objet de la contemplation se transforme ici en une « claire » et une « petite énigme » qui donnent l'impression du « passage d'un cortège princier » (*Ibid.*). Ce transcendentalisme mystique témoigne de l'étape de l'*union* dans une contemplation qui se donne aussi un « hors du temps ». L'étude de son aspect temporel nous a montré d'ailleurs qu'il s'agissait d'un état « T ».

Quant à son espace, il est une « scène découpée par les montants de la fenêtre » (*Ibid.*). Et l'événement se passe sur les branches d'un arbre. La fenêtre est le moyen des révélations poétiques et mystiques chez l'observateur du bonheur. Elle est en effet une coupure dans l'espace, ou encore, une charnière entre deux espaces du dehors et du dedans. Faisant entrer l'extérieur dans l'intérieur, la fenêtre devient une « frontière visuelle ». Dans son cadre, les signes des échanges dialectiques apparaissent parfaitement. L'ombre du dedans se met en contact avec la lumière du dehors. Et ce contact avec le dehors se fait sur les séquences choisies : la fenêtre encadre les moments privilégiés du dehors pour son observateur. Le moment de la contemplation ainsi encadré par la fenêtre montre que l'observateur du bonheur l'a privilégié et mis en relief. Il l'a choisi comme le point le plus fort, entre le dehors et le dedans. Comme un point du contact de deux plans ontologiquement différents.

L'observateur du bonheur, dans les moments de la contemplation pure, se voit entre deux niveaux spatiaux contradictoires qui arrivent enfin à un espace d'échanges. On dirait que l'espace du « oui »

(positif) et l'espace du « non » (négatif) montrent leur contact par la fenêtre. Et que la conscience de conscience, grâce à la fenêtre devenue symbolique, se donne un espace abstrait. Elle se libère du positif et du négatif d'une logique classique et se voit à un niveau ontologique plus élevé, plus riche.

Le cadre de l'espace-temps de la contemplation, présenté donc par la fenêtre dénote certaines particularités : le clivage entre le dehors et le dedans, l'arrêt transitoire sur l'image de l'invisible, une sorte d'union entre la lumière et l'ombre et entre l'instant et la durée. Ce cadre incarne bien une cohésion des valeurs externes et internes pour préparer la configuration d'une scène de l'ordre sublime. Quelques éléments de cette configuration, sont l'immobilité, le silence et l'attente

L'espace qui correspond alors au « hors temps » de la contemplation pure, est un espace symbolique, un point de repère, un cadre du clivage entre l'ombre et la lumière. La contemplation pure arrivant enfin à l'étape de l'*union*, se voit d'abord dans une cohésion du dehors et le dedans, et puis, elle sent l'union de l'être et du sublime par le sentiment d'être hors du temps. Nous revenons encore sur ce que nous avons souligné à la fin du chapitre un (de la partie deux, page 43), entre deux plans ontologiquement différents, la contemplation se donne un espace-temps symbolique. On est bien donc dans une étape transitoire précédant l'étape de l'union qui annonce son avènement par cette attente lourde que Bobin désigne dans la page 27 de *La lumière du monde* (*Ibid.*).

Le continuum espace-temps du bonheur est d'ailleurs iconisé dans les recoins de la solitude (cf. IB, p. 73 et dans le cercle des tourterelles, LM, p. 26) par l'image de l'arbre. Planté dans l'espace, l'arbre témoigne du passage du temps. Il protège et assure l'état de bonheur. Il fait partie de cette magie du bonheur qui se sent dans l'horizon et le

temps (IB, p. 73). L'arbre connecte les points fixes de son lieu de croissance à l'espace infini du ciel. « Il s'élève en force dans le ciel » (PM, p. 55). Les points horizontaux sont ainsi en liaison avec les points verticaux. Le passage du temps fait des cercles encore horizontaux dans son tronc. Autrement, la flèche du temps sur l'arbre est concentrée en cercles et ces cercles sont en effet le manifeste de la vie. Cette même flèche, en même temps qu'elle se fond en cercle continue son chemin verticalement vers le ciel. Comme s'il y avait plusieurs espaces-temps parallèles suivant la flèche du futur. Cela nous amène de nouveau à notre schéma conclusif donné en fin du premier chapitre de cette partie. Ce schéma s'affirme ainsi pour tout état de la contemplation de la vie.

L'espace/temps dans les lieux de l'amour

Nous nous souvenons encore de cette phrase de Bobin dans *Souveraineté du vide, Lettres d'or* (p. 59) que « l'amour et la solitude sont entre eux comme deux chambres reliées par une porte étroite. Écrivant, on va de l'une à l'autre ». L'espace de l'amour ressemble étroitement à celui de la solitude. On peut même dire qu'ils sont « une seule chambre à vrai dire » (SVL, p. 60). Et le temps passe « dans l'attente lumineuse de ceux que l'on aime » (*Ibid.*). Pour Bobin dans l'espace-temps de l'amour il y a toujours une solitude qui coexiste avec¹. L'attente, c'est le sentiment réel du temps d'amour, « car même quand ils sont là, on les espère encore » (*Ibid.*).

L'espace-temps de l'amour parental

¹ Cf. SVL, p. 60 où Bobin affirme que l' « on touche leurs épaules, on lit dans leurs yeux, et la solitude n'est pas levée pour autant ».

L'amour dévoile un autre sentiment de l'espace-temps lorsqu'il prend son origine dans le foyer paternel ou maternel.

Dans un espace où la pauvreté est « mariée avec l'amour », et que « quelques fleurs des champs » brillent dans un « ancien verre à moutarde », sous l'ombre du visage d'une mère, il y a l'instant qui brille (LA, p. 22-23). Un instant où tout a « un sens et que l'univers avec son infini d'étoiles » prend « comme centre et comme axe » l'amour qui règne dans le visage de la mère (*Ibid.*, p. 23). C'est-à-dire que le foyer maternel joue le rôle d'un espace central où l'infini est reflété. Cet infini, est encore du genre de l'espace. Or, ici, l'instant arrêté contrebalance, finalement, l'espace infiniment grand. De sorte que l'on voit un continuum espace-temps dont la dimension temporelle atteint le « un » et les trois dimensions spatiales atteignent « l'infini ».

Dans le même foyer, l'image du père reflète aussi un continuum espace-temps propre à lui : le soir, « passant lentement sa main sur chaque assiette de porcelaine à petites fleurs, rutilante sous l'eau chaude et claire » (*Ibid.*, p. 24), il dit : « c'est comme si je passe la main sur la journée » (*Ibid.*). Une journée est donc concentrée dans l'espace d'une assiette. Autrement dit, dans cette image la grandeur de la dimension temporelle est plus importante que celle de spatiale.

Et lorsque les deux parents se réunissent dans une image, l'espace-temps est un « globe de cristal » qui prend le temps des siècles, comme dans un conte (*Ibid.*, p. 72). L'espace est donc petit, clair et transparent, et le temps atteint l'infini. Mais un infini arrêté « dans un sommeil de neige » (*Ibid.*). Dans cet arrêt, on peut, quand même, sentir l'instant. C'est-à-dire l'instant qui est devenu infiniment grand.

Nous voyons bien que dans les lieux de l'amour parental, cette face du temps qui est en interrelation objective (en contrebalance relativiste) avec l'espace est au fond de la nature de l'instant. Quant à la durée, nous la retrouvons comme quelque chose de base où « les

armées du temps » ne réussissent jamais à entrer (*Ibid.*). Il faut dire que le sentiment d'avoir une longueur infinie du temps (dans un instant arrêté) est différent du sentiment d'avoir une continuité de base qui fait partie de la vie du rêveur. La continuité de base, c'est peut-être le point de la liaison de la solitude et de l'amour dont parle Bobin. Car la contemplation qui se donne un « hors du temps », conçoit aussi la même continuité de base. Et la contemplation est un état particulier des moments de la solitude.

L'espace-temps de l'amour de loin

Cette liaison avec la solitude se montre plus forte lorsque l'amour change de visage et devient l'amour de loin : « on regarde la lune descendre dans une bouteille de rhume », « on la regarde, on la contemple. On la partage silencieusement » (IB, p. 90). Dans l'amour de loin une sorte de contemplation se fait jour et il y a un « on » qui regarde l'amour et son « grand sentiment de calme » (*Ibid.*). Autrement dit, un espace-temps de la solitude observe un espace-temps de l'amour. Ce qui veut dire qu'il y a une conscience transcendante au-dessus de l'amour de loin.

Le continuum « espace-temps » de l'amour de loin montre l'instant dans la grandeur d'un horizon cosmique. Dans la « distance heureuse » (TB, p. 28) qui continue des siècles¹. Sacré, l'espace-temps de l'amour de loin retombe « en neige sur les mains de la Vierge Marie » (*Ibid.*). Ce continuum est donc miniaturisé en milliers de flocons de neige retombant sur l'image iconique de la Vierge². Cette

1 Cf. *Le Très-Bas*, p. 28 où Bobin note l'arrivée des chants d'amour jusqu'à l'horizon du treizième siècle.

2 Dans *ibid.*, p. 28, Bobin dénote que le chant d'amour creuse un espace sacré et y vole. Il signale que l'amour de loin est un drôle d'amour car la terre, le ciel, la chair et le corps s'y fondent dans le délié d'une voix. Puis il dit que « cela dure jusqu'au milieu du treizième siècle. Cette musique finit par tirer Dieu de son

iconisation est peut-être, ici, pour montrer la même conscience transcendante qui veille sur le continuum «espace-temps» de l'amour. Il est intéressant de noter que de multiples « espace-temps » (c.à.d. les flocons de neige symbolisant le continuum espace-temps de l'amour de loin) s'accumulent sur une sorte de flèche du « temps-durée » (l'image de la Vierge). Cette flèche était aussi présente dans l'image de l'arbre, indiquée dans la page 56. En plus ici le sens de « conscience-durée » est remis en relief.

Cette iconisation sert à donner une solution pour recueillir tous les aspects contradictoires du temps et de l'espace : on a le temps et l'espace en leurs unités et en leurs grandeurs. On a les consciences élémentaires de chaque unité et on a la conscience qui résulte de leur réunion, en plus de la conscience dominante de la durée.

Il faut surtout noter que l'attente qui domine les lieux de l'amour, montre l'ouverture vers l'avenir ou le futur. Dans cette image iconique de la Vierge il y a une ouverture d'où, du ciel vers la terre, il précipite de la neige qui est en effet le symbole de l'espace-temps de l'amour de loin. Ainsi, le futur précipite sur l'horizon de l'amour et donne le présent qui devient ensuite le passé, mais un passé sauvegardé en neige. La flèche du temps est ici inversée : elle ne suit pas la ligne du présent vers l'avenir, mais c'est l'avenir qui vient vers le présent. Parce que, comme nous avons vu en première partie, l'amour prend son origine du ciel et de la divinité et cette origine inverse la flèche classique du temps physique. Le futur est produit dans le ciel.

sommeil. Il intervient, il y remet bon ordre : les derniers chants ne vont plus jusqu'aux chambres à coucher des châtelaines, mais retombent en neige sur les mains de la Vierge Marie ». Ce qui montre que les chants d'amour qui se sont transformés en neige, contiennent une distance heureuse aux dimensions de la terre et du ciel (espace infiniment grand). Ils contiennent l'instant mais qui s'est produit pour une durée assez longue de l'ordre des siècles. Or, le flocon de neige peut être considéré comme un continuum espace-temps.

L'espace-temps de l'amour physique

L'amour physique dans l'œuvre de Bobin se donne différents lieux pour avoir un « espace-lit ». Dans *Isabelle Bruges*, « sous un ciel changeant » et « dans une grange » « un lit d'ombre et de foin » devient l'espace de l'amour (IB, p. 112). Et dans *Louise Amour*, « au grenier », « appuyé contre un mur de briques », « un lit en osier, un entrelacs de roseaux, de ciel et de songe, une relique d'innocence tout en or et blondeur » forme cet espace de l'amour (LA, p. 89-90). L'*espace-lit* a de toutes façons un élément du ciel pour signaler son origine divine. La référence au ciel montre aussi la présence d'une verticalité à côté d'une surface déposée sur la terre. Donc les trois vecteurs de l'espace (la longueur, la largeur et la hauteur) sont ainsi présents et entrent en interaction avec le temps. Ce dernier nous l'avons vu avoir la caractéristique de la durée, de laquelle les instants sortaient lentement.

La femme à venir met en jeu différentes chambres. La dernière, accueillant *les cœurs arrachés* des deux amants, montre un lit qui est un espace-clairière (FV, p. 132), un espace lumineusement limité. La fenêtre de cette chambre est aussi mise en relief, lorsque l'amour physique relie les deux êtres solitaires dans un espace commun, pour montrer la nécessité d'avoir une ouverture vers le dehors. Cette ouverture indique, d'abord, que Bobin dans son horizon de bonheur ne supporte pas les limites, surtout quand il s'agit d'espace.

Et puis, l'ouverture (la fenêtre) appelle aussi les deux amants au point du contact du dehors et du dedans. Et quand en dehors il neige¹, l'horizon devient infini et le sentiment d'être à la limite du clos et de l'infini laisse penser que le bonheur n'est ni limité ni fini. Un infini de

¹ Dans la page 132 de *La femme à venir*, deux amants se séparent de temps en temps et ils s'approchent de la fenêtre et ils regardent la neige d'une blancheur sans contraire.

flocons, « espace-temps de la solitude heureuse » qui continue à venir annonce l'avenir encore heureux. Mais il faut remarquer qu'en dehors de cette chambre d'amour, le temps et l'espace de solitude sont encore attirants pour les rêveurs du bonheur qui passent momentanément leur temps ensemble.

Nous avons donc un état contradictoire qui se forme sur cette fenêtre entre la chambre et le dehors. Deux consciences élémentaires vivent le temps de l'amour à l'intérieur d'un espace clos, et en même temps, grâce à la fenêtre, elles visent le dehors et atteignent la conscience de conscience juste à la surface de la fenêtre. Cette acquisition de la nouvelle conscience amène à voir l'envie d'être de nouveau en solitude et en renonçant aux partages des espaces-temps avec autrui. L'œuvre de Bobin essaie donc de montrer la supériorité du temps du dehors où la neige amène avec soi les espaces-temps de la solitude heureuse, sur le temps de l'amour physique.

L'espace/temps du dehors, l'espace/temps de la vie

Le temps du dehors est l'instant et forme le « temps-lumière ». L'instant entre en interaction avec l'espace du dehors et dans le continuum qui se forme de cette interrelation, la grandeur du vecteur de l'espace est très importante, tandis que le vecteur du temps est réduit à un point (l'instant). Cela donne le sentiment d'avoir un continuum espace-temps du genre espace. Ce genre de continuum montre que la distance entre les événements qui se passent est trop grande par rapport à l'intervalle du temps qui les sépare. Donc, ils n'arrivent pas à agir les uns sur les autres et ils sont ainsi causalement indépendants.

Dans l'œuvre de Bobin le temps du dehors est en effet un temps observé et non pas vécu. Entre le vécu et le non-vécu, se situe l'espace du dehors. Le vécu donne du poids au temps : plus il gagne de la place, plus le temps dure et l'instant s'étire.

En dehors de la conscience, le temps prend plutôt des caractères physiques et devient stérile. Mais avec l'apparition de la vie, l'ordre et la beauté reviennent à l'espace-temps du dehors¹. Or, la temporalité du vivant influence l'horizon du dehors. La vie est en effet une brisure de symétrie² dans l'espace. Car elle amène l'organisation dans l'univers, et l'organisation va contre l'état chaotique de l'espace physique. L'état chaotique a l'« instabilité foncière du ciel et de la terre » (ES, p. 106) car pour observer « tout événement survenu dans l'espace étroit » il faut avoir un référentiel immobile (*un petit banc de pierre*) (*Ibid.*). Dans cette instabilité de l'espace, la vie « retiendrait la lenteur »³ et « l'interminable déploiement des forces » (SVL, p. 19). Elle est donc « *une source verticale. Une flamme* » (*Ibid.*).

Contre le temps du dehors dont la vitesse de passage « est plus grande que celle de la lumière » (*Ibid.*, p. 21), Bobin reste au bord. Éloigné du centre, où tout s'abîme, il essaie « d'éviter inévitable » (*Ibid.*) mouvement du temps. Ce qui fait penser à un temps de vie lent (non-horizontale). Autrement dit, la vie prend une flèche du temps, verticale, comme un arrêt où tout veut se développer⁴.

L'espace est ainsi brisé dans sa continuité et dans son temps éphémère et juste au pied de cette brisure, la durée prend naissance. Le point de l'emplacement de la vie dans l'horizon entraîne alors une courbure dans le continuum espace-temps. Surtout que le passage du temps biologique n'est pas homogène et garde implicitement en lui un sens de

1 Dans *L'Enchantement simple et autres textes*, p. 73 Bobin note que « la beauté est là, au dehors, à l'envers des châtaignes sur les chemins » et que « la beauté, c'est-à-dire la vie ».

2 Par la symétrie de l'espace nous entendons un univers élémentaire et sans structure.

3 Dans SVL, p. 19, Bobin note deux origines végétale et minérale pour l'enfance. L'origine végétale s'oriente verticalement contre le trajet *rectiligne, inflexible*. D'où nous avons déduit l'essence verticale du temps de la vie.

4 La présence symbolique de l'arbre dans beaucoup d'images de la vie heureuse chez Bobin est en fait le signe de la verticalité du temps d'être. La flamme aussi désigne cette verticalité et la lenteur que nous avons étudiées dans la première partie.

finalité. La finalité dévoile l'irréversibilité. Et cela veut dire que la flèche du temps biologique aboutit à une fin : la mort.

Or, la courbure du continuum espace-temps du dehors aboutit à l'état particulier de la mort qui est une forme nouvelle de la symétrie rendue de nouveau à l'espace. Elle est la face complémentaire de la vie, qui après la courbure première, regagne la structure initiale de l'espace-temps physique.

L'œuvre de Bobin nous donne un modèle de l'univers dans lequel le « flocon de neige » symbolise le continuum « espace-temps ». Il schématise bien l'espace miniaturisé combiné avec un temps arrêté jusqu'à l'infini. Il montre en plus une similitude profonde entre l'horizon de l'amour et l'horizon de la solitude¹.

Par le jeu, l'imaginaire de Bobin construit avec cette nouvelle matière, des horizons vastes et infinis comme le grand nord enneigé (ex. la Sibérie indiqué dans *Isabelle Bruges*). Dans ces horizons, le temps tend de plus en plus vers le zéro, où tout est immobile.

En plus, ce vaste espace/temps garde en lui un flux continu, signifiant le futur, s'accumulant en présent et en passé. Ce qui donne que toutes les formes temporelles sont réunies. Venant du ciel, il est une continuité de l'origine divine qui génère toutes les formes du temps. Une attente domine cet univers et veut que la génération de nouveaux instants continue. Cette infinie attente est le sens-même de la vie. Et quand il se réalise on est heureux.

¹ L'horizon de la solitude comprend les temps de contemplations et les temps poétiques. Et l'horizon de l'amour contient le temps de l'amour physique, parental et de loin. A la fin de l'étude sur les éléments bachelardiens de la première partie, nous avons vu que la solitude et l'amour aboutissent à un horizon enneigé où tout était calme et reposé en silence.

II.2.2. La complémentarité¹ de la mort dans l'horizon du bonheur

Une chose prend fin, une autre chose commence et c'est la même qui continue, autrement. (G, p. 66)

Les contradictions du temps de la vie et de la mort donnent l'ouverture sur un temps plus profond situé dans un niveau de réalité² plus haut : le temps de l'esprit, ou de la conscience de conscience. Il est un temps omniprésent et en interaction directe avec la mort dans l'œuvre de Bobin. La mort se montre le plus souvent comme la deuxième face de ce temps.

Pour le connaître il faut se référer à la logique du contradictoire qui vise les états plus réels et donne ouverture à la *Pensée Complexe*³. Le concept de complexité n'exclut plus ce qui paraît « contradiction ». Au contraire, il « désigne l'union des termes antagonistes et des contradictions qui surgissent au cours de l'étude du réel et de

1 Ce mot est emprunté au lexique du monde physique et puis introduit dans les différents domaines interdisciplinaires. Basarab Nicolescu l'a pris pour distinguer une nouvelle épistémologie : « on peut aussi constater l'apparition, dans la première moitié de ce siècle, de trois directions principales : 1. Celle de Bohr, convaincu que le principe quantique de complémentarité (« c'est moi qui souligne ») pouvant constituer le point de départ d'une nouvelle épistémologie, embrassant aussi bien la physique que la biologie, la psychologie, l'histoire, la politique ou la sociologie... » (Cf. Basarab Nicolescu, « Stéphan Lupasco, du monde quantique au monde de l'art », *Mélusine*, N° XXVII : « Le surréalisme et la science », Paris, l'Age d'homme, 2007, p. 182)

2 Le niveau de réalité correspond à des systèmes qui restent invariants sous l'action d'une loi. Selon Basarab Nicolescu, il s'agit d'une vue à l'échelle plus large, aux dimensions différentes.

3 Edgar Morin affirme qu'il faut réapprendre à penser pour reconnaître la complexité. Car le paradigme simplificateur nous conduit soit à réduire la connaissance des phénomènes à celle de leurs composantes disjointes, soit à les réunir par une réduction généralisatrice. Il croit qu'il faut « réorganiser notre système mental pour apprendre à apprendre [...] Ce qui apprend à apprendre c'est cela la méthode » (Edgar Morin, *La Méthode-1*, Paris, Seuil, 1977, p.21).

l'utilisation de la logique »¹. « Cette pensée relie les éléments tout en les distinguant et se refuse à les disjoindre et à les réduire »². Le caractère multidimensionnel de cette pensée nous amène à « penser avec la singularité, de ne jamais oublier les totalités intégratrices »³ et à comprendre que la complexité c'est aussi de l'organisation.

Par ce regard nous suivons donc le temps et l'espace du bonheur lorsqu'ils se confrontent à la mort et à son horizon. Nous voulons savoir pourquoi la mort ne met pas fin au sentiment du bonheur chez Bobin et pourquoi elle n'abime pas l'espace-temps du bonheur. Ces questions trouveront leurs réponses, si nous abandonnons le regard simplificateur de la logique classique et si nous prenons, en revanche, une méthode de pensée complexe pour arriver à un niveau de réalité plus haut et plus riche d'informations. Nous allons savoir si la mort est un arrêt du temps vécu, ou, si elle est une continuité déjà existante. Et pour connaître son horizon en interrelation avec celui de la vie, nous examinerons le troisième niveau de réalité de l'esprit. Il faut aussi vérifier si la mort est inhérente à la vie.

L'espace et le temps de la mort

« La mort, comme la vie, a ses rituels, ses saisons et ses croissances » (PV, p. 9). Son horizon nous intéresse lorsqu'elle est en interrelation avec la vie. La dualité de la vie et de la mort se montre au sein d'une unité que nous allons analyser par le biais de *la pensée complexe*⁴.

1 Ghislaine Cleret de Langavant, *Bioéthique: méthode et complexité*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 2001, p. 118.

2 *Ibid.*, p.130.

3 Edgar Morin, *Science avec conscience*, Paris, Seuil, 1990, p. 179.

4 «Le principe dialogique consiste à faire jouer ensemble de façon complémentaire des notions qui, prises absolument, seraient antagonistes et se rejetteraient les unes

En complémentarité avec la vie, la mort se sépare d'elle dans l'œuvre de Bobin par une épaisseur « qui n'est guère plus épaisse qu'un millimètre d'air, de lumière et de verre » (*Ibid.*, p. 18). Elle est infranchissable par l'être vivant. Mais elle donne des éléments pour que l'on sente qu'elle est au voisinage, tout près, de la vie. C'est comme partir à l'étranger sans laisser l'adresse, et comme « là-bas » il n'y a ni encre ni papier, on se sert de n'importe quoi pour ses lettres, « une odeur de seringa ou de violette », les choses préférées du monde vivant, « un mouvement des lumières » ou « l'image d'une allée d'arbres » (*Ibid.*, p. 45).

Ces éléments iconiques nous décrivent un peu la mort ou sa trace sur l'horizon du vivant. On ne sait jamais comment est l'horizon propre à la mort. Mais le fait que la mort utilise toujours certains éléments du monde vivant pour exprimer son horizon, sera intéressant à développer. Nous regroupons, donc, ci-dessous les phrases dénotant les éléments du monde vivant inter-reliés avec la mort. Nous lisons dans *La plus que vive*, l'œuvre de Bobin la plus marquée par la présence de la mort:

- « La mort comme l'amour réveillent en nous les fièvres de l'enfance » (*Ibid.*, p. 87)

- « la mort, l'amour et la neige nous ravissent hors du temps » (*Ibid.*)

- devant la neige, l'amour et la mort, « nous sommes tous des enfants » (*Ibid.*)

- la neige comme l'amour comme la mort sont « comme un enfant » (*Ibid.*)

- la mort, en rencontrant les vivants « leur enlève leur âge » (*Ibid.*)

les autres » (Edgar Morin, *Les théories de la complexité*, Autour de l'œuvre d'Henri Atlan, Colloque de Cerisy (sous la direction de Françoise Fogelman Soulié et Maurice Milgram), Paris, Seuil, 1991, p.292).

- la mort fait devenir « compact et aérien », dansant « entre ciel et terre », éparpillé « en lumière blanche » comme « les flocons de neige » (*Ibid.* p. 88)¹

- devenu «neige, lilas, soleil » et « encre », le mort est « partout » et « nulle part » (*Ibid.*)

- le mort passe « dans la neige qui brille sous ces titres : Le miroir des âmes simples et anéanties, Ma vie sans moi, La présence totale » (*Ibid.* p. 89)

- la mort est comme « *une pesanteur soudain accrue du monde* » (*Ibid.* p. 93)

Bobin conçoit la mort comme l'amour et comme la neige. L'amour implique déjà l'âme et « être », et la neige dénote l'horizon d'« être ». Et si la mort ressemble à l'amour chez Bobin, il faut se demander par quels traits. Le réveil des fièvres de l'enfance paraît comme un trait important liant l'amour et la mort. Le mort passe dans la neige qui brille comme le miroir des âmes anéanties. La neige est donc le reflet de ces âmes qui persistent. Comme la neige, la mort se comporte comme un/une enfant. Comme « une petite fille d'un an, un an et demi, elle apparaît, elle disparaît, elle réapparaît l'année suivante et elle a toujours le même âge » (*Ibid.*, p. 88). La mort arrête donc le temps nombrable des instants vécus du monde vivant. L'instant devient donc figé.

¹ Il faut noter que l'expression « compact et aérien » est empruntée de la page 78 où Bobin note que le vrai pays de Ghislaine, son amie décédée, est un type de maison dauphinoise et « qu'il se dégage d'elle quelque chose de compact et d'aérien » et par la suite il dénote que le cœur de son amie « devait avoir cette forme-là, compacte et aérienne ». Ensuite, il remarque dans la page 88 l'arrivée des flocons de neige et le fait que son amie ne verra plus jamais de neige. Là il sent qu'elle est devenue neige. Nous avons déduit de cela que le même cœur « compact et aérien » est devenu « flocon de neige » et inversement.

L'amour, on l'a vu, est une éternité qui génère des instants. Et, ce n'est pas étonnant s'il ressemble aussi à la neige qui vient chaque année et donne des flocons toujours de même âge, comme des instants toujours neufs et constants. On dirait que les flocons comme les instants sont des unités de base : les flocons décrivent la structure de l'horizon et les instants celle du temps. Et si la mort ressemble à ces deux, l'amour et la neige, la forme de son unité structurale de base doit aussi ressembler aux flocons de neige et aux instants. Sa structure de base est donc compacte et aérienne, instantanée et interchangeable.

D'ailleurs si la mort est un état interchangeable, il est normal qu'elle dénie le temps du vivant qui est lié au devenir et au changement¹. Maintenant, une question se pose : si le vivant est déjà « être » et que « être » implique le devenir et le temps, qu'est-ce que donc la mort ? Est-elle « être » ou « non-être » ? Comment peut-on expliquer alors la structure de base que nous avons sentie dans l'œuvre de Bobin pour la mort, « compacte et aérienne », « instantanée et interchangeable » ?

On sait que, d'une part, « vivre c'est mourir »² et que « rien ne meurt que le vivant »³. Et qu'autre part, « le temps est négation et confirmation de l'être : négation, puisqu'il le supprime ; confirmation, puisqu'il le suppose »⁴. Être dans le temps, est une caractéristique du vivant et mourir est un autre caractéristique de lui qui est contradictoire du premier. Cette contradiction se montre surtout dans la question d'être et de non-être. Pour Bobin, le mort est le vivant qui a franchi une barrière dans la vie. Une barrière « d'air, de lumière et de verre » et à

1 Autrement dit, pour le vivant il faut du devenir ; pour devenir il faut du changement et pour le changement il faut du temps (André Comte-Sponville, *L'ÊTRE-TEMPS : Quelques réflexions sur le temps de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de la France, 1999, pp. 10 et 11).

2 André Comte-Sponville, *op. cit.*, p. 10.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

peine d'un millimètre d'épaisseur (PV, p. 18). Le mort est « juste au-delà » (*Ibid.*). Et le vivant, même s'il finit un jour par voir et comprendre *ce millimètre d'air, de lumière et de verre*, sait que cette barrière est *infranchissable* (*Ibid.*). Or, il sait que le mort « est juste-là », donc le mort est encore « être » et non pas « non-être », et puis il sait qu'entre l'horizon du vivant et l'horizon du mort il y a quelque chose de l'impassible qui empêche leur amalgame.

Ces deux horizons contiennent l'être dans deux états différents. La mort comme un état co-existential de la vie, met fin au temps nombrable. Ainsi, l'ensemble d'« être-au-temps » (par lequel on entend l'être-vivant) change et devient mort. Donc, pour Bobin l'être vivant ne finit jamais son état d'être, mais il change la modalité de son temps d'être. Le temps est donc l'indice clef qui conditionne le monde vivant et le distingue du non-vivant. Dans le monde vivant, « *il enveloppe tout, il emporte tout : tout ce qui arrive, arrive dans le temps* »¹. Mais ce qui arrive dans la mort, c'est le changement dans la nature du temps, désormais il n'enveloppe rien.

Pour comprendre ce changement, il faut chercher ce que devient l'être après la mort. Bobin voit la mort aussi comme « la présence totale » (PV, p. 89). Et la présence totale peut dénoter « être totale », ou, « être pur » qui est devenu tout simplement « être ». Cet « être » est donc au présent, puisqu'il est « présence totale ». Or, selon Bobin, pour le mort il n'y aurait que du présent, que du pendant.

La similitude entre la mort et la neige, venant chaque année et ayant « toujours le même âge » (*Ibid.*, p. 88), montre en plus que pour le mort, il n'est que des jours présents, que d'ajout perpétuel de *soi*. « Cette différenciation perpétuelle de soi (c'est toujours aujourd'hui, mais ce n'est jamais le même), [...] serait très différent de ce que nous appelons,

1 André Comte-Sponville, *op. cit.*, p.12.

nous, le temps : ce ne serait plus la somme du passé, du présent et de l'avenir, mais la simple continuation »¹. Donc, l'essence du temps après la mort, puisque cette dernière est un état d'être en continuation, ressemble à la durée bergsonienne.

Or, ce qui a changé la modalité du temps du vivant au moment de la mort, était justement son « être » devenu « soi »². Ce dernier signifie que le mort est devenu conscient de lui-même, de son individualité. Ainsi que de son « être unique » (son être intime) et cela contre son « être au monde ». « L'être au monde » est un être temporel car il réfère au « moi ». Le « moi » calcule le temps et forme l'esprit calculateur du « soi »³. Le « moi » est donc conscient de la temporalité qui « n'est pas le temps tel qu'il est, c'est-à-dire tel qu'il passe ; c'est le temps tel qu'on s'en souvient ou qu'on l'imagine, c'est le temps tel qu'on le perçoit »⁴. Autrement dit, l'être-vivant est un être calculateur tandis que l'être-mort est tout simplement « être ». Il réfère au « soi » qui ne se différencie plus en « moi », donc il n'a plus la faculté de calculer. Mais il est surtout conscient de lui-même et de sa présence. Selon Jung, lorsque le « soi » est conscient de sa présence, il est libéré des enveloppes de la *persona* et par conséquent du « moi ». Le mort est ainsi l'individu mis à nu dans le présent continu.

1 *Ibid.*, p. 21.

2 D'où la remarque que Bobin fait sur le titre d'un livre « La vie sans moi ». On accepte ici que le « moi » est ce qui naît du « soi » en courant de la vie et il est la version calculatrice du « soi ». Donc, le calcul du temps qui passe se réalise par le « moi ». « La vie sans moi » peut alors signifier la vie dénuée où l'absence du « moi » fait sentir l'absence du temps. C'est aussi par analogie la vie avec le « soi » qui ne calcule pas le temps mais le vit simplement.

3 Le « soi » est par définition de Jung « *la donnée existant a priori dont naît le moi. Ce n'est pas moi qui me crée moi-même : j'advies plutôt à moi-même* » (C. G. Jung, *Les racines de la conscience*, Paris, Buchet Chastel, 1971, p. 281).

Il faut noter que le « Soi » est un concept limite qui regroupe en un même ensemble le conscient et l'inconscient (personnel et collectif).

4 André Comte-Sponville, *op. cit.*, p. 23.

Là, il se passe quelque chose de très important chez Bobin : l'être-mort est l'être-au-présent, tout comme l'être heureux. C'est pourquoi dans ses œuvres, la mort est sentie comme une façon d'être heureux.

Ce présent continu se donne un horizon particulier. Nous le sentons déjà par « *la présence totale* » qui peut, d'ailleurs, signifier « être partout »¹. En d'autres termes, l'être-au-présent, gagne l'espace infini. Sur le plan espace-temps, le mort a tout l'espace et toute la continuation (de la durée pure). Mais une continuation qui n'est pas comptable, car il n'y a pas de « moi » pour mesurer ou calculer quoi que ce soit.

Pour la mort, l'espace est franchissable par une vitesse *plus rapide que la lumière* (IB, p. 114). Cette vitesse dénie le temps physique et explique encore ce que veut dire vraiment « La présence totale ». Situé au-dessus de la lumière et de l'espace, c'est cela que nous retenons de l'espace-temps de la mort dans l'œuvre de Bobin. C'est une continuité sans mesures spatiales.

Or, le temps ne se manifeste plus comme le facteur de division ou comme l'agent de séparation continue de l'unité de l'être. Ce qui donnait, pendant la vie, l'impression d'être éclaté entre le passé, le présent et l'avenir. Le temps désormais n'emporte rien. L'être est donc dans son unité parfaite, au présent continu. Et puisqu'il n'y a pas d'avenir, il n'y a plus de sentiment de la *nostalgie*², ni de mauvais

1 Dans *La plus que vive* (p. 88) Bobin remarque « je te retrouve partout, toi qui n'es plus nulle part ». « Partout et nulle part », c'est l'horizon de la mort que sent Bobin pour son amie décédée. D'où nous avons senti que le mot total dans la « présence totale » doit avoir aussi un synonyme de « partout ».

2 En effet au monde des vivants « *parce que l'unité originelle de l'être est d'emblée perdue pour nous, cette nostalgie du passé est une aspiration destinée à rester toujours insatisfaite* » (Christophe Bouton, *Temps et Esprit dans la philosophie de Hegel*, Paris, J. Vrin, 2000, p. 48). Et lorsque le passé et l'avenir s'effacent, on bien, lorsque l'avenir est déjà là, la nostalgie cesse d'exister dans la conscience humaine, donc, on n'est plus insatisfait. Ce qui se passe après la mort et aux moments où tout est « présent » dans l'œuvre de Bobin.

sentiments, donc il y aura de plus en plus le sentiment du bonheur. Et cela se passe dans l'œuvre de Bobin dans l'espace-temps de la mort.

Le regard complexe

Un regard complexe amène Bobin à imaginer toujours une coexistence dynamique de la mort et de la vie.

Dans *Louise Amour*, lorsque le narrateur de l'histoire gagne enfin le sentiment profond du bonheur chez sa bien-aimée, en sortant il remarque le cimetière juste à côté. Il pousse les portes du cimetière et constate « un véritable salon de lecture » (LA, p. 92) et « un océan d'herbes avec des barques en pierre à demi naufragées » (Ibid., p. 93). Et il entend une mésange dont le chant « disait son nom secret : courage-devant-la-vie, courage-devant-la-mort » (Ibid. p. 94). Les images de Louise Amour, des herbes, des morts et de la mésange s'enfoncent ensemble dans une unique image, complexe et riche, qui reflète l'horizon du bonheur. Autrement dit, cet horizon est en bonheur tant qu'il y a la mort et la vie dedans. Quant à l'amour, il y a un temps de vie et un temps de mort, un dynamisme et un repos. Il balance donc entre deux horizons et surgit comme leur point critique.

L'image où le narrateur entre dans le cimetière, comblé d'amour, représente au fond un grand Espace-Temps dont les composants sont inter-reliés : les espaces-temps de l'amour, du vivant, du mort et de la résurrection (vue dans les herbes poussés sur les tombes). Dans ce grand Espace-Temps, on insiste sur l'espace-temps de la vie en continu, présentée par le chant d'oiseau, qui, « expirant aussi violemment qu'une agonisante » (Ibid., p. 94), assure l'existence glorieuse des âmes aussi bien dans leur vie que dans leur mort. Autrement dit, l'oiseau fait sa louange à « Dieu et aux roses » et à leurs âmes enfantines et parfumées s'envolant après la mort vers Dieu. Donc, il est, lui-même, cette grande

« Âme » consciente sur les autres (y compris Dieu) et sur tout l'horizon. Il est, alors, le « Soi » de cet Espace-Temps heureux. Il est le Conscient de la complexité de l'horizon.

Ensuite vient dans le même Espace-Temps, l'image d'un brin d'herbe sortant d'une tombe (*Ibid.*) contre le temps glacé et l'horizon refroidi de la mort :

Puis la mésange s'envola, je demeurai longtemps assis sur une tombe, mes yeux perdus dans la contemplation d'un brin d'herbe. J'aurais depuis toujours voulu être le gardien d'un brin d'herbe. (LA, p. 94)

Gardien d'un brin d'herbe, Bobin veut que le temps de la vie reste debout au cœur de la mort. S'il court au cimetière et contemple un brin d'herbe, c'est parce qu'il sait que de la mort naît la flamme de vie. Et que pour avoir encore de l'amour pour les vivants, il faut le demander aux morts « car tout cela, ils l'ont » (*Ibid.*).

L'emplacement de ce brin d'herbe dans un horizon où tout est mort, est aussi intéressant du point de vue la logique du contradictoire : aucun événement n'est absolu, ni la mort ni la vie. Où il y a la mort actualisée fortement à l'horizon, il y a en même temps une chance pour son horizon contraire¹. Nous pensons que si les structures de la vie et de la mort, s'appellent l'une l'autre, c'est à cause d'une unité originelle en commun qui les unit profondément. Selon nous, l'antagonisme ne peut pas exister entre n'importe quels états. Pour pouvoir jouer de l'antagonisme, il faut être d'abord des couples. Et pour être des couples,

¹ Dans les pages qui viennent sous le titre de *L'horizon de l'esprit*, nous discuterons de la raison de ce sentiment d'avoir la vie et la mort ensemble dans la conscience humaine.

même contraires, il faut avoir une unité d'origine commune. La mort et la vie se complètent, parce qu'elles ont cette unité¹.

Ce qui donne plus de complexité au regard de Bobin, c'est la place de l'amour dans l'horizon de la mort. Chez les vivants, on connaît qu'il se donne une place importante. Il n'est pas perdu du tout dans l'horizon des morts. Bien que « les vivants demandent aux vivants l'amour et la gloire, les morts ne demandent rien aux vivants » (LA, p. 95). L'amour est déjà inhérent au monde des morts et de cela pousse l'herbe de la vie et de l'amour pour la vie.

D'ailleurs, s'il précise que « les vivants demandent aux vivants » et « les morts ne demandent rien aux vivants », cela montre que Bobin met sur le même rang « les vivants » et « les morts » tant qu'ils n'ont pas besoin d'amour. En différenciant leur besoin d'amour, il insiste sur ce dernier comme sur le point critique de deux horizons de vie et de mort. Autrement dit, l'amour paraît l'élément décisif pour distinguer nettement ce qui est mort et ce qui est vivant. Nous avons entendu dire que l'amour est « ce qui réconcilie la vie »², mais pourquoi il est plus fort à la mort que pendant la vie, cela reste à clarifier chez Bobin³. Pour Bobin l'horizon de la mort est comblé d'amour et donc mieux réconcilié. Il est mieux organisé dans ses besoins d'amour, il est donc moins nostalgique et plus gai.

La complexité du regard de Bobin prend son apogée où il voit un dynamisme d'interaction entre les deux côtés de la vie et de la mort:

Ils roulent à droite, à gauche, selon les obstacles rencontrés. Ils vont le plus vite possible, mais si vite qu'ils aillent, il y en a une qui les précède sur le chemin,

1 Cela nous amène à l'horizon de l'esprit qui forme leur unité commune.

2 Christophe Bouton, *op. cit.*, p. 51.

3 Nous parlerons de l'amour et de sa place importante dans la vision de Bobin sur le Bonheur dans notre troisième partie de thèse.

il y en a une qui va d'un pas pressé, si pressé qu'ils ne peuvent la rejoindre quand bien même ils iraient à la vitesse de la lumière. Celle-là est plus rapide que la lumière, celle-là est comme l'ombre— depuis toujours arrivée [...] Elle traverse les couloirs, frôle un brancardier, on ne la remarque pas et pourtant chacun s'écarte imperceptiblement à son passage, les rires se font moins forts, les paroles s'éteignent une seconde, juste une seconde, voilà, elle est arrivée. Elle entre sans frapper [...] se tourne vers d'autres lits, dévisage celle qui la reconnaît, et elle se met au travail, elle donne la dernière touche à son chef-d'œuvre [...] Elle se penche sur la vieille dame, donne un baiser glacé sur les tempes tièdes, se redresse avec une souplesse de jeune fille, sort en courant, on l'attend à l'autre bout du pays. (IB, pp. 114 et 115)

Sans mesures spatiales, la mort est pour Bobin une « ombre » « depuis toujours arrivée » (*Ibid.*) et qui a une présence totale dans toute la vie : « elle a modelé le visage » « depuis tant d'années » (*Ibid.*, p. 115) et au moment de la mort, « elle donne la dernière touche à son chef-d'œuvre » (*Ibid.*).

La complémentarité se confirme ainsi chez Bobin : la vie se remplit de l'ombre de la mort comme un récipient qui se remplit d'eau. Bobin indique que « si soudaine que soit la mort, son entrée dans le vivant- [...] - semble interminable » (*Ibid.*, p. 99). En effet, la vie « est si profonde que la mort met un temps infini pour la remplir » (*Ibid.*). Il faut noter que ces deux espaces-temps de l'apparence contradictoire, plutôt qu'être en opposition, l'un est le récepteur de l'autre. La vie, l'espace-temps récepteur, reçoit progressivement l'ombre de la mort. Cette dernière jette « une encre noire dans l'infini du regard » (*Ibid.*) et puis la flamme du temps de vie s'éteint. Et l'être, *pour la seule fois de sa vie*, délivré de lui-même, est tout entier là (*Ibid.*, p. 116). La mort est donc le processus de la délivrance de l'être de ses contraintes temporelles et spatiales.

En similitude avec le récipient qui se remplit de l'eau, la mort occupe le corps vivant graduellement et activement. Ainsi pour Bobin l'être vivant est finalement conçu comme une « Fonction » de vie et de mort et non pas seulement comme une « Fonction » de vie. Mieux encore, Bobin voit l'état vivant sous une logique floue (*Fuzzy*)¹ : à chaque moment, il lui donne quelques pourcentages de vie et de mort. D'ailleurs il précise que « Les morts ne sont pas si morts que ça. On pourrait dire la même chose des vivants. On pourrait dire que les vivants ne sont pas si vivants que ça » (G, p. 45).

Dans ses œuvres, la mort est toujours présente aux côtés de la vie. Il la voit même intégrée dans la vie et, en plus, en évolution vers son apogée : la mort la plus pure. Et si Bobin tourne le visage toujours vers l'enfance, c'est parce que par cette vision affectée de la logique floue, il y voit l'apogée de la vie, la vie à cent pour cent. L'état d'être-au-monde présent à cent pour cent.

Et puis, s'il est si attiré par l'amour, la lecture et l'écriture, c'est parce que, comme nous avons vu, ce sont des manifestations remarquables de la présence de l'être-au-monde. D'après ce regard complexe nous pouvons dire que l'amour, la lecture et l'écriture manifestent dynamiquement contre l'avancement du temps de mort et gardent la flamme de la vie allumée verticalement. Cela dit il est vrai que Bobin ne fuit pas à l'approche de la mort, mais il ne va non plus au-devant d'elle. Il

¹ Elle s'appuie sur la *théorie mathématique des ensembles flous*. Cette théorie, introduite par Zadeh, est une extension de la théorie des ensembles classiques pour la prise en compte d'ensembles définis de façon imprécise.

La théorie de la logique floue est différente de la théorie des probabilités bien que toutes deux décrivent une notion de doute, d'incertain. La logique floue décrit l'ambiguïté d'un événement alors que les probabilités décrivent le doute quant à l'occurrence d'un événement. Il faut aussi noter qu'en occident, on a un esprit fort cartésien et le concept du flou viole un des fondements du raisonnement classique qui est le *Principe du tiers-exclus d'Aristote*. Par exemple: dans la théorie classique des ensembles, un objet appartient ou n'appartient pas à un ensemble tandis qu'en logique floue, un objet peut appartenir à un ensemble et en même temps à son complément.

reste fidèle à l'état de vie de l'être-au-monde. Quant à la mort, Bobin essaie de la comprendre et de la découvrir. C'est cela qui grandit son horizon du bonheur.

Comme tous les phénomènes contradictoires, la mort et la vie se donnent différents degrés de potentialisation et d'actualisation. À la naissance, une vie est fortement actualisée et la mort, au contraire, est bien potentialisée. Progressivement l'actualisation de la vie diminue et par contre, elle accentue l'actualisation de la mort.

La mort actualisée cause l'actualisation entière du mode de la continuation existentielle. Cela s'exprime dans *Geai* :

Intacte. Indemne. Aucune trace de fatigue sur son visage, dans ses chairs. Aucune tache sur sa robe [...] Geai est toujours là. Encore plus souriante. Enfin une présence [...] Une femme qui n'existe pas et à qui on écrit des lettres d'amour. Une femme qui existe puisqu'elle sourit, sauf qu'elle a une drôle de façon d'exister, sous deux centimètres de glace. (G, p.9-10, p. 12 et p.22)

De ce point de vue, l'état de mort est plus noble que l'état de vivant: il y a un temps qui domine les contraintes du monde physique et surtout il domine l'espace en toute liberté et, parfois, il a cette capacité d'agir sur l'espace :

Elle est assise sur le rebord de la fenêtre, bien que cette fenêtre soit fermée. Elle a la moitié du corps de l'autre côté de la vitre, du côté froid, et son visage est tendu vers Albain, du côté maison, du côté chaud (*Geai, ibid.*, p. 38)

Albin se tourne vers Geai qui est devant la fenêtre basse. Elle regarde les arbres dans la cour. Il ne voit pas son visage. Il sait qu'elle sourit. Cela se sent, cela donne un air soudain respirable à cette pièce. (G, p. 43)

La mort agit dynamiquement sur le temps de vie. Bobin note que la mort fait le « baiser glacé sur les temps tièdes » (IB, p. 115), ainsi la mort amène un refroidissement total du temps. Et contre ce refroidissement, nous avons vu lever chez Bobin un brin d'herbe comme une fissure qui veut que tout bouge de nouveau. Sachant que la vie est l'organisation contre la froideur, Bobin parle des *temps tièdes* avant la mort ainsi que du lever du brin d'herbe après la mort comme une lutte qu'il faut mener à bout.

Le refroidissement du temps au moment de la mort est, d'une façon à l'autre, le changement vers la structure initiale avant que la vie apparaisse. Et l'apparition de la vie après la mort ressemble à ce que nous avons noté dans la page 66 (de cette partie II) : elle est une courbure dans le continuum espace-temps avec une finalité prochaine, la mort.

L'horizon de l'esprit et son niveau de réalité

L'horizon de l'esprit se donne deux horizons: de la vie et de la mort. Mais il se dévoile nettement et symboliquement après la mort :

Geai était morte depuis deux mille trois cent quarante-deux jours quand elle commença à sourire.

Ce sourire, au début, personne pour le voir. Que deviennent les choses que personne ne voit? Elles grandissent. Tous ce qui grandit grandit dans l'invisible et prend, avec le temps, de plus en plus de force, de plus en plus de place.

Donc le sourire de Geai, noyée depuis deux mille trois cent quarante-deux jours dans le lac de Saint-Sixte, en Isère, commença à donner de plus en plus de lumière. (G, p. 9)

Le sourire symbolique de Geai dénote la trace de la vie qui continue toujours son chemin et son contentement d'être toujours là. Et la lumière émise par ce sourire indique une continuation plus noble, plus légère. Elle peut aussi signifier l'esprit et son avènement glorieux.

Autrement dit, le sourire lumineux est la manifestation de la conscience en bonheur de l'âme. Et pour sentir le bonheur, cette conscience doit connaître les interactions entre l'âme, le corps, et le milieu. L'œuvre de Bobin nous montre que ces interactions sont aussi dynamiques après la mort qu'au moment de la vie. Et cela, à cause de ce présent vivant (l'esprit) qui ne cesse d'interagir avec son milieu. Mais si cette conscience était « la pure conscience de soi », elle devrait se montrer comme pure négation de sa manière objective et comme une conscience non-attachée à aucun être-là déterminé. Pour une conscience de soi, ce qui est autre est comme un objet inessentiel, tandis qu'ici, Geai sourit au monde et à tous ceux qui sont sensibles à ce genre d'apparition. Elle est donc consciente de son bonheur et veut le montrer pleinement. Et même au cours de l'histoire, elle veut et arrive à transmettre son sourire (son sentiment de bonheur) aux autres :

Est-ce qu'un sourire peut changer le cours d'une vie ? Voilà une bonne question. La preuve : elle continue de vivre bien après que l'on y a répondu, que cette réponse soit oui ou qu'elle soit non. Elle se moque de sa réponse. Elle file, vagabonde, musarde, bat des ailes [...] En s'en allant, Geai laissait quelque chose. Elle laissait le meilleur d'elle-même [...] peut-être ne sommes-nous que les gardiens d'une chose qui, lorsque nous disparaissions, demeure. C'est ainsi qu'Albain commentait en silence, commentait pour lui seul, le sourire errant sur les lèvres de Rosamonde première et dans les yeux de Rosamonde seconde deux créatures vivantes, indéniablement vivantes, douées d'impatience et de gaieté, et à leurs lèvres, dans leurs yeux, le même sourire que Geai. (G, pp. 49

et 112-113)

Cette conscience que Bobin indique dans *Geai*, bien qu'elle ne soit pas liée aux conditions physiques de l'être-là, elle est toujours attachée à la vie, sans craindre la lutte pour la vie contre la mort. Dépassant cette lutte, elle est au cœur de la liberté.

On prouve que l'essence de « la conscience de soi » n'est pas seulement *l'être*, et on comprend que la vie est aussi essentielle que la pure « conscience de soi ». Cela dit chez Bobin nous témoignons de deux consciences après la mort : l'une « indépendante » (« la conscience de soi ») pour laquelle son propre « être » est essence, l'autre « dépendante » (« la conscience de la vie ») pour laquelle la vie est essence¹. Il faut préciser avec Bobin que les morts « *ne demandent rien aux vivants* », ils ont tout ce qu'il faut. Donc, ils ne vivent pas pour les autres.

Reste à savoir, alors, ce qu'est au juste cette conscience dépendante chez les morts. Quel rôle joue-t-elle dans le bonheur après la mort ? Quelle est sa place dans l'horizon de l'esprit ?

Nous la voyons comme la simple et la pure « conscience de la vie » éternelle parmi les autres, sans attendre rien d'eux. L'esprit libre, après la mort, acquiert deux consciences qui lui donneront plus de vue sur les réalités. Avec la pure « conscience de soi », il connaît profondément son unité, il est donc libéré de l'angoisse d'être déchiré entre le monde et son être. Et, avec « la conscience de la vie », il se voit seulement au cœur d'une continuation éternelle, lumineuse et gaie.

Tandis que pendant la vie, l'esprit est moins conscient de lui-même, donc il a une conscience abaissée de son unité d'être. Il a, par conséquent, moins de sentiment du bonheur. Car en effet, plus la

¹ Nous avons emprunté les consciences dépendante et indépendante et leurs définitions à *La phénoménologie de l'esprit* de Hegel.

conscience est en hausse sur l'unité d'être, plus l'être se sent heureux. Et si Bobin essaie toujours de se libérer du monde et de se contenter d'une vie simple, ce qui se montre d'ailleurs dans toute son œuvre, c'est parce qu'il veut acquérir de son vivant ce que « la conscience de soi » obtient après la mort : entrer dans la vérité et la certitude absolue de soi. Gagner son unité d'être et se sentir au calme.

Nous voyons donc ces deux consciences fonctionnent comme des couples contradictoires et font partie de l'unité de l'esprit. Avant la mort, le degré de la conscience du monde vivant est plus élevé et on distingue bien son état d'être-au-monde. Après la mort, par contre, le degré de « la conscience de soi » augmente et on est alors conscient de sa liberté, de la richesse de son « être ». Ce qui donne le sourire dominant de Geai.

La noblesse de l'esprit à l'état mort

Pour Bobin la mort est un mouvement de l'âme «vers le noble et le pur» (PV, p. 36). La noblesse de l'être-mort-heureux résulte du niveau de réalité qu'il a acquis. Lors de la mort, on entre dans l'état de l'existence pure où l'être sort de lui-même et devient «soi». Ce que l'on conçoit dans cet état est la réalité-même. On est en contact direct et entier avec les objets.

Geai représente cet *être-mort-heureux* conçu et vu par Albain, le personnage principal de l'œuvre. Bien que les adultes de son entourage voient en lui un idiot, Bobin le considère comme un contemplatif qui voit les réalités à un autre niveau. Au fond, il est la personne la plus logique du village mais « il n'y trouve pas sa place » (G, p. 46). «Il préfère ce qui n'est pas dans le monde, ce qui flotte légèrement au-dessus» (*Ibid.*, p. 47).

Légèrement au-dessus, l'esprit d'un mort, se traîne avec lui dans le monde des vivants, sans contraintes spatio-temporelles. Avec cet esprit il voit le monde flou : les êtres, morts et vivants, communiquent entre

eux. Dans ce niveau de réalité où se situe Albain, l'apparence des états d'être est confuse, bien qu'au fond tout soit en harmonie complexe.

Dans *Geai* nous sommes devant deux sortes de connaissance : la première se fait par Albain qui voit dans les réalités empiriques, des réalités sous-jacentes comme par exemple la présence de l'esprit d'une morte sous une couche de glace, au contact avec lui. Son trajet de connaissance passe d'un premier niveau de réalité, empirique et matériel, à un deuxième, individuel et intellectuel. Il est donc sur la trace d'une connaissance mystique¹ du monde.

La deuxième connaissance dans *Geai* se fait par l'être-mort. Il prend conscience des réalités par l'union et interaction directe avec eux :

Geai parfois remontait à la surface, parfois descendait au fond du lac [...] Les eaux de Saint-Sixte sont d'un noir mauve, orageux [...] Ce noir est là depuis qu'il y a de l'eau à Saint-Sixte. Et le sourire de Geai commence secrètement à le ronger, à le diluer, à l'allonger, et le sourire de Geai fait remonter en surface du lac de Saint-Sixte tout le bleu du ciel qui avait coulé dedans [...] Geai est allongée sous un drap de deux centimètres de glace, ce qui n'empêche pas de la voir : son sourire enlève à la glace son opacité, son sourire enlève au monde entier son opacité (G. pp. 9 et 10 et 12)

¹ Nous distinguons une connaissance mystique lorsque l'on traverse un processus de prise de conscience de soi à travers différents niveaux de réalité. Ces niveaux sont comparables à une série de cercles qui s'insèrent les uns dans les autres. À chaque fois que la prise de conscience de soi du mystique s'approfondit, on accède à un autre « cercle » plus intérieur (et véritable) de la réalité. D'abord on considère le monde empirique et matériel comme le seul monde existant ; ensuite, on prend conscience que ses propres émotions et sa pensée régissent sa perception de cette réalité matérielle. Il se peut qu'alors on atteigne un troisième niveau de la réalité comme le fondement et la source des autres niveaux. Ce qui donne un renversement de perspective et provoque un «retournement» intérieur. (Cf. Dickens Alain, Beyer de Rike Benoît, *Mystique: la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005, pp. 25 et 26).

L'union avec des réalités empiriques est en fait signe d'accès à un troisième niveau de réalité qui apparaît comme le fondement des deux autres, objectivable (matérielle) et individuelle (intellectuelle).

Geai nous met en effet au contact à ce niveau de réalité où règne l'esprit pur. Où l'ordre dominant fait le mélange de tout : les morts et les vivants n'ont pas de mondes séparés, au contraire, ils sont soudés et en interaction permanente. Bobin confirme que «personne ne tient vraiment dans une boîte d'allumettes grand format, avec une étiquette soigneusement calligraphiée fixée dessus : ici les morts, là les vivants. Ici et là ils se croisent et se mélangent à beaucoup d'autres choses» (*Ibid.*, p. 45).

Ces croisements des choses nous les voyons dans les passages suivants à un niveau d'espace-temps différent :

Albain se tourne vers Geai qui est devant la fenêtre basse. Elle regarde les arbres dans la cour. Il ne voit pas son visage. Il sait qu'elle sourit. Cela se sent. Cela donne un air soudain respirable à cette pièce [...]

Aujourd'hui Geai a grimpé sur le bord du lavoir. Elle en fait le tour, bras tendu [...] C'est un jour sans migraine, un jour qu'il se donne, qu'il donne au lavoir et à Geai [...]

Geai dansait sur l'eau de la piscine. Elle m'a fait un clin d'œil. Cela m'a donné assez de force pour rester encore un quart d'heure [...]

Geai traverse les murs sans façon. Albain met un peu plus de temps à entrer ... (G, pp. 43, 80,84 et 87)

Dans l'horizon de l'esprit, les espaces-temps changent en effet de concepts et cette rupture par rapport aux lois confirme, de nouveau, que l'on est dans un autre niveau de réalité¹, devant une logique floue.

1 Cf. les pages 161-163 de cette partie (II).

Bobin voit surtout l'emplacement de cet horizon très différent : dans *Geai* (p. 44) il dit de la langue d'Albain : « j'ai envie de vivre, un peu de ce côté de la vie, un peu de l'autre côté aussi. J'ai mis mon pied dans une porte entrouverte. Je ne supporte pas les fermetures, les séparations... » S'il ne supporte pas les fermetures, c'est parce qu'il a accédé à ce niveau plus haut de réalité. Par l'entrouvert, il voit deux mondes différents mais reliés: le monde des vivants et le monde des morts, ou bien, le monde visible et le monde invisible.

À cet entrouvert des espace-temps du visible et de l'invisible, on est conscient d'une sorte de bi-existence¹, de deux existences complémentaires dans l'unité de l'être que nous appelons l'existence de l'esprit. Il représente deux faces : l'être fini et l'être absolu. L'être fini est conditionné et limité tandis que l'être absolu manifeste l'être pur. Ces deux faces, nous l'avons vu avaient deux espaces-temps différents, mais en fait l'essence des deux, se trouve dans l'unité de l'esprit. Lorsque l'être absolu reçoit le temps calculable, le temps qui a de l'avenir et du passé, il se manifeste comme l'être fini, comme l'existence temporelle. Sinon l'être au sens propre est éternellement présent². Quant à l'espace, il s'efface devant l'être pur. Ce que nous constatons d'ailleurs dans *Geai* (*Ibid.*, p. 87).

Or, si Albain ne veut pas la séparation de ces deux mondes et préfère le point d'entrouvert, c'est parce que ce point lui offre une double existence et donc un niveau de conscience plus élevé. Un goût de bonheur particulier et nouveau: dans le monde qu'il connaît, rien n'est inquiétant :

1 D'après nous, cet entrouvert est en effet le point de sortir d'un boucle «espace-temps» à l'autre (Cf. les pages 148-150 du premier chapitre de la partie II)

2 Suivant nos études sur le temps et l'esprit, nous avons remarqué aussi ce sens propre de l'être défini comme éternel dans *Temps et esprit dans la philosophie de Hegel* (Christophe Bouton, 2000, p. 201).

Un problème appelle une solution. Il n'y a pas de solution pour Albain, puisqu'il n'y a pas de problème : ne pas être dans le monde n'est pas un problème [...] Albain n'est pourtant pas dans un état si catastrophique [...] (*Geai, ibid.*, p. 47)

Cet horizon d'entrouvert expose à la vue des espaces-temps physique et métaphysique inter-reliés et une coexistence donnant une « totalité ». Ce sentiment de « totalité » forme la source prééminente du sentiment de bonheur dans l'œuvre de Bobin.

L'horizon de l'esprit comme le miroir du visible et de l'invisible

L'art de Bobin est dans sa façon de présenter naturelle, courante et essentielle, la coexistence des mondes visible et invisible. Une présence douce et aimable. Doucement assis, par exemple, sur le siège arrière d'une voiture, l'esprit d'une morte vient communiquer avec l'esprit d'un vivant (AR, p. 99).

Ce matin j'étais dans ma voiture. Au bout d'une centaine de mètres, j'éprouvais une gêne à regarder dans le rétroviseur : il me donnait surtout à voir le siège arrière. Instinctivement je l'ai remis dans une autre position, et ce geste m'a rappelé pourquoi, hier, je l'avais ainsi orienté : je t'emmenais en promenade, petite fille. Je t'avais assise dans le siège pour enfant. Pour continuer à te couvrir des yeux tout en surveillant la route, j'avais incliné le rétroviseur de cette façon. Le lendemain, alors que tu étais à l'école, il a suffi du léger déplacement d'un miroir pour que tu reviennes t'asseoir un instant à l'arrière de ma voiture, invisible et riante. (AR, p. 99)

Pour que l'invisible soit perçu juste à côté des choses ordinaires, il suffit d'un léger déplacement du regard, et d'une *miroir*. Bobin remarque

que «certains gestes ordinaires de la vie ordinaire font ainsi parfois plus que leur travail, dépassent l'utilitaire et réveillent une fée» (AR, p. 98).

Le miroir, fonctionne pour Bobin, dans l'horizon de l'esprit, plus qu'un simple miroir : en plus de refléter les lumières visibles, il dévoile les reflets de l'invisible. Si naturels, ces reflets d'invisible ne sont pas du tout considérés magiques. Car pour être magique, la réalité doit passer à l'état de rêve dans le miroir. Tandis que chez Bobin, l'invisible ne passe pas par un rêve, il se dévoile au milieu du jour comme de la nuit par l'intermédiaire des *gestes ordinaires*.

Mais pour montrer le comment de l'état invisible d'un être, Bobin le considère finalement comme un fantôme et recourt à cette faculté du miroir de reproduire *l'objet-fantôme*. Cet objet-fantôme a l'identité apparente d'une image. Mais elle se montre à l'origine objective, réelle et toute présente en dehors du miroir (sur le siège arrière de voiture par exemple).

Et puisqu'il y avait une inadéquation entre «être» dans le monde invisible et «paraître» dans le monde visible, le miroir a servi à Bobin à résoudre le problème: «en proposant un reflet, le miroir pose à la fois une identité et une différence»¹. Il «joue sur l'ambiguïté d'une proximité alliée à la distance et à la séparation, et partage l'espace entre un ici et un ailleurs où l'objet reflété serait pleinement appréhendé»². Grâce au miroir, Bobin cherche l'union avec l'invisible et la fusion avec l'espace-temps d'un être-mort. Par la contemplation dans le miroir, il cherche une situation d'échange et ainsi il gagne la joie contre l'absence corporelle (visible) de son amie.

Ce qui est intéressant à noter, est la récupération du temps du passé dans le miroir contemplé où l'on cherche les souvenirs. Mais la

1 Fabienne Pomel, «Présentation: réflexions sur le miroir», Dossier PDF [En ligne] : http://www.pur-editions.fr/couvertures/1222691094_doc.pdf, p. 19.

2 *Ibid.*

présence si vraie de l'esprit du mort dans le monde visible (au présent) montre que pour Bobin, le miroir contemplé reflète à la fois les temps du passé et du présent, et dénie donc l'ordre du temps physique. Il est comme ce point entrouvert qui voyait deux horizons différents. On y est conscient des réalités visibles et invisibles tout en essayant de les mettre en dialogue. Ici, le miroir fait un passage de l'image au sens, de paraître à être et inversement.

Plus nous avançons avec Bobin dans le monde invisible plus cet échange devient fort et exige que tout soit miroir. La mort-même fonctionne comme un miroir des âmes simples et anéanties (PV, p. 89) et produit donc une nouvelle occasion de dialogues entre "soi" et l'autre. Ce genre de dialogue est en même temps action et contemplation par l'intermédiaire d'un objet (le miroir)¹.

Cet objet de dialogue et de contemplation s'agrandit et devient « élément » dans l'univers imaginaire de Bobin : l'eau fonctionne enfin comme ce grand Miroir reflétant toutes les lumières du monde. « Des lumières sur les eaux » (ES, p. 21) symboliquement décrivent l'âme et l'esprit invisibles du monde, en dialogue avec ce qui est visible et matériel. « Des lumières sur les eaux » représentent la proximité d'un « ici » (l'espace défini accordé à l'eau comme élément délimité) et d'un « ailleurs » (l'espace indéfini ou non espace accordé à la lumière comme élément spirituel). Ils démontrent la coexistence du « Temps » (physique imaginé pour l'eau) et de la « Continuation » pure (liée à l'être pur et éternel).

L'horizon ainsi en miroitement, contemple surtout l'union : entre le visible et l'invisible, le « soi » et « l'autre ». Il donne la nature telle qu'elle est.

1 *Ibid.* p. 26.

La contemplation de cette union naturelle est très chère à Bobin et forme la clé de son sentiment du bonheur. Il y voit des « joies célestes » (LM, p. 33) et de la « beauté » qui « surgit brutalement » (*Ibid.*, p. 32). Attiré plutôt par le côté de la joie de la vie, il comprend enfin que « le courage n'est pas de peindre cette vie comme un enfer puisqu'elle en est si souvent un : c'est de la voir telle et de maintenir malgré tout l'espoir du paradis » (*Ibid.*, p. 40). Et que la mort n'est « qu'une disparition furtive » (*Ibid.*) et que dans cette vie il y a une lumière merveilleuse qui emporte sur le malheur (*Ibid.*).

Le bonheur est donc fortement et profondément lié à ce que nous appelons contemplation chez Bobin. Il observe, au-delà du monde imaginaire, l'être dans ses différents états vivants et morts. Son regard perce la vie ordinaire dans tous ses côtés, et de ce que nous voyons simple, il récolte une vision complexe. Il voit l'espace et le temps du bonheur en inter-relation et les distingue parfois en couples contradictoires : l'instant/durée. L'instant devient synonyme de la « naissance » chez Bobin et en se répétant continuellement forme la notion du « temps physique ». Le temps d'être-au-monde se montre finalement comme une continuation des instants. Mais la mort formant le complément primordial de la vie, donne le vrai sens au temps d'être : la continuation pure. Cela donne un horizon vaste où le bonheur se confirme dans l'apparition de l'unité originelle. Car l'acquisition de cette unité efface la nostalgie.

Il faut remarquer que si Bobin appelle les éléments du monde imaginaire, c'est pour symboliser ce qu'il conçoit être le « bonheur ». Mais il va beaucoup plus loin dans ses observations et arrive à une conscience suprême du bonheur qui fait le fondement de ce monde. Cela forme sa vision basée sur des connaissances en même temps intuitives et intellectuelles, partant du monde imaginaire au monde imaginal.

TROISIEME PARTIE

Bobin et le Bonheur mystique

Nous avons suivi les mouvements de la pensée de Bobin, d'abord dans le monde imaginaire, par l'approche bachelardienne, afin de les connaître tels qu'ils se manifestaient dans le monde sensible (Partie I). Ensuite ces mouvements nous ont amené à un niveau de connaissance plus intellectuel que sensible : la réflexion sur l'espace-temps de l'être en bonheur. Le trajet de la pensée de Bobin, le montre toujours à la recherche d'une totalité d'être. Il ne reste pas à la surface de la connaissance sensible, mais va à la profondeur des images. On peut dire qu'il acquiert une nouvelle vocation qui est « l'imagination cognitive », située au-dessus du monde imaginaire (ce dernier relève du domaine des travaux de Bachelard). Il peut y avoir aussi une conscience imaginative chez lui qui suit l'être dans un autre mode

d'existence, au-delà des univers physiques, dans la pure fonction de sa présence¹.

L'œuvre de Bobin témoigne surtout d'un bonheur contemplé, acquis par l'intuition. Il est conçu parfois à un niveau ontologique, au-dessus du monde des sens et au-dessous du monde intelligible pur. Cela fait penser à un bonheur mystique et à un visionnaire percevant la réalité par la méditation.

Mais, parfois, ces intuitions ne sont que de pures images inspirées de la nature et longuement contemplée. Bobin donne aussi à côté de ses visions, des réflexions purement intellectuelles. Bref, sa vision est à la fois l'image et la réflexion.

Il se présente un monde subtil où l'image a elle-même sa propre « matière », et la matière est aussi image. Si Bobin se voit, par exemple, obligé de recourir à un objet comme miroir², c'est pour parler des « corps subtils » qu'il voit présents dans le monde. C'est parce que le miroir constitue simplement le lieu de l'apparition des images et ne fait que refléter l'existence de ces corps subtils indépendants de la « matière-miroir ». Le miroir dénote le monde sensible et matériel et ce que nous voyons dans ce monde n'est que l'image d'un monde plus délicat qui transcende le premier.

Or, l'image, dans cette nouvelle perspective, a une autre définition : elle est désormais une *forme épiphanique*. Elle résulte de « la fonction imaginative active »³. Cette dernière est une fonction cognitive qui échappe au rationalisme classique. Elle est loin du dualisme banal de la

1 Henry Corbin, *Face de Dieu, face de l'homme*, Paris, Éditions Flammarion, 1983p. 14. Dans cette page Henry Corbin explique que l'imagination cognitive, comme l'organe qui perçoit l'ordre de réalité de « mundus imaginalis » ou bien du « huitième climat », dispose d'une cosmologie au-delà des univers physiques. Cette structure n'est intelligible que pour une existence dont l'acte d'être est en fonction même de sa présence.

2 Par exemple dans *Autoportrait au radiateur*.

3 Henry Corbin, *Face de Dieu, face de l'homme*, p.18.

logique classique. L'imagination active permet « à tous les univers de symboliser les uns avec les autres »¹ et de fonder une *connaissance analogique*. C'est une façon d'accéder à l'invisible.

Dans le monde invisible, l'ordre logique dualiste laisse sa place à une logique complexe. Les rapports d'intériorité (être dans quelque chose) et de temporalité (être dans le temps), cessent de fonctionner comme dans le monde visible. Ils ne sont plus du même ordre. Sur ce point, Henry Corbin explique dans *Face de Dieu, face de l'homme*² que dans « le huitième climat », royaume des « corps subtils », « corps spirituels », seuil du Malakût ou monde de l'Âme, « s'inverse le rapport d'intériorité exprimé par la préposition en ou dans »³. « Les corps spirituels ou les entités spirituelles ne sont plus dans un monde, voire dans leur monde, à la façon dont un corps matériel est dans son lieu, ou bien est contenu dans un autre corps. C'est leur monde qui est en eux, en elles »⁴.

Dans l'œuvre de Bobin, nous sommes parfois devant les contemplations qui vont du monde sensible au monde invisible et au seuil du monde de l'âme :

Dieu est dehors, tout le temps, par n'importe quel temps, même l'hiver, et il s'endort dans la neige et la neige pour lui se fait douce, elle ne lui donne que sa blancheur avec quelques étoiles piquées dessus, elle garde pour elle la brûlure du froid. Dieu n'a pas de maison, il n'en a pas besoin et d'ailleurs lorsqu'il voit une maison, il ouvre les portes, déchire les murs, brûle les fenêtres et c'est tout qui entre avec lui, le jour, la nuit, le rouge, le noir, tout et dans n'importe quel ordre, et alors, et alors seulement, les maisons

1 *Ibid.*, p.19.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

deviennent supportables, alors seulement on peut les habiter, puisqu'il y a tout dedans, le soleil, la lune, la vie très folle, la douceur très grande de la folie. Et Dieu repart ailleurs, toujours ailleurs... (SVL, p. 40)

Bobin touche le seuil du monde divin au plus bas du monde sensible. Ce genre de contemplations nous intéresse dans ses niveaux de connaissance du monde et dans ses mouvements vers l'acquisition de la réalité, surtout quand il s'agit du bonheur.

Nous allons voir dans cette partie que la conscience du bonheur chez Bobin évolue du monde sensible vers le « mundus imaginalis », défini par Henry Corbin, et atteint à une vision mystique. Nous allons voir en quoi consiste au juste un regard mystique qui engendre un sentiment du bonheur.

Tout d'abord faudrait-il analyser la nature et le parcours de ce regard. S'agit-il réellement d'un regard mystique ? Et de quel mystique ? Nous avons constaté que le regard de Bobin cherchait dans le monde sensible les petits détails et découvrait les micro-paysages. Cette attention centrée sur les parcelles de l'univers et ce regard minutieux et guetteur nous font penser au regard d'un visionnaire. Mais s'agit-il d'un visionnaire mystique ? C'est la question essentielle qui constitue la matière de cette troisième partie : dans quelle mesure le bonheur dans l'œuvre de Bobin prend-il un caractère mystique ? La réponse à cette question nous emmène ensuite vers l'examen du langage que la vision mystique se donne.

Les images- symboles, nous conduisent à un vocabulaire des signes propre au monde mystique de Bobin. Deux pôles humains, l'âme et l'esprit, en lien avec le monde imaginal engendrent deux formes langagières différentes : le langage de l'âme et celui de l'esprit. Ces langages sont issus des pensées *imaginative* et *réflexive*. Un chapitre nouveau de cette partie élargira notre vue sur le langage du bonheur

mystique dans l'œuvre de Bobin. Ce que nous cherchons exactement dans ce nouveau chapitre est de connaître comment les images créatives créent un langage propre à un visionnaire comme Bobin. Nous chercherons à savoir quelles sont les spécificités de ce langage qui découle de l'âme ? Pourquoi cristallise-t-il dans une écriture fragmentaire ? Et comment cette forme coïncide-t-elle avec les moments du bonheur ?

Nous chercherons aussi à comprendre pour quelles raisons et par quels processus, ce langage prend la sobriété du silence ? Surtout aux moments où il se sent en parfaite harmonie avec la nature et envahi par le bonheur parfait qui domine l'univers.

On verra, d'ailleurs, comment le recours à un horizon « Terre-Dieu » qui est une quête de l'Unité et signifie aussi l'union avec le cosmos, peut être considéré chez Bobin comme un appel à la géopoétique. On cherchera à savoir par quelle structure d'écriture Bobin exprime sa vision géopoétique et mystique.

Chapitre 1

Le bonheur mystique et le monde *imaginal* : une géopoétique nouvelle

L'expérience mystique est une façon de percevoir et de prendre conscience du monde et de soi. Ce que l'on obtient par cette expérience a une valeur ontologique et donne un nouveau regard sur les réalités.

Mais, avant tout, il faut définir le sens du mot mystique. On pourrait dire que ce terme implique la volonté d'établir un rapport direct entre l'homme et Dieu, l'Un ou la Totalité. Le terme mystique vient du verbe grec *muô*, « se former, se taire ». Et l'adjectif *mustikos* dénotait durant l'Antiquité l'initiation aux « mystères ». L'origine de ce regard remonte au courant néoplatonicien dont la finalité était l'union à l'Un. Bien que le terme soit christianisé, l'union à l'Un n'est pas l'union au Dieu chrétien. L'âme humaine par une expérience intérieure de la contemplation rejoint cet Un dont elle provient. Elle rejoint en effet son

origine. Parvenant à ce but, l'âme connaît alors l'« extase », la fusion dans l'un absolu¹ et le bonheur.

Au sein du christianisme s'y rattache la mystique rhénane, essentiellement représentée par Maître Eckhart. Cette mystique cherche à découvrir le principe fondamental de la vérité qui relève de l'Esprit et de la Nature. Elle privilégie l'unité de l'être et l'idée d'une union immanente avec Dieu dans l'âme humaine.

L'expérience mystique orientale permet aussi le retour de l'âme à son monde originel par des ascensions mystiques qui franchissent les étapes du savoir et s'approchent du Savoir suprême qui est Dieu. Elle est donc, surtout, une forme de gnose et une extase.

Mais il faut distinguer ici deux sortes de mystique : la mystique de l'immanence et la mystique de la transcendance. Dans la première, surtout propre à l'hindouisme, la réalité se confond avec le sujet lui-même. Dans la deuxième mystique, propre aux religions juive, chrétienne et musulmane, le sujet sort de lui-même et s'élève jusqu'à la réalité ultime. Sortir hors de soi, prend le nom d'extase.

L'union sacrée possède une place essentielle chez les mystiques. Il faut de l'amour pour accéder à cette union, et chez les chrétiens il faut la grâce du Christ. « L'histoire de la mystique chrétienne s'enracine plus tardivement dans l'amour passionné de Dieu qui anime saint Augustin »². Chez les musulmans, et surtout dans le soufisme, l'amour mutuel entre l'homme et Dieu vient au premier rang³. L'amour entre le Créateur et l'homme est contesté par le courant dominant de la mystique

1 Alain Dierkens et Benoît De Ryke, *Mystique : la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, Édition de l'Université de Bruxelles, 2005, p. 10-11.

2 Luc de Heusch, *La transe : la sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix*, etc, Bruxelles, Complexe, 2006, p. 146.

3 Cette mystique était très présente à l'époque où le théologien mystique, al-Ghazali (XI^e), influençait le monde de l'islam en supportant le soufisme et son idée de recourir à l'amour entre le Créateur et l'homme. Il y avait même un martyr mystique, al-Halladj, mort en 922 pour propager cette idée dans la société.

musulmane¹ qui ne met plus l'accent sur l'amour mais sur la perte du sujet dans un univers où tout est Dieu.

La mystique juive, quant à elle, en raison de la distance entre Dieu et l'homme, interdit l'union extatique avec le Créateur. Mais elle développe en revanche une contemplation des lettres de Dieu retrouvées dans l'univers.

Or, les mystiques religieuses se rapprochent de la présence divine comme origine et finalité du mouvement de l'être. Mais dans les modes de l'union avec l'Un et l'acquisition de la grâce et de l'amour, les deux mystiques, musulmane et chrétienne, se rapprochent des idées néoplatoniciennes.

Il faut signaler aussi que la mystique orientale, par exemple l'hindouisme, peu dépendante des idées néoplatoniciennes est plutôt une mystique de l'immanence qui cherche l'union à un absolu unique, impersonnel et indifférencié qui se trouve au fond de tout être vivant. Et le bouddhisme est à la recherche de la délivrance dans le présent immédiat. Il cherche toujours la libération de l'être de ses désirs, de ses souffrances et de ses malheurs.

1 En tête de ce courant se situe Ibn Arabî (1165-1240) qui est aussi le théoricien de la mystique islamique dominante. Il est né à Murcie, en Espagne. Il était issu d'une famille aristocrate de savants en jurisprudence. Son père était un ami personnel d'Ibn Rushd (Averroès). Arabî a laissé plus de 800 ouvrages selon le spécialiste Henry Corbin, dans lesquelles on compte 317 titres. A partir de 1172 il était secrétaire à la chancellerie de Séville. En 1185, suite à une grave maladie, il abandonna sa carrière de lettré, fit une retraite de neuf mois sous la direction du maître spirituel al-Urayni, originaire du Portugal. Il écrivit *Futuhât al-Makkîyya*, récit de sa rencontre avec Ibn Rushd. En 1202-1204, il était à la Mecque, après avoir visité l'Égypte et les sanctuaires de Jérusalem et d'Hébron. Il rédigea *L'Interprète des ardents désirs (dîwân, Tardjuman al-ashwaq)*, à la mémoire de Nizam, fille du shaykh qui l'accueillit à la Mecque. En 1203-1233, il rédigea le *Livre des conquêtes spirituelles de La Mecque (Kitâb al-futuhât al-Makkîyya)* dont on conserve le manuscrit autographe. Ibn Arabî est considéré comme 'Cheick al-Akbar' ('le plus grand maître' en arabe). Proche du philosophe Averroès qu'il connaît par le biais de son père, il s'inspire en partie de sa pensée pour finalement la dépasser, proposant une nouvelle forme de théologie complexe, à l'origine d'un renouvellement du soufisme.

Quant à la mystique islamique, surtout iranienne, Henry Corbin distingue trois mondes qui sont : « Le monde intelligible pur, *Jabarût* ou monde des pures Intelligences chérubiniques », « Le monde imaginal, *Malakût*, qui est le Monde de l'Âme et des âmes » et « Le monde sensible qui est le « domaine » des choses matérielles ». A partir de cette répartition en *trois Mondes*, on peut considérer trois Formes qui sont celles « de l'Être et du Connaître » propres à chacun de ces trois mondes. Il s'agit des Formes intelligibles, des Formes imaginales et des Formes sensibles. Suivant ces Formes, les contemplations de l'homme sur l'univers prennent des niveaux différents de réalité.

Nous sommes en effet devant les différentes formes de contemplation mystique qui, toutes, essaient de libérer l'homme de ses préoccupations d'ici-bas et de l'amener à un niveau de conscience plus élevé. Ce que d'ailleurs nous avons constaté à plusieurs reprises chez Bobin. Ici, nous voulons savoir quand et comment le regard de Bobin sur le bonheur est mystique et de quel type de mystique il s'approche. Mais il faut aussi remarquer que toute mystique, surtout religieuse, est basée sur la connaissance imaginative où les images ne sont ni irréelles ni oniriques. Elles sont plutôt des voies de connaissance sur les réalités parfois cachées. Ce chapitre veut reconnaître les liens entre la mystique et le monde imaginal, voir comment de ce monde on obtient une connaissance sur les réalités du monde vécu et finalement comment on peut expliquer « un regard en miniature » chez Bobin.

III.1.1. Le bonheur et le *monde imaginal*

Le niveau et la valeur de la réalité que l'on obtient par le regard imaginaire sont décisifs pour avoir une vision mystique du bonheur profond. Nous avons une connaissance du monde empirique et une autre du monde de l'entendement abstrait, ce qui limite notre savoir du

monde. Mais il faut chercher entre les deux, une autre connaissance du monde, du monde intermédiaire, entre le sens et le pur intellect, le monde de l'image ou d'après l'expression de Henry Corbin, « mundus imaginalis ». Pour accéder à ce monde, il faut une faculté cognitive d'une valeur noétique. Cette faculté est justement « la puissance imaginative qu'il nous faut nous garder de confondre avec l'imagination que l'homme dit moderne identifie avec la "fantaisie "et qui, selon lui, ne secrète que de l'"imaginaire "»¹.

« Mundus imaginalis » possède étendue et dimensions, figure et couleurs, sans être perceptibles par les sens. Il est donc un monde objectif et réel. C'est un monde qui contient des analogues de tout ce qu'il y a dans le monde sensible. C'est donc « le huitième climat », un lieu hors de lieu².

Mais les couleurs, les formes et les figures de ce monde, peuvent être l'objet d'une perception dite mystique. Elles ne subsistent pas à la façon des réalités empiriques du monde physique, parce qu'elles se manifestent comme images, ni à la manière des concepts du monde intelligible pur, parce qu'elles ont une dimension et une sorte de matérialité. Elles ont donc une spatialité et une corporalité. Elles ne peuvent pas être irréelles, car nous pouvons les hiérarchiser et discerner. Leur existence est métaphysiquement nécessaire, puisque ontologiquement elles sont intermédiaires entre le monde des sens et le monde intelligible pur.

La méditation intense, la vision imaginative et la pensée mystique donnent une importance capitale à ce monde intermédiaire. On trouve dans ce monde des ressources de la vérité, du sens spirituel et des révélations prophétiques.

1 Henry Corbin, *Face de Dieu, face de l'homme*, p. 17-18.

2 *Ibid.*

L'imagination joue le rôle de miroir pour refléter des images venues du monde archétypal. Ainsi en recevant ces images, le mystique accède à un niveau de réalité située entre le monde sensible (physique) et le monde de l'intelligible. Il rend possible le passage de l'un vers l'autre.

Cette imagination est aussi considérée par Henry Corbin comme une sorte d'herméneutique verticale de l'homme. Elle prend en compte ce qu'apporte l'existence après la mort et le monde spirituel, dimensions absentes de la philosophie occidentale. Le monde que Henry Corbin appelle « imaginal » est propre à la sagesse iranienne. S'il insiste sur ce terme, c'est pour distinguer les réalités auxquelles il renvoie de ce que l'on entend en français par le terme « imaginaire ». Les objets imaginaires dénotent des objets ayant un mode de vie lacunaire et peu réel, et qui n'existent pas vraiment. Mais « l'imaginal », tel que le définit Corbin à partir de sa lecture de la spiritualité iranienne, dispose d'une faculté de connaître les choses. Une connaissance analogique est capable de transmuier les états intérieurs et de refléter au plan de l'âme les images spirituelles issues du monde intelligible. Le monde imaginal est le lieu épiphanique des images, où les corps se font subtils, les archétypes prennent formes et les états spirituels se spatialisent. Cette prise en compte du monde « imaginal » est propre à la pensée orientale¹.

Ce qu'apporte cette pensée orientale à notre étude sur le bonheur, concerne l'interprétation des images venues au cœur quand on contemple le monde. D'ailleurs, l'imagination n'est pas seulement un lieu de représentation des formes, mais un plan où se reflètent les principes supérieurs, une « Terre de Lumière » éclairée par la projection des archétypes. En ce sens elle est une fonction symbolique, animée de figures signifiantes et spirituelles. Dans l'imagination se corporalisent

¹ Ici l'Orient est moins un territoire géographique qu'un lieu symbolique. Un horizon symbolique de l'illumination.

ainsi, sous des figures diverses, les principes de lumière, les anges personnels des hommes, des animaux, des plantes, mais aussi les figures de nos destins et aspirations. C'est à cette même imagination que parlent les récits mystiques et initiatiques de Sohrevardî¹ et Avicenne.

La vision mystique est donc fortement liée à « mundus imaginalis », ou encore au monde « imaginal ». Via ce monde, nous avons accès à une temporalité particulière qui va de l'origine de la descente de l'âme dans ce monde, à une perception eschatologique.

La mystique de Bobin

« Les plus grandes clartés me viennent souvent ainsi, par leur versant nocturne : c'est qu'il y a sans doute en nous d'autres lumières que celles, non négligeables, des sens et de la raison ». (AR, p. 68.)

Nous pensons que pour classer Bobin parmi les mystiques, il faut identifier chez lui, dans ses œuvres, une rencontre avec son pôle céleste. Henry Corbin explique :

¹ Shihâbodîn Yahyâ Sohrevardî (1155-1191), grand philosophe et théosophe mystique de l'Iran. Il réconcilia le platonisme, la sagesse de l'ancienne Perse et la gnose islamique en une philosophie de la lumière. D'où son surnom de *cheikh al-ishrâq* (le cheikh de l'illumination). Son influence en Iran fut immense. Deux de ses œuvres en particulier méritent l'attention, *Le Récit de l'Exil occidental*, qui est un traité initiatique, portant sur la voie ésotérique. De ce récit initiatique, on retiendra l'appel à se détourner de l'occident de notre monde terrestre pour marcher en direction de son « horizon oriental ». Le second traité s'intitule le *Vade-mecum des fidèles d'amour*. Il s'agit également d'un récit initiatique qui éclaire singulièrement l'expérience intérieure d'un Dante et de ceux que l'on appelle après lui les *fedeli d'amore*. Il faut qu'Amour fasse le tour de la demeure et descende jusque dans la cellule du cœur. Il détruit certaines choses ; il en édifie d'autres. C'est au terme de cette seconde étape que se produit « l'illumination » – ce que symbolise « le cœur purifié, c'est-à-dire vide de tout ce qui concerne les objets extérieurs, et par là-même rendu apte à recevoir l'illumination intérieure ». On rappelle que Shihâbod-dîn Yahyâ Sohrevardî est aussi surnommé Al-Cheikh al-Maqtûl ("le maître assassin", à Alep à 36 ans, victime de l'intolérance). Il exprime une expérience extatique de Dieu, « Lumière des Lumières », et dévoile dans l'univers sensible les multiples miroirs des Intelligences et des Âmes.

Ce qu'un être humain rejoint dans l'expérience mystique, c'est le " pôle céleste " de son être, c'est-à-dire sa personne telle qu'en elle et par elle, l'Être Divin dès l'origine des origines, au monde de Mystère, s'est manifesté à soi-même, et s'est fait connaître d'elle sous cette Forme qui est également la forme sous laquelle lui-même se connaissait en elle. C'est l'Idée ou plutôt l'"Ange " de sa personne dont le moi présent n'est que le pôle terrestre¹.

Un vrai pèlerinage intérieur se montre dans la pensée de Bobin. La figure céleste vient en face à face dans ses contemplations et on le voit dans une quête de totalité. Nous commençons d'abord par ce retour au « soi », au tréfonds de sa pensée, symbolisé par l'image de lumière :

Je sens alors comme un voile qui se déchire devant mes yeux et je me mets à voir, j'ai devant moi une pièce de velours noir et par moments elle se déchire, et derrière ce velours noir il y a de l'or pur. Ça me touche tellement que je sais à ce moment-là que la vie n'est pas vaincue. Je sais d'un savoir que je ne peux pas démontrer mais qu'on ne pourrait pas non plus m'enlever. La fugacité de cette vision pourrait désespérer si elle ne laissait entrevoir une chose dont je sais qu'elle est toujours là. (LM, p. 24-25)

Il faut retenir deux points dans ce passage : un retour à soi, et une illumination qui se manifeste comme un savoir réel et concret (bien qu'il ne soit pas démontrable). Le savoir acquis ici paraît intuitif. Cela nous fait penser à un accès au monde imaginal. Nous pensons qu'il s'agit d'un monde caché révélé par une perception d'abord sensible, mais qu'il faut suivre et puis dépasser pour aller au-delà. Ce genre

¹ Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî*, Paris, Flammarion, 1958, p.10.

d'observation, comme le dit Corbin, « nous ne pouvons le qualifier d'imaginaire, au sens courant où l'on prend ce mot pour dire irréel, inexistant »¹.

Ce genre d'imagination, qui dépasse l'apparence des choses, donne l'accès direct au monde d'*images-archétypes* ou d'*images-ressources*, dont l'origine est irrationnelle et l'irruption dans le monde physique imprévisible.

Bobin confirme aussi cette imprévisibilité et ce surgissement soudain des images-sources aux moments de contemplation où il a « comme la révélation de tout » (LM, p. 26). Cette vision prophétique est une autre raison pour nous pour qualifier de mystiques la pensée et le regard de Bobin.

La vision mystique nous paraît dominante chez Bobin, surtout dans l'exemple de la contemplation des cercles des oiseaux (cf. notre deuxième partie, pp. 141) où il voit son être comme « le septième là-dedans » (LM, p. 27) et en « attente » « d'un cortège princière » céleste² :

Nous étions sollicités par la même claire et petite énigme. Nous attendions quelque chose qu'on avait dû nous annoncer, d'à la fois inhabituel et de rare [...] Évidemment dans le visible, il ne s'est rien passé, aucun cortège n'est arrivé, mais j'en ai éprouvé une paix inimaginable. (LM, p. 27)

Cette expérience où Bobin accède à la lumière et à l'invisible, montre le côté mystique de sa vision au monde. C'est le moment de la manifestation de l'âme du monde, ou simplement le moment de la

1 *Id.*, *Face de Dieu, face de l'homme*, p. 26.

2 Nous avons discuté en détail ce cercle et son temps sous le titre de « Le temps dans les cercles » dans la partie II de notre thèse, pp. 140-143.

communication avec le monde suprême. C'est aussi le moment de rejoindre le « Soi » du monde et le soi-même où se manifeste l'image de l'Être Divin. Nous pensons qu'ici Bobin est orienté vers son « pôle céleste » dont parle Corbin. Et rejoindre « son pôle céleste » dans une contemplation, dénote pour Corbin (cf. la citation ci-dessus, p. 223), sa nature mystique.

Pourtant la «figure céleste» se dévoile moins profonde dans d'autres observations :

Je découvrais dans le ciel une lumière dont la splendeur, en m'ignorant, me donnait à voir toute la vie avec ses arrières-mondes. (PB, p. 51)

Elle prend le visage des choses simples et des existences banales, d'un papillon, par exemple, ou d'un brin d'herbe :

Quand je voyais un papillon blanc voleter au-dessus des fleurs, hésitant, cherchant son chemin dans un labyrinthe d'air, se cognant à des murs invisibles, et soudain s'élevant très haut dans le ciel, j'étais aussitôt guéri de toute mélancolie. La lumière vagabonde de ses ailes qui venait me délivrait m'enchantait. (*Ibid.*, p.55)

Il s'agit d'un enchantement simple, mais qui puise sa source dans un monde au fond duquel l'air et l'invisible se rejoignent. La finesse et la douceur du mouvement et du corps du papillon sont, d'après nous, des emblèmes symboliques ayant la vertu d'opérer une magie des images. Cela, toujours avec la lumière, aboutit ainsi à cette délivrance et à cet enchantement.

Mais, au fond, on sent moins l'apparition de l'Être-Divin, à moins que l'on insiste sur la lumière révélée dans le simple mouvement du papillon « s'élevant très haut dans le ciel ».

Suivre le mouvement du papillon vers le ciel n'est-il pas un signe qui dénote un regard mystique transcendant chez Bobin ? Ce mouvement, selon nous, dénote le désir de sortir de soi et d'acquérir une origine céleste. Bobin est donc dans cette expérience, loin d'une mystique immanente qui cherche l'union avec l'un impersonnel et indifférencié situé au fond de tout être vivant.

Par contre, lorsqu'il observe la vie simple surgissant dans les fissures d'un trottoir, il est plutôt proche de cette pensée mystique où tout incarne la Face de Dieu :

Je n'avais pour contempler la nature – qui est la face de Dieu rêvant – que les herbes folles fissurant par leur gaieté le ciment du trottoir de ma rue, et les pâquerettes des jardins ouvriers, ces petites collégiennes en col Claudine bavardant dans un pensionnat d'herbe verte. Cela me suffisait [...] J'assistais à la création du monde sur un mètre carré de trottoir. J'étais soûlé de lumière, je recevais en quelques instants bien trop d'offrandes de l'invisible. Tout ce qui m'apparaissait sortait du néant et s'illuminait en s'arrachant à ce fond. (*Ibid.*, p. 59-60)

Le regard de Bobin suit la lumière du monde. La *Face de Dieu* se montre à lui où il tourne le regard. Il n'a pas besoin d'avoir trop d'objets pour reconnaître cette Face. Il fait à chaque regard une lecture de la nature où tout est divin :

La vie fragile s'était réfugiée dans le frémissement des feuilles d'un peuplier : là, personne n'irait l'inquiéter. Je découvrais en regardant ce frissonnement des atomes de l'air le vrai visage du Christ. (*Ibid.*, p. 89)

Sur le parking sans grâce de la montagne des Boulets,
la lumière aveuglante d'un tronc de bouleau m'attirait
comme l'affiche d'un prochain spectacle céleste. (RC,
p. 20)

Dieu passe en riant devant la fenêtre du salon déguisé
en petite feuille jaune, tourbillonnante. (PP, p. 128)

Il m'est arrivé dans la vie ce qui n'arrive qu'après la
mort : j'ai ouvert les yeux, j'ai vu les visages
s'assombrir et ton soleil monter. (CC, in PP, p. 166)

Il découvre dans chaque parcelle de la nature, la présence d'une divinité
éparse et répandue. En vérité il fait de la nature une lecture nouvelle.

D'ailleurs la terre et la nature présentent à lui des êtres saints,
conscients d'appartenir à un pôle céleste que la lumière symbolise :

Les fleurs des champs sont des saintes qui s'arrachent
au néant et s'élancent vers le ciel de toute la force de
leurs tiges. (RC, p. 15)

Le vieil homme me montre les premières violettes
cueillies au bas de son immeuble : des religieuses dans
le creux de sa main ridée, effarées de mourir loin de
leurs sœurs. Une joie passe ses yeux. « Il y a quand
même des miracles dans cette vie », me dit-il, donnant
par cette parole une sépulture lumineuse aux jeunes
contemplatives. (*Ibid.*, p. 26)

La terre apparaît donc angélique, de substance lumineuse. Qui ne peut
engendrer que la sainteté et l'innocence :

Dans une première vision apparaissent dans les rues de
la grande ville des dizaines de visages d'assassins et
quelques figures de saints aussi rares que des trèfles à
quatre feuilles. Dans une seconde vision, plus appuyée,
la ville n'est peuplée que d'innocents en marche vers

le couperet de lumière. (RC, p. 37-38)

Pour avoir une telle vision il faut croire en une bonté originelle comme fondement du monde des vivants. C'est cette trame de bonté qui crée une Face de Dieu dans l'univers. Bobin insiste sur le fait que « chacun de nous porte au fond de lui un Dieu que les autres dieux qu'il croise ignorent » (RC, p. 35). Ce qui montre chez lui une mystique proche de la mystique religieuse influencée du mouvement néo-platonicien. C'est-à-dire, une vision qui va vers l'intérieur de l'être et y découvre la ressource divine (l'Un) comme son point d'origine.

La terre angélique et la nature d'une immanence sainte (religieuse) sont aussi les bases de la mystique iranienne démontrée par Henry Corbin dans *Terre Céleste et corps de résurrection*¹. Pour cette mystique, la Terre matérielle instaure une image « Terre céleste » qui réfléchit la propre image de l'âme ainsi que de « Lumière-de-Gloire ». Pour mieux comprendre cette idée de la Terre angélique, il faut se référer à la gnose islamique de l'Iran au XII^e siècle dont Sohrevardî restaura la philosophie. L'angélologie de l'ancienne Perse était articulée sur le monde des Images-archétype.

Dans le monde des images-archétypes, l'imagination active perçoit directement les choses et en opère la transmutation. Et c'est à la suite de cette transmutation que les choses réfléchissent leurs propres images à l'âme qui instaure un savoir spirituel à partir d'elles. Corbin souligne que dans le monde des Images-archétypes, qui est un monde intermédiaire, « s'accomplissent les transmutations de l'éphémère en symboles spirituels, et qui est à ce titre le monde par lequel s'opère la résurrection des corps »². Autrement dit, ce monde intermédiaire

1 Henry Corbin, *Terre céleste et corps de résurrection, de l'Iran Mazdéen à l'Iran Shî'ite*, Paris, Buchet/Chastel-Corréa, 1960, p. 32-39.

2 *Ibid.*, p. 34.

constitue la Terre céleste de laquelle l'âme «substante son corps de résurrection». Ainsi par cette manière de voir le monde (grâce à l'imagination active), la Terre a deux corps : matériel et céleste. Du premier naît le corps physique des êtres, et du deuxième naissent leurs corps de résurrection. C'est à partir de cette idée que s'impose une existence mystique de la Terre que Corbin nomme «la Terre Hûrqalyâ »¹, et qui a un aspect angélique.

En méditation silencieuse, l'être terrestre se voit lié à cet Ange féminin de la Terre. Il fait éclore en lui-même cette Terre céleste qui réfléchit son Moi céleste à lui.

Il y a enfin cette «Lumière-de-Gloire» qui nous semble également dominante dans l'œuvre de Bobin, et qui restitue l'essentiel : c'est l'Énergie, ou bien la Substance toute lumineuse, la pure luminescence qui constitue les créatures en leur origine². D'après la pensée Mazdénne d'Iran, «par elle Ahura Mazda a créé les créatures nombreuses et bonnes... belles, merveilleuses... pleines de vie, resplendissantes»³. Curieusement chez Bobin une telle vision se dévoile parfois dans les milieux même très sombres :

Dans la station d'essence mitraillée par la giboulée, attendant que se remplisse le réservoir de la voiture, je me suis rappelé soudain que j'étais vivant et la gloire a d'un coup transfiguré tout ce que je voyais. Plus rien n'était laid ni indifférent. (RC, p. 36-37)

Et parfois dans les vastes horizons illuminés :

1 Henry Corbin, *Terre céleste et corps de résurrection*, p.34.

2 *Ibid.*, p. 35.

3 *Ibid.*, p. 35-36.

Il suffirait d'avoir la patience et la paix blonde des grands champs de blé, leur consentement aux grâces mouvantes du vent et des lumières. (CC in PP, p. 187)

En effet la Lumière-de-Gloire se donne une géographie visionnaire où les plantes, les eaux, les montagnes et tout le paysage, sont comme les figures célestes, nimbées de la lumière, flamboyant aux aurores. Ils sont images et symboles dans leurs pures présences :

Ces étourneaux jaillissant de nulle part par grappes tournoyantes, vibrant dans l'air mauve comme sur les ondes d'une eau mystique, explosant par centaines à la surface de mes yeux, piaillant, saluant la nuit qui vient. (*Ibid.*, p. 186)

Dans cette vision, la Lumière-de-Gloire envahit toutes choses. Elle est pour l'âme, essentiellement l'Image fondamentale par laquelle on se comprend et perçoit ses puissances et énergies. Cette lumière aide à se connaître tout simplement « sous un nom », et à revenir à « soi » et à se voir en un départ :

Les choses s'avancent vers moi, toutes choses. Par leur silence elles entrent en moi. D'abord par leur silence. Puis leur lumière s'élabore en moi, discrète, infime. Miraculée. Enfin l'embrasement, l'éclair, le brûlant, le radieux [...] Je ne saurais rien faire d'autre. Seulement cet échange de silence en lumière. (SVL, p. 31)

Je songe à un départ. Un libre cours enfin donné aux astres dans le ciel intérieur. Un départ. (*Ibid.*, p. 30)

Sachant que la mystique conduit à l'extase, à la fusion de l'être à l'Un¹, à une sortie de l'être hors de soi (LM, p. 16), et à un retour au « soi » (*Ibid.*, p. 25), et suivant les exemples montrés ci-dessus, nous supposons donc chez Bobin, un regard mystique. Il voit la présence irréprochable de la Lumière partout où il y a le moindre signe de vie. Il la suit, émerveillé, dans les mouvements des êtres vivants jusqu'à leur mort et même après. Il sait qu'après la mort tout est encore magnifique et affirme : « à quoi cela sert-il de se demander ce qu'est la mort, puisque la porte qui s'ouvrira alors est magnifique, même si elle donne sur un terrain vague » (CC in PP, p. 191).

En silence et en douceur, ce mouvement aboutit à réveiller la part manquante de chaque être, sa part céleste, et l'amener à l'« Un » qui est le Source du bonheur :

Quand je suis heureux, je sais immédiatement que c'est toi – Comme nerf de cristal, que le doigt de la pluie, des fleurs et du soleil font vibrer au maximum, de cette même vibration qui dit ta présence en moi. (CC in PP, p. 180)

Il sait que le bonheur est l'écoute de la parole de Dieu au milieu de la simple vie quand par exemple il sent les cristaux de l'air glacé heurter ses joues, et qu'il revient immédiatement à la réalité de son existence et remarque profondément qu'il est là et que Dieu existe avec lui (RC, p. 19). Et il note « quand on m'a demandé comment je comprenais ta parole, je me suis entendu dire : « Je suis heureux » (*Ibid.*, p. 168).

1 L'exemple clef de cette fusion est la contemplation du cercle des oiseaux (*La lumière du monde*, p. 27).

Donc c'est à travers cette vision mystique qu'il parvient à sentir le bonheur à tout moment. Un bonheur qui paraît simple mais qui exige une vision complexe et mystique pour être ressenti.

Nous constatons que malgré cette idée répandue que Bobin a un regard naïf sur le monde, son regard est plutôt *complexe*. Pour lui la Terre est animée par la bonté, l'amour et la beauté. Il sait qu'« il y a des malheurs terribles, mais également des joies célestes » (LM, p. 33), et qu'«un pétale de rose est assez solide pour empêcher quelqu'un de rouler au néant » (*Ibid.*, p. 24. Il déclare que « le malheur n'a jamais pu effacer au fond de moi la révélation que j'ai eue très tôt de la lumière » (*Ibid.*, p. 30). C'est donc une illumination qui emporte Bobin dans un monde où tout est l'incarnation de Dieu. Dieu se dévoile comme essence de bonté, de beauté et d'amour. Voilà trois grands piliers sur lesquels est basé le monde mystique de Bobin. À ces trois piliers s'ajoutent le silence et la sérénité. Et c'est cela qui donne une face vraiment mystique à la vision de Bobin. Car pour la mystique islamique, par exemple, il y a plusieurs étapes à franchir pour arriver à la rencontre divine et s'unir dans l'Un. Parmi ces étapes nous remarquons l'amour, la sérénité (le contentement profond d'être-là), le silence, la solitude, l'abstention et la gratitude.

Chez Bobin, la base de toute une vision mystique est d'abord la lumière. Et puis l'amour, la beauté et la bonté qui en résultent, constituent chez lui une forme mystique assez connue que nous allons examiner. La solitude, la sérénité et la modération sont les règles pratiques de sa mystique.

L'amour et la bonté

Nous croyons que la pensée philosophique mystique de Plotin se manifeste dans la vision de Bobin : à partir d'un principe intellectuel, comme unité originare de l'intelligible, l'homme peut contempler des idées et par conséquent acquérir le haut niveau de la réalité.

Cette référence est aussi importante lorsqu'elle affirme qu'une Unité transcendante se laisse apercevoir à travers la multiplicité des apparences, et que cette Unité se dévoile, nous la verrons, de temps en temps dans l'œuvre de Bobin.

Plotin avait limité la philosophie en reconnaissant que « la seule voie est l'expérience mystique »¹, ce que nous avons aussi remarqué chez Bobin : contempler la nature, regarder les visages et suivre les flux de la lumière qui viennent toujours du dehors vers l'intérieur et illumine le cœur.

La voie mystique chez Plotin s'adosse aussi à l'amour du Principe Premier (l'Un), pour lui-même et puis pour ses engendrés. Car « s'il restait solitaire, il ne serait plus la puissance de tout »². Il dit que « dès qu'un être arrive à son point de perfection, il a la puissance d'engendrer, il ne supporte pas de rester en lui-même »³. Cette puissance d'après la pensée plotinienne est l'Amour-même⁴.

Plotin prend l'éros comme énergie continue traversant la totalité de l'intelligible et comme point de départ où fondent les dualités et les pluralités dans l'unité. Il va finalement vers l'unification des mondes sensible et intelligible. Le trait essentiel de sa pensée est *l'expérience philosophique mystique* qui est une conversion de l'âme à l'Un par retranchement du multiple. Dans cette expérience l'âme saisit son origine qui procède de l'Un.

«À la question "en quoi consiste cette vie de l'Un" Plotin répond qu'elle est Amour»⁵. Ainsi l'amour constitue la base de l'existence. L'amour de soi donne une autoproduction éternelle à l'Un. « Le quasi-acte de l'Un

1 Cité par Djaffar Mohamed Sahnoun dans *La perception mystique en Islam : Essai sur les origines et le développement du soufisme*, Paris, Publibook, 2009, p. 68.

2 *Ibid.*, p. 67.

3 Cité par Agnès Pigler dans *Plotin, une métaphysique de l'amour : l'amour comme structure du monde*, Paris, J. Vrin, 2002, p. 50.

4 *Ibid.*

5 Agnès Pigler, *op. cit.*, p. 38.

est l'expression de son Amour de soi, et sa présence en chacun de nous (présence qui ne nie pas sa transcendance) est le rayonnement de sa puissance »¹.

La pensée de Plotin est proche de celle des mystiques qui voient dans la nature un *principe spirituel* qui gouverne tout. Ce « principe » est premier par rapport aux parties et tient en une intelligence éternelle et s'étend jusqu'aux confins du monde sensible.

Chez Plotin, « l'Amour de l'Un est cette lumière même qui vient irradier et rendre beau les engendrés, qui suscite et provoque leur amour »² et les pousse à aimer la source de cette lumière. « L'amour ouvre ainsi à l'âme l'accès, par la réminiscence de la Beauté en soi, au monde des idées »³ et nous oriente, à un acte de l'intellect. Donc « l'éros doit, par la réminiscence, nous ramener à un état auquel seul l'Intellect est intéressé »⁴.

Et Bobin s'approche de cette pensée lorsqu'il voit la lumière présente partout dans l'univers:

Elle va, elle vient. Elle ne désigne aucune chose du monde et les célèbre toutes. Elle donne à nos sens la candeur d'une alouette jouissant entre les doigts de l'ange. Lumière, présence sans défaut ». (ES, p. 86-87)

Il n'y a que les choses devant nos yeux et la lumière sur ces choses. (*Ibid.*, p. 81)

Et, tout au long de sa jeunesse il était à la recherche de cette lumière qui était aussi son âme (LM, p. 141). Il la voyait comme « des roses qui ne

1 *Ibid.*, p. 58

2 *Ibid.*, p. 20

3 *Ibid.*, p. 16.

4 *Ibid.*, p. 15.

vont jamais mourir et qui vont donner leur parfum jusqu'à la fin des temps » (*Ibid.*).

Et puis, lorsqu'au fond de cette lumière, il aperçoit l'amour surgissant comme la deuxième face de Lumière:

Les arbres du jardin. La douceur qui gouverne chaque feuille. Le livre sur le lit. Les fruits sur la table, atteints par une légère touche d'or. Les choses n'ont plus d'épaisseur. Tout est simplifié dans cette blanche lumière de l'abandon. [...] Une attente. Une attente infinie dont s'égarerait l'objet, puis le sens. On ne saurait plus qui, ou quoi, est attendu. Cette faim affolée de votre corps. Cette douceur qui n'aura pas lieu, cette douceur arrachée : l'amour est là. (ES, p. 26)

L'amour est le « seuil » de la vie (EM in ES, p. 163) pour Bobin et « une vie sans amour est une vie abandonnée, bien plus abandonnée qu'un mort » (I, p. 115). Il a « le sentiment que rien n'a d'importance » (EM in ES, p. 163) et ce sentiment couvre presque tout sauf « trois choses, et seulement trois. Ou plutôt une seule chose, la même entrevue dans ses trois états : solitude, silence, amour » (*Ibid.*). Il précise que :

L'amour nous fait toucher au cœur perdu du monde avec infiniment d'égards et de délicatesses, comme dans un rêve on voit une porte qui s'ouvre devant nous sous notre seule intention de l'ouvrir, avant que nous ayons posé la main sur la poignée. (*Ibid.*, p. 170)

Cet amour vague prend ensuite la forme d'un amour divin :

Nul plus que toi ne porte l'amour aussi haut, à cette blancheur tremblée au cœur de la flamme. (CC in PP,

p. 167)

Tu as forcé mon cœur. Tu as jeté l'émeraude du monde
qui s'y trouvait et tu as mis le rien de ton amour à la
place. (*Ibid.*)

L'amour est donc une source de mouvement vers le divin, vers le ciel,
bien qu'il commence par l'amour d'une apparence non-divine, par
exemple l'amour pour les parents, pour la femme et l'enfant ou bien pour
la nature :

Je suis ivre de cet amour qui me porte vers vous,
comme vers celle qui recueille toutes les fleurs de mon
nom. Je suis ivre de cet amour qui me ramène au
bercail d'une enfance. L'amour est simple comme le
jour, et il m'est aussi difficile de le louer qu'à l'herbe
verte de chanter l'air qui la brûle, l'abandon qui la
berce, et le ciel qui l'emporte [...] Nous ne sommes
rien. L'amour est tout. Nous sommes avec l'amour
comme l'ombre avec la lumière : elle s'y abîme, elle
s'en nourrit. Elle échange sa substance – qui n'est rien
– contre une autre- qui est tout. (SVL, p. 88)

Dans cette vision tout être conquiert son unité grâce à l'amour.
Cette tendance, comme le définit Plotin¹, provient de l'Amour de l'Un
pour soi-même et pour ses engendrés. « Suivant la ligne directrice de la
lumière, le regard du premier pour lui-même achève le développement
de son auto-production »². Au fond « Lumière-regard-amour ne sont ici
qu'une seule et même chose : tout fusionne en l'Un »³. Parce qu'il n'y a
aucune distinction possible en lui, tout est strictement équivalent, la
lumière, le regard, etc. En l'Un, tout culmine en Amour comme son

1 Agnès Pigler, *op. cit.*, p. 41.

2 *Ibid.*, p. 41.

3 *Ibid.*

indicible unité. Tout être vivant comme les engendrés de l'Un, pour acquérir leur unité, leur Principe Premier, doivent prendre l'Un comme une sorte de modèle et suivre le regard amoureux de l'Un pour se diriger enfin vers lui. De même que le Principe (l'Un) s'aime lui-même, se contemple sa propre lumière, l'homme par l'amour s'instaure une ressemblance au Principe¹. Mais il faut remarquer que si l'Un aime sa lumière, c'est parce qu'il n'y a aucune différence entre l'Amour et la lumière en lui.

Et c'est peut-être cette absence de différence entre l'Amour et la Lumière de l'Un qui attire Bobin vers la lumière du monde aussi bien que vers l'amour. Il accepte d'abord que « le temps passé dans l'amour n'est pas du temps, mais de la lumière, un roseau de lumière » (PM, p. 64). Il remarque ensuite cette liaison de l'amour et de la lumière dans une phrase qu'il tient au cœur: « La certitude d'avoir été un jour, ne serait-ce qu'une fois, aimé, et c'est l'envol définitif du cœur dans la lumière » (LM, p. 123). Il va même plus loin dans cette fusion divine et réclame que :

L'amour est la chose la plus terrible. C'est comme faire du bouche-à-bouche avec Dieu, comme ranimer quelque chose dans l'invisible. C'est surnaturel d'aimer, c'est une expérience mystique ou ce n'est rien ». (LM, p. 125)

Finalement, Bobin n'a que le mot lumière pour qualifier la nature et l'essence de l'amour :

L'amour est pur comme un ciel dont on dit qu'il est clair, quand il n'arrête plus rien. Il est frais, comme cette lumière de l'aube qui ne vient de nulle part. Il est vif comme cette clarté du jour qui rapproche les

1 *Ibid.*, p. 42.

lointains. (SVL., p. 88)

Et cela montre que pour lui l'amour est l'autre face de la lumière. Autrement dit, la lumière se traduit en « amour » sur la terre et chez les êtres vivants. Bobin considérant la mort comme une sorte de vie plus sublime, pense que l'amour est encore plus profond chez les morts (G, p. 10)¹.

L'amour s'échange entre les deux mondes des vivants et des morts. Ainsi Bobin note dans *Geai* que chaque personne en s'en allant, laisse quelque chose, le meilleur d'elle-même (*Ibid.*, p. 112). Et Geai, quant à elle, laisse son sourire, symbole du courant d'amour, « sur les lèvres de Rosamonde première et dans les yeux de Rosamonde seconde, deux créatures vivantes, indéniablement vivantes » (*Ibid.*, p. 113).

Or, si nous acceptons avec Bobin que l'amour est l'autre face de la lumière (la source divine et originelle de l'être) et qu'en s'en allant de ce monde (en quittant le corps), ce qui reste de nous c'est seulement l'amour, l'essentiel de l'être est donc cette lumière-amour éternelle qui représente Tout. L'être fait ainsi partie de la lumière du monde. Et cette lumière est la source d'une joie irrépressible :

Il y a quelque chose qui se maintient malgré la mort.
Cette chose est comme une joie irrépressible, une joie
sans cause qui me parle de Dieu et de son absence, une
lumière qui reste, comme une fleur qui n'aurait besoin
du support d'aucune tige. (LM, p. 151).

Bobin suit la métaphysique de l'amour de Plotin là où il prend l'amour comme la lumière et comme le « bien », qui est l'Acte pur de

¹ Cf. le passage (de *Gaie*, p.10) où Bobin indique que « Geai est toujours là. Encore plus souriante. Enfin une présence », comme si la morte lui avait donné cette force d'être plus souriante, plus touchée par l'amour, car elle est maintenant la présence pure.

l'Un. L'acte qui donne l'existence même de l'Un et « conditionne tout ce qui existe »¹. Bobin croit à une sorte de bonté qui évoque la joie dans le monde et réclame : « comment vous dire ma joie dans cette bonté des choses » (SVL, p. 92). Il sait que « la joie nous est donnée dans l'amour, comme on donne le jour, comme on donne la mort » (*Ibid.*).

Mais les façons de méditer sur l'amour et sur la beauté du monde, et la manière de s'identifier au bien, prennent différentes nuances chez Bobin. D'après Plotin l'âme qui contemple devient identique à l'objet contemplé, car plus elle s'approche de l'Un, plus l'Un devient sa substance même. « On se voit, dit Plotin, éclatant de lumière et rempli de la lumière intelligible, ou plutôt on devient soi-même une pure lumière, un être léger sans poids ; on devient ou plutôt on est un Dieu embrasé d'amour »². Différente de cette illumination, une pure lumière se révèle à Bobin même du fond de l'ombre de la terre et du noir de l'âme :

Je vais marcher sur Dieu dans les sous-bois, dans cette lumière étrange des sous-bois, dans cette lumière qui sourd de l'ombre, qui monte de la terre... (SVL, p. 22)

L'âme. Elle a la luisance et la pesanteur de l'encre. Elle a cette densité noire, plus lumineuse que la lumière du jour. (*Ibid.*)

La lumière, si on la prend comme la structure unifiant le monde, peut approcher Bobin de l'Un de Plotin. Bobin remarque, par exemple, « l'arbre ruisselant de lumière » (I, p. 66) et la solitude d'un être au milieu du monde comme la vierge dans *une sphère de lumière* (PM, p. 11). Et la terre confiée à l'être « pour la douceur d'y marcher et d'y goûter l'air bleu, la lumière fraîche » (*Ibid.*, p. 39). Tout est donc selon

1 Agnès Pigler, *op. cit.*, p. 40.

2 Plotin, *Ennéades VI*, partie 9, trad. E Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1938, p. 9.

lui, recouvert de lumière, et tout fait partie de cette lumière. Et la lumière étant aussi l'amour, la joie et la bonté, elle dénote donc que tout est dans ce monde « amour-joie-bonté ». C'est peut-être cette pensée qui fait de Bobin un visionnaire optimiste quand il dit par exemple : « ce qui nous sort du monde malgré nous est toujours une grâce » (PB, p. 90). Ou encore pour parler métaphoriquement qu'« un parfum de rose fait le fond de cette vie » (LA, p. 41). Dans *Louise Amour*, la fabricante du parfum le compare avec l'extrait de la beauté du monde et dit : « au fond nous faisons le même travail : vous cherchez à faire tenir Dieu dans une phrase [...] et moi je cherche à l'enfermer dans un flacon » (*Ibid.*, p. 68). Ce qui veut dire que pour Bobin le fond de cette vie est en effet Dieu, donc le Bien Suprême, Unique dans son essence.

La beauté du monde

La ressemblance du fond de cette vie avec l'extrait floral, dénote en fait la vision d'une beauté universelle. La beauté, dans cette vision, est l'analogie sensible et visible du Bien et réside dans le monde intelligible. Pour discerner la beauté inhérente à l'âme du monde, il faut travailler sur «soi» qui retranche le bien de toutes ses formes, et il faut aussi contempler profondément le monde. Bobin connaît déjà cet art de la contemplation et affirme que « le monde ne devient réel que pour qui le regarde avec l'attention qui sert à extraire d'un poème le soleil qu'il contient » (RC, p. 28). Il pense que « les livres sont les cloîtres de papier » (*Ibid.*, p. 21) dont «le jardin au centre des cloîtres symbolise le paradis » (*Ibid.*) dans lequel tout est harmonieux, donc d'une beauté particulière. Il dit : « avec le temps je suis devenu jardinier au paradis, passant chaque matin un râteau d'encre sur une étroite terre de papier blanc. Il importe que tout soit harmonieux » (*Ibid.*). En tant qu'écrivain, il croit qu'il faut surtout pratiquer la contemplation, car le paradis que

l'écrivain surveille ou construit « n'est pas fait pour qu'on y vive mais pour qu'on le contemple et que d'un seul coup d'œil sur lui, l'âme soit réconfortée » (*Ibid.*, p. 21-22).

« L'âme réconfortée » et l'harmonie atteinte nous rappellent encore la pensée plotinienne : d'après lui, l'unité originaire de l'intelligible permet à l'homme de contempler les idées. Pour atteindre la sagesse et le bonheur, l'homme doit suivre ce mouvement de l'unification avec l'Un qui donne à Plotin ce même sentiment que nous distinguons, à savoir « le salut ».

La reconnaissance de l'existence d'une unité spirituelle et harmonieuse à l'univers conduit aussi le mystique à l'écoute de l'amour pour une unification parfaite. La nature avec toute sa beauté fonctionne donc comme un intermédiaire entre l'Un (Dieu pour la mystique religieuse) et l'homme. Elle est d'une certaine manière l'œuvre de l'Esprit parfait, de sa sagesse et de sa bonté.

Cette unification, nous l'avons remarquée, se faisait via l'amour. Et pour ce but, il faut méditer la beauté et chercher l'amour du beau. Contempler le beau, pour Plotin commence par contemplation de soi-même, car les niveaux de réalité et de la vie intérieure sont les mêmes. Et le « moi » est d'essence spirituelle, par conséquent, rentrer en soi-même et s'identifier à lui équivalent à s'identifier et s'unir à l'Un. Le beau peut alors se trouver aussi à l'intérieur de « soi ».

La nature et le « soi » font deux fenêtres sur le Beau originel de l'Un plotinien. Bobin ouvre ces deux fenêtres sur le beau pour laisser entrer l'air du bonheur. Il sait que « l'âme est une pierre détachée d'une montagne de lumière » (*Ibid.* p. 40) et que « l'odeur de résine du bois fraîchement coupé guérit l'âme de ses enfers » (*Ibid.*). Il connaît donc cette parfaite entente entre la nature et l'âme qui donne le calme et le salut. Il souligne que « le ciel qui est en nous cherche les petits morceaux de ciel qui sont en exil sur cette terre » (LM, p. 48). Et il suit

ce lien significatif entre la contemplation du beau et le mouvement ascendant vers le divin :

« Les fleurs des champs sont des saintes qui s'arrachent au néant et s'élancent vers le ciel de toute la force de leurs tiges. » (RC, p. 15)

« Agrippé au radeau de la beauté » (RC, p. 46), Bobin voit que « l'aiguille de Dieu est enfoncée dans toutes sortes de tissus » (*Ibid.*) dont il ne se lasse pas « d'admirer la richesse » (*Ibid.*). Donc, pour lui l'âme, la nature et la beauté se font « un » avec Dieu.

L'aiguille de Dieu enfoncée partout, dénote de plus ce côté mystique chez Bobin. Surtout lorsqu'il remarque que « Dieu c'est le contraire de ce que prétendent les gens: ils disent qu'il n'existe pas, alors qu'il n'y a que lui qui existe. Pas la peine de se tourner vers La Mecque ou de s'agenouiller devant un autel » (LA, p. 139). De même selon les mystiques religieux musulmans « où que vous vous tourniez, là est la face de Dieu »¹. Et cela prend sa source dans le désir de Dieu de se révéler à l'homme et de répandre sa Lumière, « Il extrait les possibles des ténèbres de l'ignorance absolue que constitue le néant, pour le projeter sous le soleil de Son Être, afin qu'ils Le contemplent et qu'Il Se contemple en eux »². Donc, pour eux il n'est rien dans l'univers qui ne soit pas un lieu épiphanique. « Toutes les formes sensibles et intelligibles sont Ses lieux de manifestation »³. Ibn Arabî, le grand mystique du monde musulman, insiste sur le fait qu'« en tout adoré Dieu

1 Parole coranique (2:115) citée par Claude Addas in *Ibn Arabî et le voyage sans retour*, Paris, Seuil, 1996, p. 93.

2 *Ibid.*, p.93.

3 Ibn Arabî, *Futûhât al-Makkiyya*, Le Caire, 1329 h, p. 661. Aussi cité par Claude Addas, *op. cit.*, p. 100.

possède une face »¹. Et « qu'il n'y a aucun statut manifesté dans le monde qui n'ait son principe in divinis »².

Et justement Bobin partage poétiquement cette idée dans son regard minutieux sur le monde où tout est recouvert d'un habit divin de fête :

Trois roses fatiguées dans le pot à eau – trois cantatrices en robe de velours rouge descendent lentement l'escalier qu'il y a entre le ciel et la terre. (RC, p. 72)

Et lorsqu'il voit les couleurs et parfums divins venus du ciel orner la terre :

Le vent traverse le pré comme un colporteur proposant les dernières nouvelles du ciel, des parfums de sureau, et de buis, et des papillons turquoise à la dernière mode. (*Ibid.*, p. 79)

Chez les mystiques musulmans, où l'on voit la face de Dieu on voit aussi la beauté. Pour eux, par exemple pour Ghazâlî³, Dieu est

1 Ibn Arabî, *Fusûs*, Beyrouth, Afifi, 1980, p. 72. Cité Par Claude Addas, *op. cit.*, p. 101.

2 Ibn Arabî, *Futûhât al-Makkiyya*, p. 508. Aussi cité *ibid.*, p. 100.

3 Abou Ḥamid Moḥammed ibn Moḥammed al-Ghazâlî (1058-1111), connu en Occident sous le nom de Algazel. Al-Ghazali eut une formation philosophique très poussée ; il écrivit un essai tentant de résumer la pensée des grands philosophes musulmans (Al-Kindî, Rhazès, Al-Farabi, Avicenne...). Déçu dans sa recherche d'une vérité philosophique finale, il s'oriente vers un mysticisme profond refusant toute vérité aux philosophes et les accusant d'infidélité. Il fut frappé du fait que les enfants des chrétiens devenaient chrétiens, ceux des juifs, juifs, et les enfants des musulmans, musulmans. «Ce résultat est du, dit il, non à la nature innée de l'enfant, mais aux croyances fortuites imprimés par l'autorité des parents et des maîtres ». Il fut ainsi conduit à examiner les caractères de cette «nature innée » et des doctrines qu'imposent l'autorité. Il écrit : « je me suis dit : puisque c'est la connaissance de la réalité qui est mon but, il est indispensable que je sache nettement quelles sont les bases de la connaissance ». Le résultat le plus immédiat fut qu'il rompit avec le

suprême perfection et toute perfection est beauté. Et l'amour est l'élan du désir qui s'élève d'une beauté imparfaite à la suprême beauté qui est incarnée en Dieu. Parfois le voile qui Le cache aux regards de ceux qui l'aiment se déchire et leur donne la révélation de sa Présence comme une éblouissante Lumière. Ils connaissent alors cette joie sans mesure et cette parfaite sérénité qui est le contentement même de Dieu.

Pour Bobin le contentement et la grâce offerts par la beauté du monde et par cette face de Dieu qui se trouve partout, sont indéniables:

La beauté aimée par le monde était comme un fauteuil de marbre posé sur la petite herbe de la vie. C'était une autre beauté, ignorée des esthètes, fragile, mouvante, toujours surprenante, que je désirais servir en écrivant. J'en avais fait une première expérience silencieuse dans l'enfance [...] Je voyais les roses comme si elles m'avaient été tendues à travers une épaisseur de néant par Dieu même, en personne. Je sentais leur parfum qui sortait comme du sang de leurs têtes à demi décapitées par le soleil terrible, je devinais leurs rondeurs blanches et jaunes dans l'ombre lunaire, et j'avais la certitude de les recevoir des mains de l'Éternel – comme si toutes grâces de la nature nous étaient offertes par Dieu tendant son poing jusqu'à nous... » (LA, p. 49-50)

Une communication surnaturelle via l'amour se voit dans ce regard mystique de Bobin: une vie d'amitié avec Dieu. Il s'éloigne donc de la mystique naturelle dans laquelle « après une période de "cosmisation",

« taqlid » –acceptation des doctrines par soumission à l'autorité, et qu'il se trouva totalement seul. Al-Ghazali traversa une période de dépression et d'incertitude profonde au cours de laquelle il fut amené à mettre en doute l'évidence de ses propres sens et la possibilité d'atteindre cette base inébranlable de la connaissance qu'il recherchait. Cette crise ne dura que deux mois. Il dit qu'Allah le guérit Lui-même de cette maladie « non pas au moyen de preuves ou de paroles quelconques, mais part une lumière qu'Il mit dans mon cœur ». Parmi ses œuvres on note : *L'Alchimie du Bonheur, Le chemin vers le Paradis, Le livre de la patience et Livre de l'Amour, du Désir ardent, de l'intimité et du parfait contentement.*

c'est vers un état terminal d'esseulement que l'âme s'avance »¹. Ici, chez Bobin, nous remarquons que Dieu en personne tend « son poing » jusqu'à l'homme, ce que nous prenons pour une révélation de Sa Face à travers la beauté du monde.

Nous remarquons aussi chez les mystiques musulmans qu'«aux privilégiés, Il s'est fait connaître par Sa Parole et Ses attributs »². Nous connaissons aussi chez eux une idée d'amour réciproque («la mahabbah soufie») qui s'éprend de la Beauté suprême de Dieu. De ce point de vue, le regard mystique de Bobin se rapproche de celui des musulmans³.

La figure symbolique de la femme

Le culte de beauté via le monde imaginal anime chez Bobin l'image de la femme symbolisant l'amour, la bonté et la beauté.

Cette symbolisation prend chez lui une couleur qui domine son œuvre: la couleur de la flamme. Une combinaison d'éléments bachelardiens se voit aussi dans cette figure symbolique que nous avons étudiée en détail dans

1 Georges C. Anawati, Louis Gardet, *Mystique musulmane: aspects et tendances, expériences et techniques*, Paris, J. Vrin, 1986, p. 97.

2 *Ibid.*, p. 140.

3 Dans lequel nous voyons l'une des raisons de la réception assez remarquable de ses œuvres en Iran : l'amour réciproque de Dieu-homme a toujours été le sujet des récits mystiques des grands maîtres soufis en Iran. Par exemple dans l'œuvre de Rumî, le grand poète soufi persan du XIIIe siècle qui fut l'inventeur des derviches tourneurs. Il est l'auteur de plus de cinquante mille vers dont un grand nombre chantent l'amour divin et la séparation de l'homme de Dieu. Sa poésie est portée par l'ivresse. (Cf. cette traduction d'un de ses poèmes sur amour céleste :

« Toi notre lune sur la terre
Notre aube au milieu de la nuit
Notre bouclier dans le danger
Mon nuage à la pluie sucrée.
Ô ciel, sans moi ne tourne pas,
Lune, sans moi ne brille pas ;
Terre, sans moi ne grandis pas,
Ô toi, temps, ne va pas sans moi.
Les autres t'appellent l'amour
Et moi le sultan de l'amour
Plus haut que cette illusion-ci... »

la première partie. Mais, petit à petit, de ce monde imaginaire Bobin sort et ouvre un plan de réalité où les facultés sensibles s'unifient par l'imagination et donnent à l'âme une exaltation de l'ordre supérieur, au niveau de l'intellect/intuition. A ce niveau, on a en même temps la richesse du monde sensible et les réalités des corps subtils. C'est donc le monde des symboles où, comme le dit Aristote, la saisie des êtres suprasensibles n'est possible que par leur projection dans des images. Ainsi, l'homme peut « penser dans le temps ce qui est hors du temps »¹.

Hors du temps et dans le monde des âmes, la faculté de la perception est l'« intuition imaginative ». Nous voyons cette forme de la perception chez Bobin surtout quand il s'approche de cette lumière qui envahit le monde et prend la forme de la beauté dans la matière, et dans ces images qui induisent des identités divines que nous avons vues dans les exemples donnés ci-dessus. Et lorsque Bobin symbolise, par exemple, l'amour, la bonté et la beauté en une figure féminine/maternelle, il essaie en effet de traduire ce monde subtil des réalités suprasensibles en une langue humaine².

La femme pour Bobin est d'abord « tombée du côté de la beauté » (CS, p. 16). Et « d'un fond de teint divin » (*Ibid.*, 39). « Avec elle on écoute le silence qui est dans le silence » (PM, p. 42). Elle est donc cette langue divine que l'on comprend par cœur. Quant à sa part divine, « elle a affaire avec Dieu comme un amant » (*Ibid.*). « Pour le séduire elle se baigne toute nue dans le fleuve de lumière » (*Ibid.*). Elle est donc au cœur de l'amour et « l'amour est partout devant elle » (*Ibid.*, p. 43).

Or, la figure féminine « demeure en amont des lumières, près des sources du cœur » (*Ibid.*, p. 44). « Pourquoi on l'aime »? Pour Bobin

1 Phrase dite appartenir à Aristote, cf. François La Feuillade, *A l'assaut des cimes*, Paris, Publibook, 2004, p. 197.

2 Cela ouvre chez lui une langue des symboles que nous étudierons au deuxième chapitre de cette partie.

« c'est évident, presque enfantin » (PM, p. 44) : « on aime celle qui aime. On aime aimer celle qui aime d'amour » (*Ibid.*).

Bobin conçoit la femme comme une image : « *l'oiseau-lumière* » (*Ibid.*) qui entre par la fenêtre de l'âme contemplative. De l'air et de la lumière, dynamique et légère. L'image de *l'oiseau-lumière* fait penser à l'âme et à l'illumination du cœur. C'est-à-dire à cette *image-réalité* de la face de Dieu : « Amour-Bonté-Beauté » recouvert de Lumière. Cette lumière divine luit encore dans *Louise Amour* dont le nom signifie aussi l'amour luisant:

Elle eût mérité d'être la sainte des gens sans transcendance [...] Les visages s'éclairaient à son approche comme si son propre visage eût été une lampe-tempête... (LA, p. 53).

La femme est l'apparition symbolique de l'âme lumineuse. Par l'intuition qui se donne pour la faculté imaginative créatrice, Bobin découvre la face de Dieu sous une forme féminine. Ce qui rappelle l'image symbolique de la femme dans la mystique musulmane iranienne.

«L'âme, "nafs" représente le principe réceptif, elle est symboliquement identifiée à la femme»¹. La part féminine que chaque être humain a en soi, est la part aidant à la création, donc elle est le moyen de créer².

Quant à la part masculine de chaque être-humain, elle est le principe actif de l'esprit et l'élément créateur. La création renferme les deux éléments réceptif et créateur. Il est évident que sans cet élément réceptif, la part féminine, la Face de Dieu ne pouvait se refléter dans le monde.

1 Marie-Claude Lutrand, Behdjat Yazdekhesti, *Au de-là du voile : femmes musulmanes en Iran*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 52.

2 *Ibid.*

La Face de Dieu peut aussi signifier le Seuil de Dieu, autrement dit le chemin qui y mène. L'homme en tournant son cœur vers cette face féminine, peut acquérir la conscience spirituelle. C'est peut-être pour cela que Bobin montre dans *Louise Amour* que l'homme, en suivant cette Face divine chez sa bien-aimée, commence enfin à naître et à connaître :

Louise Amour était partout [...] Il n'y avait plus personne au monde [...] Le monde entier venait de s'effacer comme un mot mal orthographié au tableau, sous une éponge tenue par une institutrice aussi rayonnante qu'une déesse. À présent j'allais vraiment apprendre à lire et je commençais enfin à naître, contemplant, avide et terrifié, le visage et le corps d'une géante.

[...] Mais la beauté charnelle ne semblait être chez Louise Amour que la servante d'une puissance bien plus considérable encore, celle de son âme et de ce qui m'apparut alors comme une bonté ruisselante: quand ses yeux se tournaient vers moi, j'existais plus noblement et plus sûrement qu'un ange auprès de Dieu. (LA, p. 28-29)

Dans la vision mystique de Bobin, la Femme apparaît comme le mystère venu du lointain, transcendante, symbolisant le sacré et le divin. Elle incarne à la fois le mystère, l'amour, la bonté, et la beauté.

Nous voyons donc chez Bobin qu'un passage du monde imaginaire au monde imaginal se fait jour, et la flamme, son élément de rêve, prend l'aspect mystique et devient le représentant de la Face de Dieu dans ses œuvres.

Cette figure représente aussi l'image de la mère qui est la Face encore divine en voie de s'engendrer sur la terre. Bobin recourt toujours à la présence d'enfance associée à cette figure féminine signifiant ensemble

un monde dynamique d'amour-beauté-bonté qui dénie la moindre tache noire de la sensualité, non divine :

La douceur des femmes n'est rien, au regard de ta douceur. Leur cœur ressemble à du ciel bleu, mais quand on le prend dans nos mains, nos mains sont aussitôt tachées de noir.

Mais qu'une seule d'entre elles ait pour la vie pauvre les soins d'une mère- son âme monte jusqu'à toi comme l'aigle à son azur. (CC in PP, p. 184)

Cette forme maternelle de la Face de Dieu dévoile une pensée chrétienne chez Bobin : entre Dieu/Père et dieu/fils, la femme trace un lien significatif. Elle reste debout entre la terre et le ciel, et l'intermédiaire du purement céleste et du semi- céleste, semi-matériel : « au lever de la vie, à l'aurore des yeux », « aux ruisselets de l'enfance », il y a « partout alentour l'océan de la mère » (PRF, p.9). Le sens de l'existence humaine se cache dans cet océan maternel : dans le noir du monde, dans cette beauté qui engendre Dieu : la *femme-mère*, la Vierge, « une gosse de seize ans, enceinte » dont la prunelle de ses yeux brûle « de douceur et de crainte »; « un visage enfantinement perdu », « un carré de lumière sur un mur noir » (I, p. 36-37).

De ces remarques nous pouvons conclure, à la suite de Corbin, que le monde imaginal, offre à l'homme l'Image de l'Être divin. De cela naît un calme profond et un contentement d'appartenir au Bien et à la Beauté originels. En effet pour certains mystiques, comme Ibn Arabî, la possibilité de théophanies informelles n'est pas exclue. Au-delà de toute forme et de toute image, il est possible de contempler l'essence divine dans Sa Simplicité absolue. Mais « les intelligibles ne se revêtent une forme qu'en raison de l'incapacité de certains esprits à appréhender ce

qui est non formel »¹. Le contemplatif peut, selon Ibn Arabî, voir et entendre Dieu, mais il s'agit de théophanies formelles². La réalité divine, d'après lui, est trop élevée pour être contemplée par l'œil. « Les théophanies informelles, qui révèlent l'Essence dans sa nudité radicale, exigent-elles l'extinction de la créature »³.

Pour Bobin l'image et la réalité sont en communication parfaite et célèbrent une sorte de théophanie. Il voit, au fond, l'image de la beauté, comme la parole de Dieu, comme Son œuvre animée :

Dieu ouvrait devant moi son livre d'images en relief.
(*Carnet du soleil*, Éditions Lettres Vives, 2011, p., 58)

Je l'ai vu, j'ai tout volé, le soleil, les briques, la joie.
(*Ibid.*, p. 59)

De là une image de la Terre Sainte, la Terre de Dieu, se forme chez lui que nous allons étudier plus en détail dans le sous-chapitre suivant.

1 Claude Addas, *op. cit.*, p. 60.

2 *Ibid.*, p. 61.

3 *Ibid.*

III.1.2. Le bonheur mystique et la géopoétique¹

Parce que tu existes, même dans les lointains,
comme ce rouge dans les blés sages, aperçu depuis
une route, tu les inquiètes. (CC in PP, p. 189)

Comme la terre entière est comprise dans le corps,
le mot et l'esprit voyagent loin. (Phrase bouddhiste
citée par Kenneth White dans *Le poète
cosmographe*, p. 44).

L'œuvre de Bobin suit le bonheur en un vaste horizon saint. La terre devient le lieu épiphanique de la Face de Dieu, animée partout dont la contemplation donne un bonheur à la fois profond et simple. Nous avons trouvé les traces d'une pensée mystique religieuse qui était en effet la source de cette vision pour laquelle le monde est un espace de beauté où l'on peut vivre pleinement. Le rapport qui émerge entre l'homme heureux et son monde a son origine dans un autre horizon, céleste et divin. Le Moi et le monde se répondent donc par un entendement de cette origine.

Dans son œuvre, le monde paraît un chantier et une résurrection permanente de la lumière: « cette lumière est déjà là, mêlée à nos jours » (PB, p. 16). Le monde a donc le visage d'un être divin. Ce regard est en fait le fruit d'une contemplation profonde où le dehors « pénètre dans le

¹ La nouvelle approche géopoétique, située à la croisée des sciences, de la philosophie, des arts et des lettres, se donne pour la tâche « de renouveler le rapport à la terre à partir de l'expérience des lieux, du voyage, de la contemplation des paysages, de la recherche académique, de la création littéraire et artistique ». Fondé par Kenneth White, ce champ de recherche est aussi « un véritable processus sémiotique au cours duquel le sujet interagit avec l'environnement, il met en jeu les sens, l'affectivité, les savoirs et les codes culturels, esthétiques et linguistiques, qui déterminent la sélection et l'appréciation de certains aspects du relief » (Cf. Rachel Bouvet, « Pour une approche géopoétique du paysage : des grands sites au sentier des lauzes », Conférence présentée au colloque « Paysage et politique : le regard de l'artiste », Angers, 5 et 6 juin 2008. cf. <http://www.latraversee.uqam.ca/enligne>)

sujet et le sujet se prolonge dans le monde »¹. Où « le corps se dilate en devenant conaturel aux formes extérieures, et où les formes extérieures accèdent à une psychique »².

Pour ce genre de vision cosmique le sujet contemplateur n'est pas étranger au monde qu'il regarde. Il est bien l'un d'eux et il en est conscient. Il reconnaît dans le monde qui l'entoure « les plis du psychisme »³, les figures imaginales ayant leurs propres morphologie et logique, non fictionnelles, pour rencontrer le Soi originaire, «dès lors l'imagination ne superpose pas au cosmos ses propres œuvres, ses fantasmagories, mais se laisse entraîner par les structures matérielles pour les apporter à leur assomption totale»⁴.

L'imagination cosmo-poétique ouvre un espace u-topique dans lequel « l'être se fait Monde, le sujet se spatialise, re-joue tous les lieux pour accéder à un sans-lieu archaïque »⁵ où vibre l'existence originaire.

Nous pensons que Bobin dans son œuvre cherche cet espace u-topique. Mais il faut insister sur le fait qu'il ne le cherche ni dans des images fictionnelles, ni dans un état d'auto-disparition de l'être qui s'anéantirait dans les formes sublimes de la Nature. Il le cherche, par contre, dans une «naturalité primordiale»⁶ mais qui a aussi l'âme et la profondeur.

1 Jean-Jacques Wunenburger, « Le désert et l'imagination cosmo-poétique », Cahiers de géopoétique, série colloque, Actes du colloque de Nîmes, «Géographie de la culture. Espace, existence, expression», Carouge-Genève, Zoé, 1991, p. 37-43.

Aussi en ligne:

http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/col2_jjw.html

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 Expression empruntée à Wunenburger, *op. cit.*

Sous un regard géopoétique, nous pouvons considérer que l'homme est plus qu'un «être de langage»¹ et plus qu'un «absolu imaginaire»² qui est en rupture avec son monde. On le voit désormais en rapport avec les choses et l'espace. Il s'est éveillé la conscience à la poétique du monde, à sa structure en mouvement qui change d'aspect. Et par elle, d'après Kenneth White, on peut découvrir un « Nouveau Monde où, tout à coup, l'émergence d'un nouvel espace a permis d'augmenter l'idée du monde, d'étendre les connaissances sur la nature et sur l'homme et de favoriser de nouvelles manières de penser »³.

On devient donc sensible aux échanges et conflits entre les différentes parties de l'univers. Par exemple, entre l'univers de la terre et celui de la mer, ce qui chez Kenneth White se désigne comme l'*estran*⁴. Et entre le monde terrestre et céleste qui, selon nous, se sensibilise sous la géopoétique mystique.

En effet pour aller vers la complexité du réel, il est nécessaire comme le souligne Kenneth White, de suivre une pensée qui « danse » entre les contraires, « sur la séparation du sujet et de l'objet, de l'esprit et de la matière, de la raison et de l'imagination, de l'âme et du corps, de la liberté et de la nécessité, de l'être et du néant, du concept et de l'existence, du fini et de l'infini, de l'intelligence et de la nature »⁵. C'est pourquoi la géopoétique essaie d'ouvrir un chemin de rencontre entre

1 Kenneth White critique le mouvement du nouveau roman qui se limite à considérer l'homme seulement comme un « être de langage » et oublie le rapport qu'entretient l'homme au monde extérieur. Nous lui empruntons donc cette expression.

2 Alain Borer et al, *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Complexe, 1999 [1992], p.178.

3 *Ibid.*, p. 189.

4 Michèle Duclos (dir), *Le monde ouvert de Kenneth White : essais et témoignages*, Bordeaux, Presse universitaire de Bordeaux, 1995, p. 97.

5 Kenneth White, *La figure du dehors*, Paris, Grasset, 1982, p. 58. Aussi cité in *ibid.*, p. 44.

poésie, pensée et science¹. Et un dépassement de l'Occident et de l'Orient en direction d'une plénitude ontologique originelle².

Ce que la géopoétique mystique cherche de plus, c'est d'apprendre à faire voyager son esprit dans un horizon à la fois terrestre et céleste. De voir les liens physiques et métaphysiques qui tiennent la structure de l'horizon en profondeur. De savoir contempler les différentes faces qui animent cette structure. Et c'est pour cela que nous avons choisi ce regard géopoétique mystique qui va à l'ultime horizon de l'être pour voir ses différentes faces. L'étude de l'œuvre de Bobin nous a en fait conduit à cette utopie céleste et à cet horizon contemplé minutieusement suggérant le vrai sentiment du bonheur. Nous allons donc prendre cet horizon *Terre-Dieu* (parfois *Terre-Ange*), dans ses différentes façons d'être.

A la recherche d'une « pensée initiale », qui détient toujours la plénitude, on veut avec Kenneth White retrouver le sujet naissant à lui-même « sur un sol ontologiquement plus riche »³. Nous suivrons cette naissance sur la « terre-ange », et encore plus loin, sur et avec la *Terre-Dieu*.

De la miniature au cosmos

Une perception claire de la nature, et un esprit sensible aux jeux d'instants se dévoile chez Bobin par une voie poétique ancrée dans le réel. Ses œuvres montrent sa fascination pour une vie originelle mariée à la joie, au silence et à la beauté. Autrement dit, une sensation d'univers et une esthétique géopoétique coopèrent pour donner chez lui un sentiment

1 Kenneth White, *Le poète cosmographe*, Bordeaux, Presse universitaire de Bordeaux, 1987, p. 161. Dans cette page Kenneth White revient sur cette approche globale qui opère une sorte de synthèse entre science, philosophie et poésie comme Héraclite, Tchuangtseu et quelques autres.

2 *Ibid.*, p. 46.

3 *Ibid.*, p. 48.

du bonheur. La sensation d'univers aboutit à un langage particulier qui est au service de la même perception mystique¹. Le sens géopoétique chez lui, malgré le fait qu'il est plutôt un écrivain sédentaire, prend sa source surtout dans l'imagination créatrice au sens corbinien. Sans voyager, Bobin se met au milieu d'un monde vierge et découvre ses points neufs. N'est-ce pas pour revivre concrètement ce côté vierge des choses que certains poètes et écrivains voyagent? N'est-ce pas non plus cette envie du dépouillement qui satisfait leur besoin d'aller plus loin?

Bobin n'a pas besoin d'aller très loin pour dénuder les choses de la nature en leur profondeur. Une petite scène naturelle et simple, un petit passage du vent et de la lumière suffisent pour lui donner une sensation géopoétique :

Pourquoi voyager? Je fais dix mètres dehors et je suis envahi de visions, submergé: je ne marche pas sous le ciel mais au fond de lui, avec sur mon crâne des tonnes de bleu. Je suffoque de tant respirer, rassasié d'air et de lumière. En dix secondes j'ai une promenade de dix siècles. La vie a une densité explosive. Un minuscule caillou contient tous les royaumes. (RC, p. 19)

Ces témoignages placent Bobin parmi les poètes et écrivains qui adoptent dans leurs œuvres le culte du voyage. Il faut remarquer que le trajet du voyage chez lui est toujours de l'extérieur vers l'intérieur (LM, p. 24)², commençant la plupart du temps dans un horizon petit et d'apparence sans intérêt. Mais nous nous sommes intéressés à ce genre d'écriture chez lui qui illumine un horizon à la fois miniaturisé et vaste. Ce qui met aussi en relief un regard tourné à la fois vers l'intimité de l'être dans son recoin de solitude, et aspiré par le dehors.

1 Nous allons étudier cet aspect dans le chapitre suivant.

2 Cf. le passage où Bobin note « C'est le dehors qui me rentre dedans comme un train fou ».

La miniature mystique

Comme nous centrons toutes nos réflexions sur les problèmes de l'espace vécu, la miniature relève pour nous exclusivement des images de la vision. (Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 160)

« Contemplant l'infini enclos dans la miniature d'un silence » (C in ES, p. 15) dans une *captivité*¹ longue de sa solitude, Bobin reste un écrivain obsédé par le dehors. C'est peut-être ce sentiment d'être dans la captivité qui l'a poussé à aller plus loin « dans le buisson du temps » (PB, p. 17) et à répondre à la lumière qui « chuchotait quelque chose de bouleversant » (*Ibid.*, p. 20). Il a su enfin qu'il y a « autre chose à faire dans cette vie que de s'y éparpiller en action » (*Ibid.* p. 17) :

La regarder, simplement. La regarder en face, avec la candeur d'un enfant, le nez contre la vitre du ciel bleu derrière laquelle les anges, sur une échelle de feu, montent et descendent, descendent et montent. (PB, p. 17)

Cette façon de regarder la vie, le ciel et les anges en face, lui a appris à les aimer comme ses seuls sauveurs de la captivité². Et puis il retient surtout au cœur que la vie seule « qui va comme une brute à l'essentiel de la beauté » (PB, p. 45) est suffisante pour apporter la joie :

Pendant plusieurs dizaines d'années, je n'ai eu qu'une meurtrière pour voir la vie: un rectangle ouvert sur le ciel pur. Ma vue s'est faite à cette exigüité : j'appris à trouver dans le vol aigu d'une hirondelle ou dans l'interminable dérive d'un nuage les nourritures

1 Le mot de Christian Bobin in *Prisonnier au berceau*, p. 15, lorsqu'il qualifie son monde d'enfance.

2 Bobin note dans *Prisonnier au berceau*, p. 60 : « Le ciel pour délivrer le captif que j'étais, dépêchait sans cesse vers moi des armées d'anges. La plupart mouraient en route ».

nécessaires à ma joie. (PB, p. 65)

Dans la captivité de sa chambre, un rêveur comme Bobin s'enfonce dans le minuscule: « les villages perdus sur l'horizon sont alors des parties du regard. Le lointain ne disperse rien. Au contraire il rassemble en une miniature un pays où l'on aimerait vivre »¹. Et ce pays pour Bobin prend la couleur et la pureté du ciel. Ce qui fait que ce regard apparaît à la fois mystique et poétique qui s'ouvre à un horizon de « miniature » :

Je n'avais pour contempler la nature- qui est la face de Dieu rêvant- que les herbes folles fissurant par leur gaieté le ciment du trottoir de ma rue et les pâquerettes des jardins ouvriers, ces petites collégiennes en col Claudine bavardant dans un pensionnat en col vert. Cela me suffisait. (PB, p. 59)

J'ai toujours dû la vie à ce que je voyais de pur. Si nous savions regarder le réel de chacun de nos jours, nous tomberions à genoux devant tant de grâce. Dans un fossé du parc de la Verrerie, quelques myosotis triomphent des ténèbres par l'innocence de leur bleu et leur enfantine soumission aux ordres contradictoires du vent. (*Ibid.*, p. 47)

Bobin est un écrivain attentif au moindre passage de la vie et de ses constructions même dans l'air. Il est aussi sensible à ce qui met la tranquillité de cette vie en danger :

J'ai écarté le rideau. Le rouge-gorge dans le jardin m'a regardé avec cet étonnement pur qu'il y avait dans ses yeux noirs. J'ai laissé retomber le rideau. J'en avais assez vu pour la journée. (RC, p. 42)

1 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 159.

Les moineaux par leur chants construisent des monastères qui durent une seconde. L'âme surprise dans leurs cloîtres ne craint plus de mourir. (*Ibid.*, p. 58)

Il note également dans les petits horizons, ou dans une petite partie choisie dans l'horizon, ce qui dévoile les couleurs et formes divines :

Le rose maculé des gris des nuages me clouait le bec comme font les grands maîtres avec leurs disciples pressés. (*Ibid.*, p. 47)

Un ange retourne le ciel à coups de pelle, faisant apparaître un bleu qui attire tous les oiseaux de l'âme. (*Ibid.*)

Le ciel fonctionne parfois comme la terre : il est moissonné de son bleu comme la terre est moissonnée de son argile. Bobin voit donc le ciel et la terre d'un même œil, mais avec la minutie d'un peintre de miniature. La nature est toujours soulignée intentionnellement dans ses petits traits de beauté et de vie. Elle est surtout lumineuse et comporte une touche divine. La précision de cette touche exige ce regard de miniature:

Le soleil avait planté son épée d'or dans la mousse du chemin de Brandon. Avec les poings serrés du songe, je l'ai arrachée et ramenée dans ma chambre. (PB, p. 37)

Les mousses le long du chemin forestier qui mène à la boîte aux lettres sont si lumineuses qu'elles me coupent sans arrêt la parole. (*Ibid.*, p. 46)

Les images de l'épée du soleil, de l'ange et de sa pelle, les chants des moineaux considérés comme des monastères, etc, tiennent leur être

à la fois de l'expression poétique et de la vision mystique. Ces images avec d'autres qui décrivent la grandeur du paysage, contribuent chez Bobin à une géopoétique mystique de l'horizon, associée à la miniature. L'on voit bien que « la causalité du petit émeut tous les sens »¹ et que « le lointain fabrique d'ailleurs des miniatures en tous les points de l'horizon »² et le rêveur les détache « comme autant de nids de solitude où il rêve de vivre »³.

Il commence d'abord par « rêver » cet horizon des choses, puis il développe assez tôt son niveau de conscience pour « contempler » les choses dans l'horizon. Et cela, en raison de l'avènement transcendant du regard mystique chez lui. Tourné vers les lointains, ce regard a au fond un aspect géopoétique.

Par le regard de miniature, on nous demande d'être attentifs aux plus faibles indices. Et, comme le dit Bachelard « tout est indice avant d'être phénomène dans ce cosmos des limites. Plus l'indice est faible, plus il a de sens puisqu'il indique une origine »⁴. Pour Bobin ces indices prennent notamment leur origine dans le divin, comme la source de sa mystique.

Le regard de miniature met aussi l'accent sur la relation de l'homme et du monde : l'homme et le monde sont dans une grande proximité. Et cela donne une géopoétique tournée vers l'essentiel. De même que Kenneth White souhaite que la géopoétique soit la connaissance suprême des mystères de l'Être⁵, aller à l'essentiel de la vie donne ainsi plus de chance d'avoir cette connaissance. Par exemple « les herbes folles fissurant par leur gaieté le ciment du trottoir » (PB, p. 59)

1 *Id.*, *La poétique de l'espace*, p. 160.

2 *Ibid.*, p. 159.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 162.

5 Kenneth White, *Terre de diamant*, Paris, Grasset, 1982, p. 251.

sont en fait cueillies dans un espace vaste pour attirer l'attention du lecteur sur ce qu'elles ont d'essentiel, de la vie, du divin : la gaieté, la joie de vivre, et l'amour d'être-là.

C'est aussi vrai pour quelques myosotis qui « triomphent des ténèbres par l'innocence de leur bleu » (*Ibid.*, p. 47) dans un fossé du parc.

La miniaturisation chez Bobin ne consiste donc pas à réduire le sujet contemplé dans ses dimensions corporelles, mais elle consiste plutôt à mettre en évidence les petites scènes lumineuses où la joie et le bonheur sont fêtés. Ces fêtes sont le but et l'essentiel de la vie sur terre. Et on verra la terre entière participer à cette cérémonie de la face de Dieu.

D'un autre point de vue, la vie fait des représentations parfois minimales, parce qu'elle se limite à l'essentiel. Et Bobin vise dans son œuvre ces éléments essentiels de la vie.

La fameuse image de « flocon de neige » est la plus significative, elle dénote clairement l'art de la miniature chez Bobin:

Dans l'enfance, lorsque je marchais avec mes parents dans les rues du Creusot, je découvrais que cette ville lourde avait la même structure qu'un flocon de neige : des avenues désertes tracées à la règle, des places venteuses et, jaillissant d'étroits couloirs, rôdant dans les jardins dérobés, le bleu de roi d'un ciel brûlant. (PB, p. 11).

Il faut noter que certaines miniatures ne sont pas la simple transcription du monde visuel. Elles sont, par contre, la figuration des visions intérieures. C'est pourquoi nous pensons que Bobin trouve dans l'image du flocon de neige la structure miniaturisée de la vie: dans la blancheur et la pureté du flocon de neige, est cachée l'image de la vie pure,

lumineuse et divine. Et dans l'origine bleue de ce flocon repose « le bleu de roi d'un ciel brûlant » (PB, p. 11) qui fait la couleur de la vie.

Bien qu'ils soient d'une structure stricte, le flocon de neige comme la vie, ne s'éternisent pas. Mais les deux ont une beauté profonde qui dure.

Cette structure miniature contient donc l'essentiel de la pensée mystique de Bobin. La lumière se condense dans cet extrait blanc de neige. Chaque flocon de neige est comme une parcelle de la lumière céleste descendue sur la terre. Et Bobin affirme qu'en montant sur ces parcelles, il a le sentiment de s'approcher du ciel, bien que cette approche ne soit que de quelques centimètres (*Ibid.*, p. 53). La lumière prend donc une place centrale dans la pensée mystique de Bobin, ce qui le rend proche de Sohrevardî. Selon ce dernier, «à toute âme qui cherche échoit une part de la Lumière de Dieu, qu'elle soit faible ou abondante»¹. Et nous pensons que l'image du flocon de neige est significative du fait qu'elle émet la lumière divine en miniaturisant la Face de Dieu. Et, suivant ce que dit Sohrevardî, Bobin reçoit ainsi sa part de la lumière de Dieu, même dans les petits flocons de neige.

Il faut remarquer ici cette similitude entre la vision de Bobin et la mystique islamique iranienne reflétée dans les miniatures de ce pays : le monde est l'épiphanie des noms et des lumières divines et l'art de la miniature voit l'univers comme la manifestation terrestre du monde céleste et devient le miroir de celui-ci. C'est pourquoi la miniature iranienne ne représente ni ombre ni clair-obscur². Elle offre un espace plein de lumière dans lequel chaque être est un archétype d'essence subtile du monde imaginal. Donc la miniature iranienne, en relation

1 Shihâbodîn Yahya Sohrevardî, *Le livre de la sagesse orientale*, traduction et notes par Henry Corbin, Paris, Gallimard, coll. « folio-essais », 2003 [Paris, Verdier, 1986], p. 86.

2 Abdolmajid Hosseini Râd, « *Poésie picturale et beauté mystique* », *L'espace, la lumière et les couleurs*, Revue de Téhéran, N° 30, mai 2008. p. 18. Aussi en ligne : www.teheran.ir/spip.php?article700

directe avec le monde imaginal, essaie de refléter les petites faces de Dieu.

De mêmes, l'œuvre de Bobin, dans toutes les parcelles lumineuses essaie de trouver un reflet divin. La lumière (couleur à l'état pur) se libère de la masse des objets contemplés et décrits par Bobin. C'est-à-dire, du fond de la matière sort la lumière qui est pour Bobin signe de la présence de Dieu. Donc l'essence des choses est faite de la lumière et cause leur apparence lumineuse. Et, petit à petit l'apparence et l'essence se mettent en harmonie et se fondent l'une dans l'autre et deviennent « Un ».

Nous pouvons aller plus loin dans cette perspective et voir la lumière et la couleur comme les indices révélateurs de l'état mystique des êtres (ou même des objets). Nous avons discuté dans la première partie (le chapitre deux, le pictural du bonheur) sur les couleurs, leurs significations et leur dynamisme dans l'œuvre de Bobin. Ici nous nous concentrons sur l'évolution significative de certaines couleurs qui dévoilent en fait le degré d'avancement spirituel des êtres selon la philosophie de l'Ischrâq (chez Sohrawardî). Il ne s'agit pas d'une perception optique mais d'une perception par la vue intérieure : « le cœur est un organe subtil, déclare Nadjm al-Dîn Kobrâ¹, qui absorbe le reflet des choses et des réalités suprasensibles qui font cercle autour de lui»².

1 Cheikh Nadjm al-Dîn Kobrâ, (1145 - 1220), né à Khârazm, il fut d'abord un spécialiste de la science islamique du *Hadith* et du *Kalâm* et voyagea beaucoup pour développer ses connaissances dans ces deux disciplines. Après avoir effectué ses années d'étude auprès des grands cheikhs de son temps en Iran et en Égypte, il revient à Khârazm pour y former et initier des disciples soufis. Ses œuvres analysent les rêves et les visions, les degrés d'épiphanie lumineuse manifestés aux mystiques, les différentes classes de concept et d'image et la nature des relations réciproques de l'homme et des centres subtils.

2 Abdolmajid Hosseini Râd, *loc. cit.*, p. 19.

Pour le cœur la lumière peut correspondre alors à l'élément spirituel de la couleur. Elle est la couleur à l'état subtil, et la couleur est la lumière matérialisée. Par la miniature, cette lumière se traduit en couleur, elle se matérialise et se donne corps, bien qu'au fond tout soit lumière.

Les couleurs, comme dit Goethe, « font naître des états d'âme particuliers »¹. Lorsque Bobin voit la neige apaiser le monde et le couvrir de sa bonté (PB, p. 53), et ne voit que de la lumière blanche, cela symbolise chez lui l'état de la présence purement divine. Il faut donc se référer à une métaphysique de la Lumière dont les voies sont tracées par l'expérience spirituelle des mystiques. Pour eux la lumière (la couleur pure) actualise sa propre matière pour se révéler. Et chez Bobin elle trouve la neige comme son corps provisoire.

Il faut noter qu'il y a une obscurité qui est la matière ayant absorbée toutes les lumières et il y a une autre obscurité qui est l'absence de toute matière-lumière² (c'est-à-dire le vide absolu). Le corps noir absorbe toutes les lumières comme un four obscur et lorsque l'on le chauffe il passe du noir au rouge, puis au blanc. Toutes ces lumières-couleurs déjà absorbées par la matière se réemettent par elle. Telle est l'évolution des états d'âme de l'homme chez les mystiques musulmans iraniens. La lumière divine absorbée dans le puits obscur de l'âme perdue, se réchauffe par le feu du *dhikr*³ et elle se manifeste en blanc. Ce puits noir est en effet la subconscience. Et il semble que cela illustre une polarité entre la subconscience et la surconscience.

1 Wolfgang Goethe, *Traité des couleurs*, trad. Française d'Henriette Bideau., Triades, Paris, 1973, p. 237.

2 Cf. Partie I, chapitre II de notre thèse.

3 Rappel et répétition des noms de Dieu comme une sorte d'exercice éveillant l'âme pour arriver à la surconscience de son état d'être.

Quant à l'obscurité qui est le vide absolu, pour la mystique musulmane iranienne, surtout les disciples de Sohravardî, elle est le noir de l'En-soi divin (Nûr-e dhât). Cette lumière ne se dévoile qu'aux initiés.

Dans certains passages, Bobin a signalé dans son œuvre la présence du noir (du corps et du puits noir) et cela par un regard qui est justement initié à la miniature :

- Dans *Geai*, le lac de Saint-Sixte est d'une eau « surtout noire qui fait la rétention de lumière » (G, p. 10). Bobin remarque que la matière de la lumière « dégringole en bleu, passe en vert puis coule en noir » (*Ibid.*). Ce qui signifie qu'ici le noir pour lui est comme pour certains mystiques iraniens d'une essence « lumière ». La présence de l'esprit de Geai et son sourire ont allumé le feu dans ce puits obscur, signifiant l'âme du monde, et font que le bleu découlé dans l'eau revienne à la surface en une « netteté blanche »: « *il brûle et il lave* » (*Ibid.*). En plus, l'habit rouge de Geai est un signe fort qui évoque ce feu qui est en train de se manifester au cœur de la lumière noire. Or, la lumière noire du monde est miniaturisée dans ce lac. Ainsi que les changements d'états d'âme: l'esprit de Geai passe de l'état subconscient à l'état sur-conscient où il agit sur le monde en allumant de nouveau sa lumière.

Il faut encore noter avec Bobin que chez Geai « ce sourire, autant de douceur illuminant un visage » (*Ibid.*, p. 11), c'est quelque chose de mystique, venu d'un horizon sidéral. Il est du monde imaginal, il est donc la lumière pure.

L'art de la miniature chez Bobin est ainsi au service de la lumière et comme la miniature persane, son noir est aussi brillant que les autres couleurs.

- Dans *Louise Amour*, après sa mort qui provoque la disparition apparente de l'amour, l'obscurité noire du monde se manifeste

en « neige noire ». Elle ensevelit le monde, adoucit les angles des maisons, atténue les éclats des voix dans les rues, fait resplendir les feuillages des arbres d'un brillant de charbon et de diamant (LA, p. 133). Bobin remarque ensuite que le monde venait de la nuit et y retournait et que « seules émergeaient de la neige noire quelques chapelles miraculeusement blanches » (*Ibid.*, p. 134) : des souvenirs de l'enfance et des paroles du Christ (*Ibid.*). Ces paroles surtout ont « la sourde luminosité des métaux chauffés à blanc » (*Ibid.*). Autrement dit, elles fonctionnent comme le même feu qu'il faut pour allumer le four noir pour qu'il retrouve sa lumière et devienne blanc. Donc la neige noire chez Bobin semble apporter sur elle le signe de l'absence apparente de la lumière lorsqu'elle est absorbée provisoirement dans les gaufres de la matière de l'âme.

Ce regard qui considère le noir toujours lumineux en apportant l'espoir divin, a un rapport avec la miniature. De plus, sa source divine dénote bien sa part mystique. Il ouvre ses yeux, comme il dit lui-même « sur un monde dont l'apparence était sombre et la substance lumineuse » (*Ibid.*, p. 145).

Comme nous voyons dans ces exemples, le regard de miniature chez Bobin dénote en même temps un horizon vaste. Il précise dans cet horizon des éléments, qui, même dans la mort, vont à l'essentiel de la vie lumineuse. Par exemple lorsque dans l'enfance il trouve un oiseau mort, il lui donne une tombe miniature et la considère comme « une petite église romane d'os et de corne » (*Ibid.*, 144), et le petit oiseau mort comme « un petit guerrier » qui a volé « plus vite encore, de victoire en victoire, dans l'invisible » (*Ibid.*, p. 144-145). Or, là, il considère à la fois la petitesse de l'oiseau, la grandeur du ciel, l'espoir et la « vivacité » cachés dans la mort.

Et ces points pour nous sont assez suffisants pour considérer le regard de Bobin comme un regard ayant des apports miniature, géopoétique, et mystique. Mais en plus, Bobin nous donne un exemple d'image frappante qui a un rapport avec la mystique orientale, joliment colorée et miniaturisée :

Je le découvris me faisant face sur un chemin : un paon [...] Il faisait la roue et occupait assez d'espace entre deux haies pour m'empêcher d'aller plus loin. Les anges de la Bible arrêtaient ainsi les hommes trop occupés d'avancer [...] La rosace me dominait comme un soleil à son zénith. Elle était vivante. Les plumes dans leurs extrémités de cils se courbaient autour de la petite tête de plomb indifférente de l'oiseau, puis elles se redressaient et se courbaient à nouveau, ainsi sans fin. Les ocelles s'éloignaient et se rapprochaient les uns des autres. C'était comme si Dieu me tendait, déplié en éventail, un jeu de cartes plus flamboyant que tous les vitraux de la cathédrale de Chartres, où figuraient des anges dont les grands yeux bleus, verts et or me fixaient.

D'abord pétrifié, stupéfait par le fardeau du ciel qui lui tombait dessus – des dizaines de lunes et de soleils peints sur l'éventail surnaturel dont chaque branche était enfoncée dans sa chair – le paon se mit à trépigner, entamant sur place une petite danse rageuse. Derviche empanaché d'yeux, il tourna au ralenti sur lui-même [...] Le porteur de lumière semblait terrifié par le merveille qu'il incarnait. Le paradis lui était tombé dessus et l'avait anéanti. Il n'avait pas choisi de porter l'arc-en-ciel dans sa chair, pas plus que le Christ n'avait choisi la place de sans-tache. C'était le ciel qui décidait. (LA, p. 147-148)

Cette incarnation du paradis sur terre, minutieusement décrite et peinte, choisie à la fin de *Louise Amour*, indique aussi la réincarnation après la mort de l'amour. Nous rappelons que pour Bobin et beaucoup de mystiques, l'amour est l'essence divine de la vie sur terre. Ici, il est

personnifié en Derviche empanaché d'yeux. Et son côté coloré est considéré comme un sort divin décidé pour les êtres humains. Ce regard qui suit l'amour au-delà de la mort, en couleurs vives, et qui cherche à symboliser le sens de cet amour ressuscité en une image lumineuse, gaie et plein de vitalité, Paon-Derviche dansant, est selon nous encore un regard de miniature mystique.

Le Derviche dansant¹ et portant l'arc-en-ciel dans sa chair, dévoile d'ailleurs chez Bobin l'intérêt pour les personnages soufis de l'Orient et même peut-être, certaines miniatures persanes².

En plus, l'art d'animalier³ dans cette image montre une pureté du regard symbolique. Bobin affirme qu'à travers cet animal mystique, il voyait un livre « enluminé d'or, d'azur et de vert » (LA, p. 148) dans lequel il lisait « un recueil de louanges adressées à personne, une confidence de Dieu à Dieu, la pure rosace du réel nettoyée des ombres du sentimentalisme et de la passion ténébreuse » (*Ibid.*, p. 148-149).

Voir la « confidence de Dieu à Dieu » pour nous est assez significatif et rappelle l'union du mystique avec Dieu, où il n'y a pas de distinction entre Dieu et le contemplateur de Dieu. Comme par

1 On note que Bobin dans une interview (publiée le 1 septembre 2007 dans *Le Monde des Religions* n°25, sous le titre de « Il faut débarrasser Dieu de Dieu ») affirme sa tendance pour la danse de derviche tourneur : « Par exemple, je peux faire une danse de derviche tourneur autour d'un pissenlit toute une après-midi pour arriver au texte qui me convient, qui exaucera ce pissenlit et en fera ce que je l'ai vu être, c'est-à-dire un soleil descendu près de nous ». Pour lire cet interview cf. <http://www.lemondedesreligions.fr/archives/2007/09/01/christian-bobin-il-faut-debarrasser-dieu-de-dieu.8921103.php>.

2 Cette image du Paon-Derviche -Dansant de Bobin nous rappelle les dessins en miniature des Derviches tourneurs de Galatâ du XV^{ème} siècle, où la Perse présentait le style brillant de sa miniature : Cf. Armenag Sakisian, « *L'exposition de miniature et d'enluminure musulmanes du Metropolitan Museum of art de New-York* », *Syria*, Tome 15, fascicule 3, 1934. p. 276-281.

3 Par rappel des similitudes, il faut remarquer que cet art animalier est « d'une puissance de stylisation, d'une grande pureté de ligne, ou d'un naturel et d'un réalisme exceptionnel » dans les œuvres des écoles persanes de la miniature (Cf. *ibid.*, p. 280).

exemple ce qui se passait chez Hallâdj¹, au moment où il déclarait « je suis la vérité de Dieu ». L'on reconnaît bien ce que Hallâdj voyait dans ses contemplations d'amour divin, d'un niveau de perception beaucoup plus haut que ce que Bobin indique ici. Mais « la pure rosace du réel nettoyée des ombres » (LA, p. 149) est aussi un niveau de perception mystique assez remarquable, obtenu par Bobin dans *Louise Amour*. Cet ornement du réel, fleuri en rose, en perfection, est en fait la fleur de l'amour divin qui est offerte par les mains de Dieu à celui qui le contemple.

Par ses intuitions, Bobin goûte aussi cette expérience de la danse derviche. Et, lors de la danse qui éloigne le mystique du monde et « des ombres du sentimentalisme et de la passion ténébreuse » (*Ibid.*), une envie, comme l'affirme Bobin, de se jeter « au travers de la roue de pierres précieuses » (*Ibid.*) se forme, comme si rien ne séparait le mystique de l'invisible².

Bobin ensuite visualise l'union avec l'invisible par l'art de miniature en couleurs vives:

Les ocelles accoururent à nouveau vers moi du fond de l'infini, éclatant à la surface de mes yeux, se recomposant aussitôt. Ce mauve ecclésial, ce violet velouté, ce brun sablonneux, ce vert de mousse, ce demi-cercle éclairé par des yeux comme un papier troué par des zones de brûlure, toute cette abondance s'ouvrait en éventail pour rien – et ce rien, à cet instant du mois de mai, était le nom secret de Dieu et de sa grâce vers nous, en vain, tendue. (LA, p. 149)

1 Hallâdj, (858 de l'hégire et 922), mystique d'origine iranienne qui s'est plongé dans la méditation de Dieu, se trouve conduit non seulement à un *ittisâl* (contact entre l'âme de l'homme et Dieu), mais à un véritable *hulûl* (inhabitation, l'Esprit de Dieu habitant sans confusion de nature, l'âme purifiée du mystique). Cf. aussi <http://www.theolarge.fr/spip.php?article109>.

2 Cf. le passage (de LA, p. 149) où Bobin dit : « j'eus une seconde l'envie folle de me jeter au travers de la roue de pierres précieuses, comme si plus rien ne me séparait de l'invisible ».

La grâce est le bonheur mystique que Bobin sent aux moments de ses contemplations et de ses intuitions. Ici, d'après nous, il réussit grâce à l'art de la miniature, à dessiner l'essence divine du bonheur, la lumière (ou son synonyme : la couleur), et de le juxtaposer à côté de sa deuxième face, encore divine, l'amour. On est donc devant une image-clef qui résume la pensée mystique de Bobin et dévoile l'essence colorée et divine de *l'amour-bonheur-beauté*.

Le Cosmos de la Terre-Dieu

Pour chercher la grâce et le bonheur, Bobin dépasse les petits horizons et va vers les plus grands. Le regard de Bobin, en raison de sa valeur mystique, vise au fond cet horizon où Dieu est présent. Et cet horizon comprend la vie et l'univers entier.

L'espace visionnaire que se donne Bobin suppose la transmutation des données sensibles. La terre réelle par l'imagination active est ressaisie sous son être archétypique et devient l'ange-mère qui tient tout pour louer Dieu:

Je suis rentré d'Autun par la petite route que tu connaissais. Des anges illettrés jouaient dans le bleu pendant que les enfants de l'école d'Antully mouraient d'ennui. L'herbe verte faisait son prêche. Des vaches attendaient sans impatience le grand peintre qui eût été digne d'elles. Bois comploteurs, étangs contemplatifs, Dieu ouvrait devant moi son livre d'images en relief. La campagne est une reine oubliée. Je vais sur ses routes perdues comme à l'intérieur de mon cerveau, partout chez moi. Ce nénuphar est ma pensée, ce nuage ma confiance, cette vigne vierge mon avenir. Ce que nous voyons ignore notre mort et celle de ceux que nous aimons. Ce que nous voyons est plus vrai que nous. A l'entrée d'Antully le soleil tapait contre un mur inachevé de briques orange. Je l'ai vu, j'ai tout volé, le

soleil, les briques, la joie. (CS, p. 58-59)

Selon la voie de l'imagination transcendantale, à travers les images-symboles se dévoile un ébranlement de l'âme secouée par l'avènement de la Face divine. Ensuite il y a le déploiement de la lumière qui arrache le contemplateur mystique à son monde extérieur pour le rendre à un autre univers (ou cosmos) qui contient de multiples plans de l'être. Ce monde est intérieur à son âme et cette vision est symbolique. Puisqu'elle est en harmonie avec l'intériorité et avec l'âme du monde et ensuite avec l'Un absolu¹. Dans l'intuition ci-dessus, pour Bobin, l'herbe, les vaches, les étangs sont en harmonie avec cet Un absolu. Et avec son âme à lui, qui cherche par la voie du monde imaginal à créer un système traduisant en un langage commun une cartographie du monde de l'âme.

Cet ensemble harmonieux se situe dans un horizon transcendant qui est d'après nous la même Terre-Ange dont parle Corbin: « la nature parfaite, ou le Moi archétype ou Ange tutélaire du philosophe »². Corbin reconnaît, bien sûr, « la Terre terrestre avec les facultés de perception sensibles qui l'appréhendent; elles défont et s'abolissent à l'aurore, c'est-à-dire aux premières lueurs de la vision d'extase »³. Mais il reconnaît aussi, sous la lumière de la philosophie de l'Ishrâq, une autre qui est « la Terre de Hûrqalyâ », au-dessus de tous les Cieux du cosmos physique⁴. Pour voir cette Terre, il faut s'éveiller à soi-même

1 Matthew Evans-Cockle, « *La voie orientale du philosophe : Phénoménologie de l'esprit, et philosophie prophétique dans l'enseignement d'Henry Corbin* », Mémoire de maîtrise sous la direction de Mme Françoise Micheau et la codirection de Pierre Lorry, soutenu à la Sorbonne, 2004.

2 Henry Corbin, *Terre Céleste et corps de résurrection*, p. 141.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

afin de voir le lever de la lumière à son Orient. Corbin suit Sohrevardî sur ce point et indique :

Lorsqu'elle s'éveille à soi-même, l'âme est elle-même cette aurore levante, elle-même la substance de la Lumière d'Orient. Les Terres qu'elle illumine ne sont plus pour elle un assemblage de lieux et d'objets extérieurs, uniquement connaissables par science descriptive ('ilm rasmî) ; elles sont pour elle sa présence à elle-même, son activité absolue, qu'elle connaît par "science présente" ('ilm hodûrî), c'est-à-dire par cette "connaissance orientale" ('ilm ishrâqî) que l'on peut thématiser comme *cognitio matutina*. (Henry Corbin, *Terre céleste et corps de résurrection*, p. 139-140).

Le *mundus imaginalis*, comme situation médiane entre le monde intelligible et le monde sensible, fournit un univers de correspondance à l'image du monde physique. Mais pour surmonter le dualisme de la matière et de l'esprit, il faut éveiller à soi-même l'âme contemplatrice. Cet éveil (*cognitio matutina*) peut se faire, selon Sohrevardî, dans la *Terre des visions (Hûrqalyâ)* dans le synchronisme du matin : *ishrâq*. De même l'âme pensante fait éclosion dans la terre du corps.

Malgré les différences des niveaux de contemplations, l'expérience de Corbin citée ci-dessus, est aussi à la recherche de l'horizon de l'âme. Il s'agit, d'ailleurs, d'une tendance à dessiner la pureté resplendissante de la Terre par les formes qui apparaissent dans le miroir de l'âme.

Figures personnelles, paysage, plantes et animaux, qui y apparaissent, n'obéissent pas aux lois de la perception du monde sensible. Il faut les concevoir par la faculté de l'imagination active dans cette Terre de l'âme, parce qu'elle est la vision de l'âme. Et non comme des réalités matérielles et autonomes détachées de l'âme : « Ainsi, c'est

en Hûrqalyâ que Pythagore, par exemple, put recevoir la mélodie des Sphères, la musique cosmique, c'est-à-dire hors de son corps matériel et sans ses organes de perception sensibles »¹.

Cet horizon sans aspect permet d'accéder à une perception du niveau cosmique. À une Terre contenant un réel caché. Il donne accès à un point de vue tourné sur une origine décisive : l'Un absolu. L'Être-Divin se manifeste sur cet horizon sous ces formes-créatures qui sont également les formes sous lesquelles eux-mêmes se connaissent en Être-Divin.

L'œuvre de Bobin témoigne que le ciel entretient aussi des échanges et des contacts poétiques avec cette Terre :

Par une lucarne dans le ciel entre deux nuages, un peu d'or tombe sur cette scène entrevue depuis la voiture qui me rapproche du Creusot. C'est peu après, sur une pente accentuée de la route, que je vois le nuage blanc s'écraser contre les fleurs roses du cerisier. Témoin de l'accident je n'ai rien pu faire, que me réjouir. (ABCN, p. 21)

La poétique, comme la conçoit Kenneth White, est une « pratique fondatrice » à la base de toute culture. Et toute création de l'esprit est fondamentalement poétique². Selon lui, la poétique la plus riche vient d'un contact avec la terre³. De même, la mystique chez Bobin cherche les espaces poétiques ouverts et les contacts avec la *Terre-Dieu*.

Dans le passage ci-dessus, Bobin, conscient de la beauté des échanges entre la terre et le ciel, laisse la merveille se produire, et il la recueille

1 Henry Corbin, *Terre céleste et corps de résurrection*, p. 143.

2 Cf. Le texte inaugural de l'Institut international de géopoétique dont Kenneth White est le fondateur. On y retrouve le désir de dépasser la "littérature", une dimension culturelle internationale, et surtout une orientation que l'on peut qualifier de philosophique.

3 *Ibid.*

pour lui et pour le lecteur. Le lecteur, observe donc « *ni le moi, ni le mot, mais le monde* »¹ comme il se manifeste à Bobin. Ce qui veut dire que le lecteur voit au fond l'effacement de l'ego en tant qu'obstacle à la perception du monde.

Nous sommes donc devant l'esprit qui tend vers l'essentiel. Autrement dit, nous sommes d'abord devant une présentation poétique et puis une perception intellectuelle de l'horizon.

Sous le regard de l'âme la Terre-Dieu est avant tout poétique et sous l'œil de l'esprit elle devient un livre sacré grand ouvert :

Les herbes du chemin. L'odeur du chèvrefeuille, et ciel comme clôture. Le jour s'y lève, venu d'un lointain qui n'est pas dans l'espace ni dans le temps, qui est dans l'âme, le lointain de l'aube, l'aurore fabuleuse. (ES, p. 62)

Un chevreuil a giclé du fourré, bondi par-dessus la route. Mes yeux ont eu le temps de capturer la profonde luisance brune de ses muscles et j'ai connu la noblesse de ses journées ou tout était tension – même le sommeil. C'était un livre de sagesse qui bondissait à travers la route, écrit par la vie divine comme tous les livres nécessaires. (RC, p. 88)

Dans le premier passage nous constatons cet éveil de l'âme à soi-même, rappelant l'état de l'îshrâq. Il est en plus le monde de l'âme où, comme nous le voyons tout est poétique.

Dans le deuxième passage, la poétique prend l'apparence de la sagesse. L'esprit y lit l'écriture de Dieu :

Dans la nature, la grâce d'un chemin ou d'un insecte vient à nous. La nature est un livre ouvert en permanence, et c'est le vent qui en tourne la page.

1 Kenneth White, Michèle Duclos, *op. Cit.*, 1986, , p. 92.

Peut-être que la nuit n'est que le moment où les mots s'effacent, le passage d'une page à l'autre. Devant la délicatesse d'un papillon ou d'un oiseau, je me sens pris en défaut, comme un analphabète qui se trouverait dans une immense bibliothèque. (LM, p. 33) :

Entre raison et intuition, l'horizon mystique de Bobin éclot. Uni à cet horizon, il le comprend comme son lieu originel et son vrai état d'être-au-monde. Il est donc à son paradis heureux.

Le paysage mental domine le paysage physique. Il n'y a pas de patrie distincte mais plutôt une matrice. Bobin dit justement :

« je n'ai pas vraiment de pays natale. Je ne suis pas plus d'ici que le grésil de neige ou le pollen d'acacia qui danse dans les rues de cette ville majestueusement pauvre. Dieu m'a mis au Creusot pour que j'y compte les brins d'herbe. Le jour où il décidera, j'irai ailleurs. Le Creusot n'est pas le seul puits de beauté dans ce pays. J'ai entrevu des grâces barbares dans le ciel des villes punies, au nord de la France, des combats d'anges au-dessus des terrains vagues, des poèmes placardés par le soleil mourant sur des murs de briques orange. C'est le compas de la pauvreté qui à chaque fois dessine le cercle de la grâce. (PB, p. 45-46)

Or, ce qui importe c'est la présence de la grâce divine qui définit l'horizon que l'on aime en tant que son espace d'être.

L'être dans l'horizon divin a cette liberté d'aller vers des lointains et de suivre son élan pour trouver sa véritable identité. Cet horizon pousse Bobin vers une Terre symbolique : le nord, Terre de lumière, Terre blanche et Terre de la pureté divine :

Vous qui n'avez jamais quitté la ville de votre naissance, la petite ville française attristé par l'industrie, vous qui redoutez le moindre voyage, vous

avez depuis toujours rencontré votre enfance dans un rêve de Russie, dans la neige d'un silence... (PRF, p. 53-54)

Il faut rappeler que pour Bobin, la prière et le silence sont synonyme (PRF, p. 55)¹. Donc dans ce pays utopique la neige amène le silence, et, par la synonymie des mots, la prière. C'est donc un pays où l'on loue Dieu. C'est la Terre-Dieu de Bobin.

Le regard mystique et le regard cosmique

Nous ouvrons ici cette parenthèse de distinction entre les deux regards mystique et cosmique afin d'éclairer les nuances que nous avons aussi rencontrées chez Bobin. Dans le monde imaginal, le mystique par l'œil féminin de l'âme, souligne les images. Selon Bachelard, « la rêverie est une conscience de bien-être »² et l'image cosmique « donne un repos concret, spécifié »³. Il dit que « tout être humain, homme ou femme, trouve son repos dans l'anima de la profondeur, en descendant »⁴. Et que ce repos féminin repose tout notre être, âme et corps⁵. Selon lui dans la paix de l'anima, les images tranquilles se forment. Maintenant il faut voir si dans les images mystiques, repose la même paix. Et s'il y a un lien entre la rêverie pure et l'imagination active du mundus imaginalis.

Les images du monde imaginal sont contemplées en éveil. Le mystique ne les a pas regardées comme simples objets, mais avec un regard pénétrant et avec une conscience qui travaille activement le

1 Cf. le passage où il note : « et c'est quoi, au juste, prier. C'est faire silence ».

2 Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p. 54.

3 *Ibid.*, p.55.

4 *Ibid.*, p. 54.

5 *Ibid.*

sensible. Le regard mystique ressemble au regard cosmique, car les deux sont une sorte « d'élévation dans la dignité de voir »¹ : ils mettent « en relief » la beauté du monde contemplé.

Voir la beauté du monde et se constater au milieu des échanges du beau cosmique donnent une exaltation du bonheur². Donc les deux regards expriment la paix profonde au niveau cosmique.

Il faut aussi souligner que « mettre en relief », exige l'œil sensible aux différences entre les choses, donc sensible aux contrastes. Ce qui veut dire que l'œil cosmique, comme l'œil mystique est un œil féminin.

Mais l'œil du mystique, qui pénètre le monde immatériel et céleste, n'est pas dans une simple « rêverie pure »³. Il va plus loin et voit les images réelles (les images-corps). Il les voit en corps subtils et en communication directe avec les objets concrets du monde matériel. Tandis que l'œil contemplatif de la rêverie du cosmos voit la grandeur et la beauté cosmique et s'arrête seulement au seuil du monde admiré et louangé. Il ne surpasse pas le corps matériel et n'entre pas en communication avec le monde des corps subtils (monde des âmes, Malakût). L'œil du mystique voit le monde indicible, cherche des liens entre les objets et les images-corps, et trouve dans le trésor langagier des alliances des mots, parfois opposés, ou en contraste, pour ouvrir enfin une voie de communication.

La contemplation de la beauté qui est le principe de la contemplation cosmique, bien qu'elle nécessite un œil féminin (de l'anima), est loin d'être mystique tant qu'elle ne communique pas avec le côté indicible du monde.

1 *Ibid.*, p. 159.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 55.

L'anima, douce substance qui veut jouir doucement de son être uni¹, est active dans les deux contemplations mystique et cosmique. Étant le principe de notre repos, l'anima « c'est la nature en nous qui se suffit à elle-même, c'est le féminin tranquille »². « On vivra plus sûrement en anima en approfondissant la rêverie »³. Mais pour avoir une langue mystique il faut faire intervenir l'intellect. Et cela par le travail de l'animus sur les images-corps.

1 *Ibid.*, p. 59.

2 *Ibid.*, p. 60.

3 *Ibid.*, p. 59.

Chapitre 2

Écritures mystiques du bonheur chez Bobin

La géopoétique comme la vision mystique proposent à la pensée une nouvelle géographie mentale et un nouveau langage de communication. La géographie mentale de la mystique est avant tout céleste. Et son langage est riche en images-symboles trouvant leurs archétypes dans cet horizon originel, situé entre le monde sensible et le monde de l'intellect.

On peut dire que la mystique emprunte ses images aux apparences physiques du monde sensible (*Mulk*) dont les signifiés appartiennent au monde de l'esprit (*Jabarût*), et les formes des corps symboliques appartiennent au monde de l'âme (*Malakût*).

Nous avons suggéré avec Henry Corbin dans le chapitre précédant que le monde imaginal était le monde de l'âme (*Malakût*). Mais l'âme ici comprenait un ensemble : les âmes humaines et les âmes célestes.

Nous avons remarqué aussi dans *Face de Dieu, face de l'homme* que toute connaissance s'accomplissait au niveau du monde suprasensible de l'âme, du Malakût, *monde qui n'est ni celui de l'abstraction rationnelle ni celui du concret sensible*¹. Ce qui veut dire qu'en accédant à ce monde, la langue humaine change. Elle ne peut rester fidèle aux mêmes règlements de la communication dans le monde sensible.

D'ailleurs, nous avons appris que l'âme humaine se symbolisait en images féminines. Et que chaque être humain avait deux parties, féminine et masculine, dont la première était l'âme, et le deuxième l'esprit. L'âme, réceptrice et créative et l'esprit, créateur.

Ces deux pôles humains ont le pouvoir d'accéder à la connaissance pure dans le monde suprasensible. A l'horizon mystico-poétique, nous voulons savoir quelle langue, d'anima ou d'animus, se donne la connaissance humaine.

Quant à la dimension géopoétique de la mystique, suivant Kenneth White, nous avons un retour à « l'espace non codifié, au contact avec les choses, à une expérience claire de la terre comme si celle-ci sortait d'une époque glaciaire »². Et pour ce retour il faut une langue universellement compréhensible, collective, et libre.

La géopoétique cherche le rapport de l'être humain au monde, et veut opérer une véritable transformation culturelle³. Qui dit transformation culturelle, dit transformation de la langue humaine. Mais la géopoétique cherche avant tout à être un « idéogramme » des modes d'être et des pensées humaines pour faire sa révolution culturelle⁴.

1 Henry Corbin, *Face de Dieu, Face de l'homme*, p. 248.

2 Propos de Kenneth White cité par Michèle Duclos dans *Kenneth White : Nomade intellectuel, poète du monde*, Grenoble, Ellug, 2006, p. 263.

3 *Ibid.*

4 Kenneth White, *Le poète cosmographe*, p. 129. Dans cet entretien avec Gilles Farcet Kenneth White parle d'un mouvement *vers un nouvel espace culturel*.

À la recherche d'une « poétique du monde », la géopoétique évite le symbole figé qui masque une réalité vivante¹. Il faut donc de nouveaux lexiques pour ces nouveaux concepts du « monde ». Selon White, car c'est à travers l'expérience de l'écriture poétique que peut se déployer un monde. Il dit que « presque tout, à "notre" époque, va à l'encontre de la possibilité d'un langage puissant et clair, capable de dire une présence et une transparence »².

La littérature de Kenneth White est le résultat de l'union d'une expérience ultrasensible de la vie avec une exigence intellectuelle³, ce qui le rapproche selon nous de Bobin. Et cela nous encourage, de plus, à suivre l'approche de Kenneth White pour déchiffrer l'écriture poétique et mystique de Bobin sur le bonheur. Kenneth White écrit :

La genèse de la poésie suppose donc un rapport sensuel à la terre en même temps qu'un rapport sensuel au langage - une fusion de l'*éros* et du *logos* qui brise l'ordre établi des choses et des mots. [...] *Eros* signifie une nostalgie d'unité, un élan vers l'unité, et le *logos* originel, que le poète découvre, est l'expression de cette unité⁴.

Il cherche un langage poétique qui soit « adoption de la productivité naturelle »⁵ par un déconditionnement qu'il envisage comme un yoga. « Il est question ici d'un rapport à la terre (énergie, rythme, forces), non pas d'un assujettissement à la Nature, pas plus que d'un enracinement dans un terroir »⁶.

1 Michèle Duclos, *Kenneth White : nomade intellectuel, poète du monde*, p.263.

2 Kenneth White, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987, cf. chapitre « Eléments de Géopoétique ».

3 *Id.*, *Le monde ouvert de Kenneth White : essais et témoignages*, p. 67.

4 Kenneth White, *La figure du dehors*, *op. cit.*, p. 46.

5 Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie*, Paris, Bourgois, 2000, p. 137.

6 Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros - Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, p. 11.

Nous pensons donc qu'avec Kenneth White, un horizon nouveau du langage poétique s'ouvre où l'esprit rayonne. Nous allons examiner quelles sont les particularités de ce nouveau langage.

III.2.1. La langue poétique « Imago Animae »

Jung, dans son ouvrage *Psychologie et Religion*¹ parle d'une inversion complète de l'image que l'individu se fait de son propre moi par rapport à la détermination psychologique du sexe. Tout individu peut apparaître androgyne dans les rêves et même dans les projections imaginaires de l'état de veille. Cela révèle les potentialités représentatives existant chez l'homme (l'«anima»), et chez la femme, (l'«animus»).

Mais Durand souligne qu'une indétermination sexuelle régit le choix des archétypes. Donc, les catégories de l'anima-animus de Jung ne définissent qu'une « norme » : une représentation de l'âme dans laquelle toutes les combinaisons pratiques sont possibles. Ces combinaisons se mêlent avec un troisième élément : la « Persona » qui est ce masque derrière lequel réside l'attitude extérieure de l'individu.

Henry Corbin dans *Terre céleste et corps de résurrection* remarque que par la méditation, la Terre apparaît comme l'*image-archétype* d'un ange féminin : *Imago Animae*¹. Autrement dit, grâce à l'imagination active, la faculté par lequel l'âme perçoit le monde de lumière², on arrive à la vision de la Terre-ange, qui est au fond la « Lumière-de-Gloire ». « C'est par cette projection de l'Image d'elle-même que l'âme opérant ici

1 Henry Corbin, *Terre céleste et corps de résurrection*, p. 36.

2 *Ibid.*, p. 37.

la transmutation de la Terre matérielle, instaure initialement aussi une " Imago Terrae " qui réfléchit et annonce sa propre Image »¹.

Suivant Corbin, la Terre contemplée ainsi comme l'Ange féminin, « typifie le Moi transcendant ou céleste »². Cela veut dire également que l'« Imago Animae » projette l'« Imago Terrae » et inversement. L'écriture géopoético-mystique est donc une écriture qui reflète ce « Moi céleste ».

Annemarie Schimmel dans *L'Islam au féminin*, indique que dans la poésie mystique islamique, l'âme est souvent représentée comme d'essence féminine. Elle note « toutes ces poésies suivent le même modèle : l'âme, représentée comme femme, chemine sur le sentier étroit et difficile qui mène au bien-aimé »³.

Or, l'âme humaine symbolisée par les images féminines, demande à être plus éclairée par rapport à l'anima jungien. L'anima d'après Jung est la potentialité représentative féminine chez l'homme alors que l'âme dans la mystique est cette part à la fois réceptrice et créative de chaque être humain. Et, le monde imaginal, ou le monde de l'âme, comme nous avons dit, est accessible à tout être humain, homme ou femme, donc l'« Imago Animae » paraît indifférente à la définition du sexe. Nous prenons désormais cette expression d'« Imago Animae » pour dénoter allégoriquement des images créatives, conçues par l'âme médiatrice dont l'essence est féminine.

L'Imago Animae projetant l'Imago Terra fait que le Moi parfait s'exprime en termes angéologiques⁴. Nous attendons donc que les images matricielles se dévoilent (les images-symboles de la mère) sous la forme d'Ange.

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 Annemarie Schimmel, *L'Islam au féminin*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 28.

4 Henry Corbin, *Terre céleste et corps de résurrection*, p. 38.

Et si nous acceptons cette parole de Giulia Sissa que « le féminin pense par contraste »¹, et que la parole anima s'appuie sur le principe de Totalité, nous devons nous attendre à ce que l'écriture mystique soit aussi une langue de contraste.

Mais en même temps, suivant une syntaxe, la langue mystique entre dans le domaine de l'intellect (domaine analytique). Elle est donc obligatoirement unie avec la part spirituelle humaine que l'on nomme l'intellect.

La parole « anima / animus » de l'âme

Dans l'écriture mystico-poétique, il n'est pas seulement question d'une expérience mystique qu'il faut traduire par des mots, mais désormais, c'est le travail sur la lettre qui produit le secret mystique. La langue mystique déconstruit la syntaxe et en crée une nouvelle. Pour cela et considérant ce travail langagier comme un projet, elle emploie l'animus. Car comme le dit Bachelard « c'est à l'animus qu'appartiennent les projets et les soucis »².

D'autre part, la langue mystico-poétique est une langue d'images. Elle emploie l'imagination créative et approfondit la rêverie pure. Elle accède aux images-corps du monde imaginal et les transmet au monde sensible en images-symboles. Elle est une saisie du monde comme totalité dans l'espace et dans le temps. Saisissant cette totalité, elle voit donc les contrastes, et cherche une parole qui soit un développement compréhensif des complexités des choses, même parfois opposées. C'est pourquoi elle emploie l'anima à qui « appartient la rêverie qui vit le

1 Giulia Sissa, *L'âme est un corps de femme*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 8.

2 Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p. 55.

présent des heureuses images »¹, et « qui veut jouir doucement, lentement, de son être uni »².

Le vocabulaire mystique cherche à fixer une expérience par essence volatile, et dont la richesse varie en fonction des niveaux de réalité acquise. Michel de Certeau a étudié le domaine de la langue mystique. Il signale que « lorsqu'au XVIIe siècle, le mot mystique devient un substantif c'est pour désigner une "science propre" qui est d'abord un travail sur le langage »³. Parce qu'avec la disparition de la langue stable et homogène qui était le latin, la manière même de parler venait à manquer. Cette manière de parler au XVIe était au centre des recherches de tous les domaines y compris la religion⁴.

Michel de Certeau constate que la spécificité du discours mystique repose sur divers procédés dont le plus significatif est sans doute, l'oxymoron⁵. Ce dernier est l'une des figures de style exprimant le contraste entre deux termes qui s'opposent par leur sens dans un énoncé. L'emploi de l'oxymoron confirme aussi ce que nous avons dit à propos de la pensée au féminin qui souligne surtout le contraste.

L'autre figure langagière prédominante dans les traités mystiques, est l'analogie. Selon nous, le recours à l'analogie vient de ce que l'expérience mystique surpasse la contrainte du temps physique, et passe à l'état de « présence pure » et correspond à tout événement. Grâce à l'analogie, le mystique transmet aux autres ses connaissances d'un niveau de réalités multiples. Quant à l'écriture poético-mystique de Bobin, entre les figures analogiques, l'allégorie est plus utilisée.

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 59.

3 Françoise Champion, « La fable mystique et la modernité », In *Archives des sciences sociales des religions*, n° 58/2, 1984, p. 198.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

L'état de la « présence pure » se manifeste comme une lumière qui brille d'elle-même et n'est soumise à aucune condition extérieure ni à l'espace-temps physique. L'espace de la présence pure est cette intériorité qui supporte dans l'âme ce que l'on nomme la spiritualité et s'explore par l'imagination. Quant à l'espace spirituel, il a une nature éternelle où les anges et les créatures subtiles rencontrent l'âme humaine.

« La présence pure » en contact avec la matière céleste, est le seul état qui comprend les conceptions métaphysiques intermédiaires entre matière et pensée. L'imagination assimile le sujet imaginant à l'objet imaginé et fait participer le sujet à la qualité de son objet. Cette nouvelle perception n'est plus de la pensée abstraite (de l'*animus*), mais sensible (de l'*anima*).

L'oxymoron : le travail de l'*animus* sur les images-symboles de l'*anima*

Pour Jakob Böhme¹ l'imagination était en un certain sens supérieure à la raison discursive et plus proche de la raison intuitive. « En effet, l'imagination permet de saisir l'un-multiple simultanément, tandis que l'entendement doit procéder par les démarches, successives ; le discours isole et brise l'intériorité, la compénétration intérieure des forces et des qualités »². Cela dit que la langue de *mundus imaginalis* qui met en communication l'intériorité de l'être avec le monde spirituel, serait aussi brisée si elle se contentait d'une simple combinaison des

¹ Il est né à Alt-Seidenberg en 1575, mort le 17 novembre 1624 à Görlitz. Böhme est un théosophe illuminé allemand et l'un des principaux représentants du mysticisme de l'époque moderne en Occident. Il pratiquait une théosophie dans laquelle est exposé le mythe fondamental de la gnose chrétienne moderne. Il acceptait le passage du non-être à l'être. Une racine de désir germe donc au fond du néant, racine qui aspire à être. Il y a donc une racine de désir qui s'allume comme une étincelle et fait jaillir l'être du non-être, et la lumière des ténèbres.

² Alexandre Koyré, *La philosophie de Jacob Boehme*, Paris, Vrin, 1971 [1929], p. 86.

mots. Quand l'irrationnel voisine avec le rationnel, les mots délimitent un espace sacré et forment un langage mystique.

Par les jeux de mots, surtout le paradoxe, la langue mystique maîtrise les sens dont les transmissions sont difficiles. Le recours au paradoxe est destiné à saisir l'insaisissable. Le langage paradoxal paraît adéquat pour le détachement des considérations rationnelles. Par l'emploi des mots qui contiennent en eux mêmes des sens opposés (l'oxymoron), la langue mystique exprime les réalités contradictoires, ce qui est la plupart du temps sa tâche principale.

Pour arriver à une structure transcendante, convenable aux concepts du monde imaginal, l'expérience mystique privilégie le langage poétique au sommet duquel se situe la poésie. Car ce type de langage donne une grande liberté de choix de syntaxe et laisse subvertir tout sens. Il nous conduit finalement au silence qui est une forme langagière très particulière. Nous examinerons cette forme dans le sous-chapitre suivant où nous prenons aussi en considération l'horizon de la langue mystique.

L'oxymoron est une figure langagière contenant les sens opposés en même temps qu'un troisième sens assez différent. Par cette capacité, il répond assez bien aux exigences de la langue mystique. Francisé en « oxymore », tantôt considéré comme l'alliance de mots opposés, tantôt rapproché de l'antithèse et de l'antiphrase, l'oxymoron ne relève dans le dictionnaire latin français que le sens « spirituel sous une apparente niaiserie ». Selon le dictionnaire historique de la langue française l'oxymore est « l'alliance des deux mots incompatibles [...] à des fins stylistiques »¹. Mais il faut remarquer que les linguistes font finalement la distinction entre l'alliance de mots et l'oxymoron comme deux figures appartenant à deux disciplines différentes : la première à la stylistique et

1 Le Robert 1992, p. 1398.

la deuxième à la rhétorique (Grand Larousse de la Langue Française, Trésor de la Langue Française).

La force de l'oxymoron résulte d'un contraste sémantique : il juxtapose par exemple les termes opposés comme paraître et disparaître, unir et désunir, s'approcher et s'éloigner, clair et obscur, plein et vide, tout et partie, pour arriver à une structure nouvelle et plus riche, capable de montrer l'indicible.

C'est justement ce contraste qui nous intéresse, en supposant que l'âme pense au féminin par une langue de contraste.

Chez Bobin ce type de contraste entre les mots contradictoires, juxtaposés ou un peu éloignés dans les phrases, dénote une stratégie de langage qui consiste à effectuer un écart, un déplacement, voire une inversion, pour dire autre chose que les significations habituelles :

Ouvrant *L'imitation de Jésus-Christ* traduit du latin par Corneille je réveille cette phrase : « La vie est un torrent d'éternelles disgrâces. » L'allégresse paradoxale de son ton éclabousse de bonne humeur ma journée à venir. (ABCN, p. 71)

« La pratique de l'oxymoron révèle ce qui, pour les mystiques, accroît la force des mots : leur discorde »¹. Mais il faut savoir que la contradiction de l'oxymore n'est pas comme dans l'antithèse, « tension insurmontable » mais peut être « paradisiaquement assumée », car les termes en présence ne sont pas vraiment des contraires : « l'oxymoron mélange les genres et il trouble les ordres (...) dans un monde supposé tout entier écrit et parlé, lexicalisable donc, il ouvre le vide d'un innommable, il pointe une absence de correspondance entre les mots et les choses »².

1 Françoise Champion, « La fable mystique et la modernité », *Revue des Sciences sociales des religions*, 1985, Volume 58, p. 196.

2 Paroles de M. de Certeau citées dans *ibid.*, p. 199.

Pour exprimer l'inédit, il faut encore travailler sur le fond langagier pour le rendre créateur. Ce travail est un projet d'animus. Le mystique étant en observation du *mundus imaginalis*, et en un niveau de réalité plus noble que les constatations habituelles, par l'association des mots contraires, crée un espace signifiant inédit. Nous rappelons qu'ici, dans les contemplations mystiques, on est dans un état « T », entre deux consciences contradictoires. Cet état vise la conscience de conscience et arrive à un troisième niveau de réalité que nous avons déjà mentionné dans notre deuxième partie (Partie II, chapitre 2).

On comprend alors pourquoi l'oxymore est une figure privilégiée du discours mystique: entre deux significations contraires qui normalement s'excluent, la mystique accepte par la logique du contradictoire le tiers inclus : « signifiant inédit/signifié indicible ».

L'œuvre de Bobin en donne des exemples variés et nous les avons étudiés dans le chapitre 2 de la première partie sous un regard cherchant le cadre et les contrastes dans les images du bonheur. En effet l'oxymore chez Bobin prend parfois une phrase voire un paragraphe entier pour exprimer une relation syntaxique de deux ou plusieurs antonymes :

Installer ces lumières dans le mélange de bleu et de noir, de jour et de nuit, au beau milieu du cœur... On ne sait pourquoi on est heureuse et cette ignorance est certitude – certitude du cœur bleu noir. Il suffit d'être là ... dans le fond d'un jardin, aux derniers feux du jour... pour apprendre qu'on est seul, ni passé, ni futur, pour découvrir qu'on est une reine puisqu'on est seule, seule et libre d'être ce qu'on est, tout et rien. (IB, p. 72-74)

« Un grand sentiment neuf de liberté » (IB, p. 73) venant du dehors est caché dans cet oxymore « jour/ nuit ». On cherche dans ce mélange, à percevoir, à comprendre une divinité, car Bobin affirme que ce grand

sentiment est « le sentiment que vous avez de vous-même –autant dire le sentiment de Dieu » (*Ibid.*). En faisant reconnaître la véritable valeur de Dieu, l'oxymore « jour/nuit » définit les conditions de la conjonction à l'objet Dieu. Cette conjonction se fait à l'état « T » qui sort des deux états contradictoires en échanges : l'être dans le jour et l'être dans la nuit. Dieu comme l'objet-valeur maintient cet état « autre-être », l'état intermédiaire entre deux contradictoires.

La conjonction à Dieu est un registre du paraître. L'écart entre le jour et la nuit, transmis ici par la figure langagière de l'oxymore, fait sentir qu'en conjonction à Dieu¹, on est en même temps en disjonction de lui, tout comme ce qui disjoint le jour de la nuit même dans leur mélange. De même qu'« au fond d'un jardin » et « aux derniers feux du jour » en contemplant « son vrai visage au fond de l'air », on apprend « qu'on est tout et rien », et qu'on est heureuse (IB, p. 73-74). Heureuse, est ainsi le fruit qui sort de l'oxymore « tout et rien ». On est à la fois tout et rien, on se sent dans un mélange des deux, dans une situation nouvelle qui sort de l'inter-relation entre les deux états contradictoires.

L'opposition « tout/rien » souligne que sortir de tout équivaut à rien. Mais l'ensemble de ces deux termes met en scène un nouvel être : être Dieu. Ce dernier est défini dans un rapport d'espace-temps : « aux derniers feux du jour » et « au fond d'un jardin », et pour y être, il faut renoncer aux états singuliers de « tout » ou de « rien » et revenir à l'oxymore : « tout/rien ».

Nous constatons que l'emploi de l'oxymore répond très bien à ce que nous avons nommé dans la deuxième partie de notre thèse « la logique du contradictoire », et sert le langage du monde imaginal là où il est question de mettre en évidence l'absence de correspondance entre

¹ Nous avons déduit de cette parole de Bobin que « le sentiment que vous avez de vous-même - autant dire le sentiment de Dieu » est une sorte de conjonction à Dieu.

les mots et les choses. L'oxymore est en fait une figure de style qui « ne sert pas à expliquer mais à désigner : il montre ce qu'il ne dit pas »¹. Il est « un déictique² qui désigne un autre espace communicationnel avec le divin »³. Cette fonction langagière fait le lien entre un objet et une situation de communication

L'oxymore étant la figure de contraste et d'opposition met aussi en jeu la dialectique de l'anima et de l'animus et évoque ainsi une dualité de l'esprit et de l'âme. D'après Bachelard « la rêverie pure, comblée d'images est une manifestation d'anima, peut-être la manifestation la plus caractéristique »⁴. Et « l'esprit-animus est bien près d'être un corps »⁵ et à lui appartiennent les projets et soucis⁶. L'âme, dans nos rêveries s'imprègne des influences de l'anima⁷ et après avoir tout rêvé, elle laisse l'animus accomplir la tâche d'écrire un livre⁸. De ces interactions du travail de l'animus sur la rêverie de l'anima, les figures de style d'opposition, comme par exemple l'oxymore, surgissent

Mais ce qui nous paraît plus important à souligner ici, c'est le niveau de connaissance acquise par l'imagination créatrice et la place particulière que trouve l'esprit à côté de l'âme. Pour les théoriciens du monde imaginal, comme Henry Corbin, l'esprit humain est l'intellect pur qui communique avec le monde des esprits, et l'âme avec le monde des âmes. L'âme devient le guide intérieur de l'intellect et ouvre la voie de prophétie. Donc pour Henry Corbin qui suit la spiritualité orientale, il

1 Raymond Brodeur, *Marie de l'Incarnation, entre mère et fils : le dialogue des vocations*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2000, p. 96.

2 Un déictique est un élément langagier qui sert à montrer, à désigner un objet singulier déterminé dans la situation.

3 *Ibid.*

4 Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p. 55.

5 *Ibid.*, p. 57.

6 *Ibid.*, p. 55.

7 *Ibid.*, p. 53.

8 *Ibid.*, p. 57.

n'y a pas de rupture entre la connaissance acquise par l'âme et celle acquise par l'esprit. Ils deviennent une unité fonctionnelle: l'Ange-Esprit, qui est à la fois l'ange de la Connaissance et l'ange de la Révélation¹.

Il faut noter ici que pour les grands mystiques iraniens comme Attar², Maître spirituel de Rumî, lorsque l'âme accompagne l'esprit pour rencontrer la vraie source de l'existence qui est Dieu, un état de conscience pure, surnommé « l'intellect exalté » se manifeste. L'emploi de tel oxymore est signe de l'incapacité du langage humain pour bien décrire les états d'âme et d'esprit.

Pour Attar, accéder au monde des esprits et d'âmes, a ses risques et périls. La raison connaîtra l'étonnement profond et une sorte d'ivresse intense. Elle a donc besoin de l'âme, qui par la force de l'amour dépassera ces risques. Cet « intellect exalté » devient donc le guide intérieur d'Attar. Sans lui l'acheminement du Soufi vers Dieu n'aboutit à rien.

1 D'ailleurs pour Sohrevardî, non seulement prophétie et philosophie sont compatibles, mais elles sont complémentaires chez le vrai sage qui doit posséder à la fois la connaissance spéculative et l'expérience mystique. A partir de cette pensée, Corbin analyse celle de Mollâ Sadrâ, qui prolonge en le modifiant le lien entre la philosophie et la voie d'accès à une connaissance intérieure par l'intelligence. Selon Sadrâ, l'homme ne parvient à la perfection du monde imaginal et du monde intelligible que dans la mesure où il s'élève (...) ontologiquement au niveau de présence qui lui correspond (Cf. Daryush Shayegan, *Henry Corbin : Penseur de l'islam spirituel*, Paris, Albin Michel, p 195-221).

2 Grand mystique iranien du XII^{ème} siècle. Il aurait d'abord exercé le métier de droguiste. Un jour, un derviche vint frapper à sa porte. Attâr décida brusquement de fermer sa boutique pour partir à la recherche de soi-même tout en découvrant le monde. L'œuvre littéraire de ce poète prolifique révèle la haute spiritualité de l'auteur ainsi que sa fertile imagination. Parmi ses écrits, on peut citer le célèbre *Colloque des oiseaux*, diffusé en occident au moyen âge et qui aurait inspiré non seulement Chaucer (Geoffrey de son petit nom, poète anglais du XIV^{ème} siècle, que l'on pourrait qualifier de poète à 16 pounds – il a été capturé par les français lors du siège de Reims et libéré en contrepartie de cette somme) mais également Victor Hugo dans *La légende des siècles*. Lors de l'invasion mongole, Attâr aurait été décapité par un soudard qui cherchait à le vendre à bon prix. Triste fin pour un poète.

Malgré l'insuffisance de la langue humaine pour exprimer les expériences mystiques, Attar emploie habilement les figures de style comme l'oxymore et arrive à faire comprendre les locutions divines. Le phénomène du paradoxe est d'une portée tellement vaste qu'il est au fond coextensif à l'ensemble du discours mystique. Le paradoxe en langue mystique est en effet « l'expression de l'inexprimable »¹. Il ne s'agit pas de formules calculées et réfléchies. Il jaillit spontanément dans l'instant même où le mystique parle en tant qu'habité par la Présence divine². D'autre part, le caractère équivoque de l'oxymore témoigne de ce qui est connaissable et inconnaissable à la fois. Selon le soufisme, en ces moments de la présence pure, ou divine, les pensées nous échappent et quelque chose en nous désire et pense qui dénote une conscience multiple.

Pour la mystique, le langage n'est au fond qu'un truchement commode pour acheminer dans le vrai, et ne correspond pas adéquatement au réel. Shîblî (861-945), Maître soufi et ami de longue date de Hallâdj, affirme que « celui qui dit le nom doit être assuré de la réalité de ce qu'il nomme. Les créatures s'égarerent dans la science (al-'ilm), la science s'égare dans le nom (al-ism) et le nom s'égare dans l'Essence (al-dhât) »³.

Donc le mystique exprimant l'inexprimable, a une sensibilité à l'égard du langage et lorsqu'il entend soudainement des sens supérieurs, il cherche dans les mots les dimensions métaphysiques. Pour certains le langage reste pourtant un outil limité qu'il faut dépasser par l'emploi des

1 Expression employée par Henry Corbin au « Commentaire sur les paradoxes soufis », Richard Caron (dir), *Gnostica 3 : Ésotérisme, gnoses & imaginaire symbolique*, Louvain, Peeters, 2001, p.14.

2 Pierre Lory, « Le paradoxe dans la mystique : le cas de Hallaj », Richard Caron (dir), *op. cit.*, p. 775.

3 ISFAHANI Abû Nu'aym, *Hilyat al-awliyâ' wa tabaqât al-asfiyâ'*, Beyrouth, Dâr al-kutub al-'ilmiyya, 1988, p. 369.

figures comme l'oxymore (l'expression paradoxale). Par contre pour d'autres, comme Ibn Arabi, le monde est constitué par les noms, par un langage cohérent. Le monde entier a donc une dimension linguistique dont le langage est toujours paradoxal.

Reste à savoir la place de Bobin et son langage parmi ces mystiques que nous avons notés ci-dessus. En effet Bobin touche seulement le seuil de la mystique manifestée chez ces Maîtres soufis. Il essaie par un style fluide et parfois paradoxal, d'exprimer l'inexprimable divin qui se manifeste à travers ses douces contemplations:

J'essaie avec des mots de peindre cette lumière qui vient d'entrer par la fenêtre et s'est plantée dans la peau rosée de la poire. Je n'y arrive pas et cet échec n'est pas sans gaieté- comme de perdre au jeu contre un ami. (RC, p. 130)

Dans le jardin de la maison de Marcigny, rue de la Tour-du-Moulin, il y avait un bouleau. Mon cœur a tremblé quand j'ai posé ma main sur son écorce d'un blanc neigeux, striée de fines blessures vert tendre. Saint Thomas devait poser une main aussi peu sûre d'elle sur les plaies lumineuses de son jeune maître. Il y a plusieurs portes dans le monde qui donnent sur un autre monde. On ne peut les ouvrir mais il suffit de les contempler pour connaître l'invisible qu'elles protègent. L'énigmatique éclat du bouleau - ce velours blanc et ces blessures qui n'accusent personne - prophétise la lumière qui un jour tombera en avalanche sur nos âmes sanctifiées. (*Ibid.*, p. 135-136)

Les « blessures vert tendre » et l'acte de contempler l'invisible protégée, sont les expressions paradoxales d'un langage poétique qui essaie, quant à lui, d'« exprimer l'inexprimable ». Bobin emploie la bi-polarité du langage dans un style imagé et naturellement intégré dans l'ensemble de son énoncé. L'opposition dessine un monde énigmatique ouvert sur l'invisible. Ce monde de blessures en velours blanc, est un monde à la

fois doux et amer. Et la lumière qui prophétise l'âme dans ce monde, a une touche mystique que Bobin souligne délicatement. Cette forme de mystique est plutôt une théosophie de présence au sein de la Lumière. Et cette présence est au fond un témoignage à la divinité.

Par la présence pure dans la Lumière, il se passe quelque chose de réel dans l'âme. Une découverte existentielle en trois niveaux se forme: une compréhension factuelle de l'objet, une compréhension conceptuelle, comme si l'on comprenait une allégorie, et le troisième, le véritable niveau de compréhension, c'est le niveau de métamorphose de l'âme. C'est là où l'on a l'accès au monde imaginal qui apparaît comme le lieu privilégié et nécessaire à toute conversion intérieure et spirituelle. C'est le moment où le guide intérieur apparaît et grâce à lui l'âme s'éveille pleinement. Le langage devient mystique et l'âme dévoile ses imaginations sous l'aspect d'un guide sage:

Il y aura toujours, pour sauver le monde, quelques âmes éprises de ce qu'elles ont entrevu ou cru entendre [...] le Bien finit toujours par perdre, c'est sa manière de gagner. Nous vivons au pied d'une montagne enneigée qui dès l'instant de notre naissance a commencé à s'écrouler sur nous. Dans l'éblouissement de cette avalanche la pensée s'éveille et les apparitions se multiplient. L'âme est une hirondelle qui prend ses connaissances à la vitesse de l'éclair. La seule réponse au désastre est de le contempler et de tirer une joie éternelle de cette contemplation. (*Ibid.*, pp. 177-178)

Et le ton mystique s'accroît :

Le ciel orageux donne au pré une clarté assassine. Lorsque Dieu fait une dépression, la lumière souffre et lance quelques cris mauves. (*Ibid.*, p. 145)

Chaque papillon sort d'un crayonnage de Dieu sur une feuille d'air bientôt froissée. (ABCN, p. 38)

La parole devient parfois indicible :

L'air est parfois si immobile au-dessus du pré que le cœur s'arrête de battre comme avant une parole fatale. Puis le cœur repart, la parole n'a pas été dite, la lumière relance les dés. (RC, p. 136)

Une seconde de relâchement et le papillon posé sur la phrase s'envole à jamais. (*Ibid.* p. 147)

Et pourtant les mots et les phrases restent au service de cet Ange-âme-sage :

Pas de joie plus grande que de trouver le mot juste : c'est comme venir au secours d'un ange qui bégaie. (*Ibid.*, p. 147)

Bobin affirme, en plus, le respect pour une vie associée implicitement à Dieu :

Les roses sont les preuves soûlantes de l'existence de Dieu. (ABCN, p. 50)

Nous sommes tous naufragés de l'éternel et le plus simple geste - pour peu qu'il soit vrai - est un débris du ciel à quoi nous raccrocher. (*Ibid.*, p. 60)

Dieu est un enfant qui multiplie les apparitions et aussitôt s'en lasse - à charge pour nous de découvrir en transparence la source féerique du réel pur. (*Ibid.*, p. 58).

Je parle si souvent de Dieu qu'on va finir par croire que je le connais. (ABCN, *ibid.*, p. 39)

Comme nous le voyons dans ces exemples, le langage de Bobin garde un aspect paradoxal. Cet aspect est intégré dans l'image qui n'est plus une allégorie superflue, mais correspond au vécu visionnaire de l'âme. Elle est le fruit de l'imagination active, ou bien, de l'imagination visionnaire. La vision suppose un équilibre subtil entre l'image-sens et la méditation intellectuelle. Ce qui est au fond contradictoire, et aboutit aux figures de paradoxe.

En effet « imaginer signifie faire entrer la vie dans la forme de telle manière que toutes deux ensemble constituent quelque chose de vivant et d'organisé »¹. Donc, c'est pour verbaliser la vivacité du visage divin dans les formes que la vision mystique de Bobin recourt à un langage à la fois allégorique et paradoxal.

Par cette vision et par l'imagination active, l'âme prend conscience de son univers et de son pouvoir créateur. C'est là que l'imagination active se métamorphose en imagination créatrice et se donne une vision d'une puissance cognitive et un langage d'« être ». Elle se donne un espace visionnaire dont tout y maintient sa vérité de l'existence. Bobin possède ce genre de vision. Il présente un lieu sensible qui correspond à un espace visionnaire. L'espace que l'imagination active ressaisit sous l'espèce imaginal dont parlait Henry Corbin² et qui correspond aussi à la géographie imaginale dont parle Kenneth White et que nous allons suivre dans le sous-chapitre suivant pour voir quel langage il suppose.

1 Jean-Jacques Wunenburger, « Les révélations du miroir dans la métaphysique imaginaire », Richard Caron, *op. cit.*, p. 729.

2 Henry Corbin, *Corps spirituel et terre céleste*, Paris, Buchet-Chastel, 1979, p. 49 : « Pour qu'un lieu sensible, une montagne par exemple, corresponde à un espace visionnaire, il faut que l'imagination active la ressaisisse sous son espèce imaginale. Celle-ci n'est pas liée à la topographie matérielle positive, mais renvoie à une psycho-géographie, une géographie imaginale, elle-même susceptible de devenir une géosophie ».

III.2.2. Le langage de l'horizon

L'homme qui a une âme n'obéit qu'à l'univers.
(Gabriel Germain, « Chants pour l'âme
d'Afrique » cité par Gaston Bachelard, *La
poétique de la rêverie*, p. 148)

[...] mots sans langage
syntaxe fragmentaire
et pourtant cohérence
poème-chaos
ceci
qui vient
Ereignis
hah !

(Kenneth White, « Le manifeste chaotiste »,
Atlantica, Paris, Grasset & Fasquelle, 1986, p.
173)

La mystique poétique, comme la rêverie du cosmos s'ouvre au monde où le temps est suspendu. Ce monde reposé « est le complément direct du verbe contempler »¹. Le monde entier s'offre à son contemplateur même par une seule image isolée. Et c'est là que commence une communication profonde.

D'autre part, il faut rappeler cette parole de Bachelard que le cosmos est souvent « valorisé par une unité de beauté »² et qu'il y ait une volonté de voir beau pour dire beau. Il existe une puissance éclairante subjective qui hausse les lumières du monde, pour voir clair, voir bien et voir loin³. Ce qui est le cas chez Bobin. Il prend un langage qui, au fond, traduit la beauté du monde. Et ce langage a une structure fragmentaire. L'écriture chez Bobin est une sorte de tapisserie qui rassemble les morceaux du beau retrouvés dans le passé ou dans le présent ; peu importe le temps puisqu'on l'a arrêté en entrant dans la

1 Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, *ibid.*, p. 149.

2 *Ibid.*, p. 157.

3 *Ibid.*

contemplation profonde. Pour Bobin rien n'est séparé. Tout est là, mélangé, côte à côte

Tout comme Kenneth White qui cherche un rapport au monde ouvert, à travers de nouvelles connexions d'archipel en archipel, Bobin remarque les îles de beauté en contemplant la nature d'aujourd'hui qui témoigne aussi du passé et même de l'avenir, et trouve ainsi un fil conducteur, une cohérence insulaire (entre-morceaux) dans la totalité de l'existence du monde.

Kenneth White, quant à lui, connaît un esprit nomade qui constitue une expérience du savoir géographique et se donne un langage insulaire aussi. Il a une « sensation complexe du monde, un sens de perspective, un goût de perception et de l'exploration... une aventure de l'esprit »¹. Tout en s'étant attaché de très près à l'Orient et aux « pensées mythiques », en plus de profiter de l'héritage occidental, White élabore une véritable « cartographie mentale » pour retrouver la réalité première du monde². Sa tentative est finalement de « voir » et de « se mettre farouchement à l'écoute de l'univers »³.

Nous avons remarqué que Bobin comme Kenneth White, accèdent aux paysages de l'esprit et de l'âme où le langage prend une syntaxe narrative et imaginale. Et c'est cette syntaxe qui nous intéresse pour la suite de notre étude sur le langage du bonheur. En effet le regard mystique de Bobin s'approche finalement d'un regard géopoétique où il voit l'univers, bien que fragmenté, avoir un corps unique qui essaie de fixer l'éphémère. Retrouver l'être au fond de cette éphémérité fixée, donne la sensation d'être heureux dans le vide, dans le blanc. Ce qui s'ouvre à un langage particulier de « l'horizon blanc ».

1 Laurent Margantin, « Îles d'un monde ouvert » in *Nuit Blanche, le magazine du livre*, n° 92, 2003, p. 42-43. (Cf. aussi <http://id.erudit.org/iderudit/19232ac>)

2 Olivier Delbard, *Les lieux de Kenneth White*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 167.

3 Kenneth White, *Le plateau de l'albatros*, Paris, Grasset, 1994, p. 140.

L'horizon blanc du bonheur et le silence

Chez Bobin, l'imagination active aboutit finalement à l'horizon de l'âme, à la rêverie profonde et à l'intuition. Et l'intuition, nous l'avons vu, exige le langage mystique qui est surtout le langage de l'âme et aussi le langage de l'esprit et de l'intellect. Un état de tiers inclus sort de l'interaction entre l'esprit et l'âme et forme un langage d'opposition pour dire l'inédit. Mais progressivement le mystique conquiert un horizon d'équilibre entre l'âme, l'esprit et le corps. Et là son langage change. Nous avons remarqué ce genre d'horizon surgissant dans l'œuvre de Bobin où le langage et l'écriture prennent une structure particulière. Une structure unifiée dont la couleur symbolique est blanche et le langage, le silence. Cette structure se donne une « syntaxe de silence » dans le domaine de « la souveraineté du vide ».

Sur/Sous le blanc

Une promenade sous un ciel blanc. On regarde les choses, une par une. On marche longtemps, on n'oublie rien [...] et l'écriture commence, qui est bien peu de chose : on montre ce qui est. Dans ce qui est, il y a ce qui n'est pas, que l'on montre aussi.

J'aime votre silence [...] Je vous regarde chasser l'ombre du visage d'un enfant, apaiser ceux qui vous accablent d'eux-mêmes, renouveler l'eau de fleurs blanches, dans un vase ébréché. Je vous vois aller dans la vie la plus humble — qui est aussi la plus haute — avec cette intelligence qui ne met pas en péril ce qu'elle éclaire : vous veillez, sans contraindre. Vous recueillez ce qui n'a pas lieu, vous écoutez ce qui n'est pas dit. (SVL, p. 81)

Bobin recueille sous le blanc, couleur symbolique, des éléments et des motifs qui constituent la vie à la fois la plus humble et la plus haute. Et ces motifs comme les morceaux d'un puzzle, forment un genre

syntactique d'éléments pré-morcelés tissant un langage pour « ce qui n'est pas dit ». Entre « silence » et « chasser l'ombre du visage d'un enfant » et « renouveler l'eau de fleurs blanches », il y a un monde langagier « sous le ciel blanc » que Bobin veut nous montrer pour nous sensibiliser à le concevoir dans sa diversité et dans son unité. Il veut aussi nous faire comprendre la façon dont ces morceaux sont placés pour former finalement une vie heureuse. Dans cette unité de vie il y a un sens dont, pour le comprendre, il faut décoder les éléments paysagers.

Le visage du paysage est donc une image à déchiffrer et cette image a une syntaxe propre à elle. Elle est proche de la syntaxe narrative comme l'entendait Greimas. Elle contient des schèmes narratifs qui offrent des successions canoniques de fonctions porteuses du sens. Chaque fonction a son sujet syntaxique qui n'est pas forcément un sujet grammatical, mais plutôt un moteur subjectif. La confrontation des sujets syntaxiques est la mise en œuvre des intersubjectivités. Ces dernières enrichissent le sens de l'image et peuvent même modifier la première perception du visage du paysage.

En effet, comme l'affirme Gilbert Durand, l'ordre des images veut établir un autre ordre de réalité. L'imaginal n'est que l'absence, le creux significatif de l'Être¹. Et ce creux symbolique est porteur du sens et montre un non-lieu conçu en tant que « concret » et non en tant que « néant »². Il montre un itinéraire vers le transcendant. Et cet itinéraire implique une syntaxe narrative comme nous venons de l'expliquer.

La confrontation des sujets syntaxiques dans l'image du paysage prend un tout autre statut lorsque l'âme est le guide de l'imagination. Ces sujets font de l'image un véritable événement de l'âme. Donc loin d'être superflue, l'image désigne le vécu réel de l'âme dans un « non-lieu »

1 Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire* ; textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 225.

2 *Ibid.*

concret. Elle dénote une existence sensible dans un « non-lieu » réel en interaction avec le lieu sensible.

Autrement dit, l'ordre syntaxique de l'image du monde imaginal dépasse petit à petit la subjectivité et prend des valeurs objectives. Et c'est là que l'on assiste à un espace visionnaire. Un espace lié au monde imaginal du domaine de production et de perceptions vraies. Un espace qui n'est pas hors de l'âme mais qui est dans l'âme. Et des fonctions langagières, la communication et la perception du sens, passent dans cet espace et dans l'âme. Selon la phénoménologie imaginative, « le savoir ne porte pas sur l'Être, mais est l'Être se connaissant »¹. Donc le langage de l'Être se connaissant diffère du langage de l'être sujet du savoir. Le premier s'approche du silence et le deuxième du mot et du son. Lorsque l'on s'approche du silence, le mot s'éteint et l'image prend son essor. L'invisible se fait voir à travers les signifiants plutôt iconiques. La parole subit donc des interruptions et des pauses. Elle est syncopée et contient des silences. Et l'image qui a pris son essor dénote les lieux vides, le blanc et les espaces non-peints et intransmissibles, quelque part entre le ciel et la terre :

Entre la terre et le ciel, une échelle. Le silence est au sommet de cette échelle. La parole ou l'écriture, si persuasives soient-elles, ne sont que des degrés intermédiaires. Il faut n'y poser le pied que légèrement, sans insister. Parler, c'est tôt ou tard faire le malin. Écrire, c'est tôt ou tard faire le malin [...] Seul le silence est sans malice. Le silence est l'amour...
Les heures silencieuses sont celles qui chantent le plus clair. MP in PP, p. 93-94)

1 Cynthia Fleury, « L'Orient de l'imagination », in *Les lumières et l'histoire*, Revue de Philosophie, Toulouse, Kairos et Presses Universitaires du Mirail, Volume 14, 1999, p. 214.

Le silence se manifeste d'une façon particulièrement marquée dans l'œuvre de Bobin. L'important est que le silence n'est pas l'absence, mais la présence très intense. Il faut noter que dans cette manière de voir le monde, il y a quelque chose au-delà des dichotomies déterminant la pensée occidentale : il n'y a pas « soit l'absence soit la présence », mais on peut se retrouver dans « des absences qui sont à la fois des présences ». Autrement dit, les concepts ne sont pas très clairs et distincts.

Sans contour net, l'espace blanc surgit par l'intuition. Ce refus de la conceptualisation et cette dépendance à l'intuition s'apparentent à la pensée orientale. D'après cette pensée, les concepts sont librement dans l'air et si l'on essaie de les fixer, ils perdent leurs couleurs et leurs finesses. Il faut donc s'approcher d'eux délicatement, par intuition et par la voie de l'imagination active. Et surtout par l'esthétique du silence.

L'« hélice du sens »¹ du langage de silence

Des religieux ont écrit que le silence où dort le mot amour était en nous comme un reste de paradis, un vestige de ce temps où les choses brillaient de n'être pas encore nommées, où l'ombre d'un nom ne couvrait pas encore l'éclat des choses. (AV in PP, p. 14)

La pensée picturale orientale s'attache à l'invisible. Le vide n'y est pas équivalent du rien ni du néant. Il paraît comme un élément dynamique autour duquel gravite le monde. Cette vision du vide qui est le centre de tout univers heureux, se montre dans l'œuvre de Bobin. Il est aussi l'occasion où le beau se manifeste en silence :

Regardez cette rose qui s'enflamme dans vos mains.
Elle s'ouvre dans un ciel qui n'est pas celui des lectures

¹ Nous choisissons cette expression pour tout concept langagier qui se manifeste dans le silence et dans le vide et surtout par la voie de l'imagination active.

et pas celui du monde, qui est au-delà. Ses pétales sont refermés sur un vide que vous ne connaîtrez jamais. Ce que vous aimez dans les livres n'est pas dans les livres. Ce que vous aimez dans les livres tient à ce vide que vous n'approcherez jamais, autour duquel les écrivains avec leur encre, les enfants par leurs rires, les amants dans leur fatigue, tissent leurs pétales d'encre, de rire ou de fatigue. Laissez cette fleur aller son rythme, s'ouvrir doucement à sa mort parfumée. (DPR in PP, p. 102-103)

Le vide est donc un principe organisateur. L'apparition du sens dans le vide procède des mêmes fonctions syntaxiques dont parle Greimas. Avec cette différence qu'il y a ici des ordres tissés dans l'invisible qui décident pour qu'une chose soit le sujet d'une manifestation du sens. Cette manifestation est plutôt en image et en symbole sur le contexte du vide et du silence dont la structure, selon cet exemple de Bobin, ressemble à une hélice¹. Le sens ressemble ainsi à un être-vivant qui a une mort « parfumée ». C'est-à-dire une fin qui affecte longtemps l'horizon.

L'« hélice du sens » du langage de silence insiste surtout sur les moments forts où quelque chose s'impose et apparaît. Quelque chose veut s'exprimer même sans mot. Le langage prend donc volume et forme et confronte l'espace et le temps. Les langages du silence et de l'intuition, sont donc des « fonctions » de l'espace-temps. Ils sont liés à l'horizon qui paraît parfois comme le vide. Le sens tient à ce vide où tout prend forme (cf. le passage ci-dessus) et entre dans le stade de « paraître ».

On insiste sur le fait que « paraître » pour le sens veut dire la naissance en corps matériel et sémantique. Ce stade est tissé du silence où les mots ne sont pas encore triomphants et, par contre, l'image est

¹ Nous rappelons que cette structure en hélice apparaît aussi dans notre étude sur le temps du bonheur dans l'œuvre de Bobin: Cf. notre deuxième partie, chapitre un.

actualisée. Le sens émerge donc d'abord par les formes et les images. Et pour les concevoir il faut contempler l'horizon et le temps.

Les moments forts signalent que le « sens » se donne des moments d'actualisation : il y a une thématization qui focalise les sujets, les objets ou les fonctions de la syntaxe narrative et les distribue sur les séquences discursives. Mais il y a d'abord l'acte symbolique du langage, la mise en forme, qui prépare la réalisation plus complète du sens. C'est là que l'esthétique s'introduit dans le processus de l'émergence du sens.

Nous acceptons donc que la présence du symbole dans le langage de l'intuition n'est pas seulement comme un ornement du discours mais comme certaines manifestations des schèmes dans la profondeur de l'âme au moment où le sens émerge. L'âme est donc contemporaine d'une réelle prise de conscience. Elle est à un autre niveau où la subjectivité prend des manifestations concrètes dans un acte qui ouvre au sens, prend vie et forme. L'âme participe alors à la production, à la transmission et puis à la compréhension du sens.

Cela veut dire que, comme l'affirment les moments d'actualisation du sens (où le sens prend forme), la mise en discours (l'énonciation) n'est plus imposée a posteriori au sens, mais est constitutive à l'égard du sens.

Autrement dit, l'acte d'émergence du sens, symbolisé en hélice, dévoile un dynamisme qui génère activement toutes les modalités langagières¹ en même temps que le sens-même. Il révèle, parallèlement, que le sujet énonciateur est placé activement au cœur du sens.

¹ La modalité accompagne obligatoirement un énoncé exprimant un dictum (le dit). Elle correspond à la réaction subjective du locuteur vis-à-vis de ce dictum mis en circulation (Cf. Robert Vion, « Modalités, modalisations, interaction et dialogisme », *Colloque Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques*, Cerisy, De Boeck-Duculot, 2005, p. 143-156). Nous rappelons que les critères proposés pour définir la modalité en linguistique sont divers et variés : critères morphosyntaxiques (Bybee 1985), sémantiques (Frawley 1992), pragmatiques (Maynard 1993). Citons aussi les travaux fonctionnalistes de Givón (1984), Dik (1997).

Dans le silence ce sujet s'efface pour que le sens nu soit transmis sans modalisation¹ ou trace du regard porté sur lui. Pour obtenir la sûreté absolue, on efface tout mot. Le silence est ainsi la langue vidée de la trace de l'énonciateur et de sa parole. On y est à l'écoute du sens pur.

Dans l'œuvre de Bobin, cette façon de se taire, (le silence opportun) est appréciée :

Il n'a pas vraiment parlé comme ça, Jonathan. Mais c'est vraiment ce qu'il a dit, à sa façon, à sa silencieuse et souriante façon. [...] 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 qui est la vérité de tout. (IB, p. 100-101)

Pour Bobin « le silence est la plus haute forme de la pensée, et c'est en développant en nous cette attention muette au jour, que nous trouverons notre place dans l'absolu qui nous entoure » (HJS in ES, p. 82).

Le silence est aussi selon Bobin une « nourriture immatérielle » qui peut « donner à notre vie la patience » (*Ibid.*). Le silence se voit ainsi dans la patience d'une mère qui lit une histoire qui creuse la nuit et

1 La modalisation est une approche énonciative qui correspond aux différents regards du locuteur sur son « dire » (modus) et son « dit » (dictum). Cela montre que l'énonciateur affecte son énoncé. « Ainsi dans " Pierre viendra certainement jeudi " le modalisateur " certainement " qui exprime la certitude, opacifie le sémantisme de l'énoncé au point de lui faire exprimer la probabilité. Il y a donc un dédoublement énonciatif à travers lequel le locuteur, en position apparente de surplomb par rapport à son dire, produit un commentaire sur son dit. Ainsi " certainement " fonctionne comme un commentaire porté sur le reste de l'énoncé. L'image dédoublée d'un sujet qui se distancie de son énoncé par la production simultanée d'un commentaire réflexif conduit à une focalisation sur ce dit qui, du fait même qu'il devient l'objet de commentaire, ne va plus aussi directement de soi que dans les fonctionnements plus ordinaires du langage. L'effet de distanciation, conjugué à la réflexivité, invite donc l'interlocuteur à ne pas traverser directement l'énoncé pour lui affecter du sens, ce qui conduit à une opacification de ce sens. » (Robert Vion, *loc. cit.* p.149).

l'embrase à l'infini (*Ibid.*). Bobin remarque que « l'histoire suivait son cours loin dans le temps, et les eaux du récit se chargeaient de fétus de lumière, [...], Tout se fondait sans se confondre, sous le pur regard de la mère. Sobre visage du silence » (*Ibid.*, p. 83). Pour lui, le silence est donc le sens sous-jacent d'une parole d'amour. Il est son lit, son témoin éternel

Si Bobin trouve la similitude entre le silence et le visage d'une mère qui lit patiemment une histoire, c'est parce que d'après lui les deux, la mère et le silence témoignent de « l'invisible présence » (*Ibid.*) qui accompagne tout énoncé. Le visage de la mère symbolise le visage du silence : « sobre », « douce figure assise auprès d'une lampe, comme à l'ombre d'une enluminure » (*Ibid.*). Le silence est donc pour Bobin l'ombre de la parole.

Le silence est d'ailleurs notre vie accueillie sans défense, dit Bobin (*Ibid.*). Il est le sens pur de cette vie où l'être a effacé son rôle énonciatif. Il contient donc le tout de cette vie, les joies et les ennuis, sans aucun regard modalisateur.

Le silence est aussi notre second cœur qui survivra à nos jours :

Nous ne pouvons qu'entendre ce second cœur qui nous est donné, plus matinal que l'autre. Il ne fait qu'emprunter notre corps et survivra à nos jours, continuant de battre la mesure d'un temps prodigue. Le silence rafraîchit ce cœur impondérable, plus rouge et vivant que notre vie. L'inconsolable le nourrit. (HJS in ES, p. 83)

Mais Bobin sait aussi que le silence et la rêverie sont profondément liés. Et que de cette liaison naît la parole d'amour. Il note que cette parole, tissée du silence et de la rêverie, est le travail de l'âme (HJS in ES, p. 118). Nous savons maintenant que l'âme accède au monde imaginal, donc si la parole d'amour se manifeste dans le langage de

l'intuition, elle est aussi tissée des images-corps réelles. Bobin imagine que cette façon de corporaliser le sens a besoin de tous les éléments bachelardiens :

Inventer dans le silence d'une rêverie mes propres contemporains : cette franchise d'une étoile, cette pure mélodie d'un feuillage, cet atome de lumière sur le mur. Couper et tailler les plus souples branches de l'âme, puis les confier au quatuor de l'air, du feu, de la terre et de l'eau, afin que toutes choses viennent en moi éprouver leur résonance [...] Regarder se lever l'arc-en-ciel sur la page rafraîchie par l'ondée d'une absence [...] Ne servir que ce maître-mot : l'amour. (HJS in ES, p. 118)

Or, le sens émergeant sous la forme de l'hélice contient les phénomènes qui le corporalisent par la force des quatre éléments bachelardiens. C'est un processus qui enclot fortement le silence.

L'horizon blanc neigeux , lieu du silence pur

Quitter le bruit des mots et s'effacer dans le silence, c'est aussi rester au centre de soi-même. Nous avons constaté chez Bobin (deuxième partie, Pictural du bonheur) que l'être contemplatif dans sa solitude heureuse se voyait au centre de l'horizon. Cet horizon évoluait petit à petit en blanc et devenait comme un lieu utopique et une terre promise. Dans ce chapitre consacré au langage du silence, nous arrivons à cet effacement total de « moi » énonciateur au profit de la pureté maximum du sens émergeant. Cette pureté est symbolisée dans l'œuvre de Bobin par l'image de la neige où, comme l'affirme aussi Kenneth White, « le moi éclate et se perd dans une jouissance extatique »¹.

1 Kenneth White, *Dérives*, Paris, Les lettres nouvelles, 1978, p. 192.

Les horizons neigeux sont, selon White, dans une apocalypse tranquille et portent un silence qui est « mémoire et approfondissement »¹. Approfondissement, car le silence se mêle au centre de l'être. Puis, ces horizons fonctionnent comme mémoire, car leurs éléments constitutifs, la glace et la neige, ont fixé toute une histoire de la Planète. Le silence est ainsi soudé au centre de l'être et à la hauteur de l'horizon, car les horizons neigeux sont surtout des champs du nord, et plus on s'approche du nord plus on atteint de la hauteur. Le silence est donc le langage de l'être dans sa manifestation externe la plus haute, et dans la plus profonde révélation interne.

Nous pensons que l'horizon du silence et celui de la neige se concilient sur un point très important : la vie éternelle. Selon la pensée mythique, l'homme cherche l'eau de vie éternelle. Et le nord glacé et neigeux, n'est-ce pas cet horizon qui cache cette eau, glacée éternellement ? Et, le silence, n'est-il pas la réponse secrète à cette recherche éternelle de l'homme ?

L'horizon blanc qui obsède Bobin, comme White, est en effet une image-corps révélée du monde imaginal qui actualise ce mythe humain de la vie éternelle. Mais quant à la façon de s'exprimer, comme l'immobilité qui précède le mouvement, le silence précède la parole. Il est la parole de la vie éternelle qui domine celle de la vie passagère. Les bruits du monde sont donc des coupures dans ce continuum du silence. Et quand Bobin note que « je regarde la neige blanche et je vois les roses rouges » cela signifie que la naissance de tout organisme vivant se fait dans ce continuum blanc de silence. Et le rouge, représentant toutes les couleurs, se manifeste progressivement dans l'imaginaire de Bobin sous le blanc. Comme si les lettres de la vie commençaient à se différencier du silence.

1 *Id.*, *Une apocalypse tranquille*, Paris, Grasset, 1985. p. 218.

Les barreaux des paroles prévisibles sont sciés par la lime d'un silence ou d'une fatigue et la personne apparaît alors dans toute sa royauté... (PB, p. 93)

Le blanc, au fond, révèle la pureté absolue du ciel. C'est de laisser paraître ce qui était au début invisible et indicible. Il sert à rendre sensible, et surtout à rendre présent. Mais ce qu'il faut surtout noter, c'est cette origine invisible et céleste qui se cache dans le blanc du silence. Il dénote ainsi la parole divine.

Le blanc n'est donc pas un vide morose, mais un vide gai, et contrairement à son apparence, il est plein et générateur, un vide en transformation. Chez Bobin, il donne naissance aux nuages comme à la neige. Le nuage a une autre fonction, il finit la linéarité de l'horizon blanc et circule entre deux pôles céleste et terrestre et assume la verticalité de l'horizon :

Je peins depuis des mois un flocon de neige et un nuage. Rien de plus : cela devrait suffire pour attraper toute la lumière de ce monde – et de l'autre. (PB, p. 90)

Et quand il donne naissance à la neige, c'est toute une verticalité qui s'est transformée en mots divins d'amour :

La vie est une fête dans sa propre disparition : la neige, c'est comme des milliers de mots d'amour qu'on reçoit et qui vont fondre, les roses sont comme des petites paroles brûlantes qui vont s'éteindre et celui qui arrive à les déchiffrer doit être d'une précision hallucinante s'il veut être cru... (*Ibid.*, p. 43)

Nous pouvons dire que finalement, comme le remarque Kenneth White :

« Le monde blanc est une autre face d'une pensée désireuse de régler son compte au mythe de l'Orient mystique pour une confirmation de ce qu'il y a de plus vivant, et de plus essentiel dans son existence propre : un élément vital pour l'être humain, quelque chose qui, s'il arrivait à s'en saisir et à se l'intégrer, pourrait modifier la vie d'un homme et le mener à la liberté et dont l'absence rend l'idée même d'une existence humaine accomplie impossible à concevoir »¹.

L'horizon du bonheur, l'écriture fragmentaire

« Michel de Certeau perçut dans le discours mystique un lieu pour penser le statut de la parole de foi en la présence de Dieu »². Ce qui restait de la parole dans le discours mystique, selon lui, était « expulsé, fragmenté, perdu »³. Il dit qu'à une certaine époque, XVIe et XVIIe en France, la mystique prolifère autour de cette perte ressemblant à l'absence de Dieu de l'histoire⁴.

L'horizon de bonheur chez Bobin nous a paru ressembler beaucoup au paysage géopoétique chez White. Chez les deux, le paysage inspire l'esprit.

Libéré du dualisme de la logique classique, et plongé dans la réalité nue et au centre des éléments de la nature, et cela grâce à la maîtrise de l'énergie de l'être complet, White arrive à « quelque chose de

1 *Id.*, *Approche du monde blanc*, Paris, Le nouveau Commerce, 1980, p. 22 et 23.

2 Patrick Goujon, *Prendre part à l'intransmissible : la communication spirituelle à travers la correspondance de Jean-Joseph Surin*, Grenoble, Jérôme Million, 2008, p. 17.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

substantiel », c'est-à-dire à une parole poétique qui dise le monde¹. Il élabore aussi le concept de « l'écologie de l'esprit ». C'est une sorte d'intuition nomade qui va progresser et atteindre une formulation théorique, une parole poétique. Donc, l'esprit pour White est cet espace où se mêlent l'intuition et le raisonnement qui tendent vers l'équilibre. Et ce mélange du raisonnement et de l'intuition ressemble à ce qui se passe dans l'imagination active (liée au monde imaginal) que nous venons d'examiner chez Bobin.

Le paysage whitien est donc formé de l'équilibre et des cohérences existentielles et spirituelles. Ce passage se place à la croisée de l'Occident et de l'Orient.

A la même croisée se situe l'œuvre de Bobin. Il affirme qu'il cherche son âme, « c'est-à-dire cette lumière que chacun doit donner avant de mourir » (LM, p. 141). Et que pour lui « la vraie lumière est comme des roses qui ne vont jamais mourir et qui vont donner leur parfum jusqu'à la fin des temps » (*Ibid.*). Il désire donc renaître dans sa lumière-âme, dans son Orient (ce qui rappelle le cas de Sohrevardî).

Il désire aussi devenir frère de Francis Thompson lorsqu'il lit chez lui : « Le poète doit penser dans son cœur. Il ne suffit pas qu'il pense dans sa tête, ni non plus qu'il sente dans son cœur : penser dans la tête engendre les sciences abstruses, et sentir dans le cœur, au mieux, une poésie émotionnelle d'un genre inférieur » (*Ibid.*, p. 112). Bobin voit déjà dans la parole de Thompson, la trace de la pensée de Rumî : « si tu écoutais un instant la leçon du cœur, tu ferais la leçon aux érudits » (*Ibid.*). Donc il est bien sur une croisée miraculeuse qui réconcilie l'Orient et l'Occident : « il faut penser dans son cœur » (*Ibid.*).

1 Olivier Delbard, *op. cit.*, p. 222.

Ce croisement a bien affecté l'écriture de Bobin. C'est, justement, à l'entrouvert de deux mondes, Orient et Occident, que le sens sous la plume de Bobin cherche à se fixer une typologie de l'écriture.

Bobin pense qu'« il faut faire une œuvre d'art, mais à l'intérieur du cœur » (*Ibid.*, p. 114). Il sait qu'« il y a des liens souterraines », « il y a des solidarités invisibles », « une très belle solidarité entre les vivants et morts » (*Ibid.*, p. 113). Ce qui veut dire qu'au fond il considère le monde comme système complexe. Ce qui se reflète aussi dans son écriture.

Le monde se constitue comme système parce que les corps s'y tiennent dans des rapports arithmétiques, géométriques et harmoniques. Mais aussi ils se tiennent dans des rapports du monde invisible. Le système témoigne dans le visible de ce que le réel s'étend au-delà du visible. D'autre part, la nature corporelle prédomine sur le facteur limitant, contre une illimitation de la multiplicité qui veut l'engendrer à l'infini. Elle a donc une pluralité physique entièrement déployée, mais reprise dans des liens d'un ordre supérieur.

L'ordre supérieur et l'harmonie universelle font ainsi la « structure » de l'âme du monde. Elle est d'une matière subtile mais aussi concentrée et indivisible et peut donc envelopper le corps cosmique. Ce dernier est, par contre, d'une pluralité de parties. L'âme dispose donc des processus d'unification qui assurent toute détermination de la matière des corps. Elle est la faculté rationnelle qui incarne une certaine façon pour la pluralité de participer à l'Unité. Le système du monde laisse ses parties garder leurs différences : il leur donne de grands degrés de liberté à s'identifier à l'Un. Une conjonction/dissociation équilibrée (qui peut s'expliquer selon la logique du contradictoire) s'exprime dans ce genre de système d'unification des parties multiples et différentes.

Ce système affecte l'écriture d'un écrivain comme Bobin, qui le contemple dans toute sa profondeur. Il le reflète dans sa structure

écrite fragmentaire. Le contemplateur veut en effet suivre la grandeur de toutes les parties multiples constituant l'unité de l'âme du monde.

En plus, la langue écrite du contemplateur doit exprimer la simplicité intrinsèque qui est l'essence de l'Unité du monde. Elle doit aussi refléter la complexité du système, car le complexe repose sur l'action du simple (comme le nombre divin unitaire), mais aussi sur les parfaites dépendances et interactions possibles des gestes et formes des agrégats constitutifs du système (des parties).

La langue écrite de la contemplation profonde repose ainsi sur une continuité des rythmes variés qui imposent impérativement un style. Un style qui cherche à inscrire l'harmonie des gestes en mouvement et en couleurs, à l'intérieur d'un cadre¹. Car il a besoin d'un espace traduisant ces mouvements et transformations. Cet espace-cadre remodèle le fragment d'une vie dans son espace-temps.

L'espace-temps d'une vie dans sa profondeur où la conscience est à un niveau élevé, rend compte du caractère mystique de la vie. C'est là que la langue devient aussi mystique et, comme dit de Certeau, «ressemblant à l'absence de Dieu de l'histoire»²; cette langue, dans sa profondeur va au point de son absence, c'est-à-dire, le silence. Entre les absences, il y a des moments où la flamme de parole s'allume et donne des fragments écrits. C'est aussi dire que la structure de l'écriture mystique tend à la brièveté des passages transitoires où le réel se dresse momentanément comme une flamme fragile :

1 Cf. notre première partie, chapitre 2, sur les cadres et pictural du bonheur. Ici nous remarquons de nouveau la nécessité de revoir ces cadres. En effet les cadres que nous avons démontrés, dénotent symboliquement une langue écrite qui veut traduire l'espace fragmentaire d'une conscience sur la présence pure de l'être. Il saisit le sens perçu comme « tout », comme « cohérence ». Nous avons aussi montré dans ce même chapitre que les objets prenaient de volume et traçaient une spirale verticale (cf. par exemple l'image de l'arbre présent la plupart des fois dans l'imaginaire de Bobin). Ce qui voulait dire que quelque chose voulait échapper à l'impératif du cadre, autrement dit, du langage.

2 Patrick Goujon, *op. cit.*, p. 17.

Le cordonnier Jakob Boehme en 1600 regarde un vase d'étain sur lequel le soleil brise un de ses rayons : le vase, sans quitter le royaume de ce monde, se trouve soudain sur une étagère du paradis. Cela ne dure qu'un instant. Cet instant fait de Boehme un voyant qui passe le reste de ses jours à écrire sur ce Dieu fou qui provoque nos ravissements les plus subtils.

Un merle file sous le rosier de bois noir. Le jaune de son bec m'enflamme le cœur. C'est un de ces prophètes que les dictionnaires de mystique négligent.
(ABCN, p. 65)

Nous voyons dans ce passage qu'en retranchant tous les prédicats de l'Un supposé comme sujet, la langue écrite, mendiant une image adéquate, court derrière toutes les images-miroirs pour que cet « Un » intransmissible trouve au moins son ombre la plus appropriée. Ainsi se forment dans l'écriture, des tranches lumineuses affectées de la même flamme-réalité passagère. Elles dénotent des instants de la prise de conscience sur l'âme du monde et sur le fait que chaque partie recèle intérieurement les marques de sa sympathie avec les autres et avec la dominance de l'Un.

L'intuition mystique, au fond, est ainsi des fragments de la conscience sur la présence, et doit parallèlement préparer un compte précis de l'absence pour arriver à cette présence pure.

Constituée des traits précis des « absences/présences », l'intuition mystique affecte l'écriture et on remarque les cadres écrits de l'espace-temps. Tout est y présent comme des morceaux d'un puzzle qu'il faut considérer comme un ensemble :

...L'acacia au bas de la rue du Guide surgit comme un donateur fou. Son haleine sent le miel et l'or

Toutes les fleurs se ruent vers nous en nous léguant de leur vivant leur couleur et leur innocence. Les contempler mène à la vie parfaite.
[...]

Des centaines de pétales gros comme des paupières de poupée éclairent de rose les trottoirs de Sainte-Marie-la-Blanche.

Les murs du monastère sont ornés de fresques. Un apôtre trempé d'or me tend son livre mais je l'écarte un peu sèchement, pour l'heure j'ai trouvé mieux : devant la fenêtre ouverte du réfectoire, au fond du pré, sur un rocher, un âne rêve. Le bois de la fenêtre encadre l'icône vivante. Le goût d'une touffe d'herbes attirera bientôt l'âne hors du cadre et il ne restera plus que le rocher et le ciel bourré de bleu au-dessus d'une colline rougeoyante du Morvan : une autre icône, un autre jour, pour d'autres yeux que miens [...]

Je te salue à travers l'infranchissable vitre de papier blanc, petit âne aux yeux charbonnés d'étonnement. Tu ne sauras jamais combien j'ai aimé ta manière d'être attentif au rien du ciel.
(*Ibid.*, p. 30-33)

Ainsi l'écriture pour une intuition mystique est inspirée d'un sens supérieur capable de mettre au jour des correspondances entre Dieu (l'Un) et les objets du monde. Mais ces correspondances écrites en forme de fragments se tiennent entre eux par la sympathie pour l'Un¹.

Cela est discuté aussi par Kenneth White. Il pense que l'unité cosmique « (le logos) suppose une langue fondée sur ce qui est clair pour les sens comme pour l'âme »². Et ce sens surgit dans une perception immédiate du réel, et par une présence indivisible. C'est dire qu'un

1 Kenneth White, *Approche du monde blanc*, *op. cit.*, p. 20 : On remarque cette attention à l'unité aussi dans l'œuvre de Kenneth White qui voit un lien entre l'unité cosmique (« logos ») et l'expérience érotique.

2 *Ibid.*, p. 21.

continuum infini du temps (la durée) s'impose au plan conceptionnel du monde du réel, mais la perception de ce monde reste seulement fragmentaire. Kenneth White accepte donc l'idée de Kant sur la nature fragmentaire de la perception du « monde nouménal »¹. Mais White croit aussi que la pensée « ratiocinante » entraîne la disparition de l'unité mouvante que chacun s'efforce d'atteindre².

Or, ce qui est essentiel pour White comme pour Bobin, c'est de chercher une conception et une expression de la vie. Une perception immédiate du réel : un éclat de soleil et un brin d'herbe qui « font surgir aussitôt une présence imposante de l'être ontologique, présence obscure et indivise où tout est enveloppé et rien n'est exclu (...) présence souveraine et plénière (...) présence qui fait la joie débordante du sage profondément réintégré dans sa source ontologique »³

Pour Bobin « chaque jour est une lutte avec l'ange des ténèbres, celui qui plaque ses mains glacées sur nos yeux pour nous empêcher de voir notre gloire cachée dans notre misère » (ABCN, p. 49). Il écrit donc sur le fond des ténèbres, les éclairs de ses illuminations. Il y dessine « l'esprit de la vie ». Et White note que « pénétrer l'esprit de la vie c'est pénétrer dans le monde »⁴ et que « la poésie parvient à ce but »⁵. Donc, l'écriture de Bobin est une sorte de poésie. Et ce genre de poésie, ou mieux dire, cette poésie-prose qu'a inventée Bobin répond peut-être à « ce grand besoin d'une poésie qui "a un monde" »⁶ et que Kenneth White comme beaucoup d'autres réclament.

Ce genre d'écriture s'explique aussi par la quête de « soi » qui est une étape importante dans les contemplations mystiques. Ce « soi » se

1 *Ibid.*, p. 25.

2 *Ibid.*, p. 24.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 25.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

superpose à « l'un » du cosmos dans diverses écritures mystiques comme par exemple celles d'Attar. Les voyages, ou l'envie de voyager, dans les horizons lointains pour saisir l'unité existentielle, amène enfin le mystique à sa profonde existence, à son « soi ». Il voit que ce qu'il cherchait depuis toujours existe potentiellement au fond de lui-même. Attar montre ce fait dans son œuvre, *Le Colloque des oiseaux (Mantiq-at-Tayr)*. Il montre qu'en rencontrant le réel cherché, qui peut être soit l'Unité supérieure existentielle, soit la Raison absolue, on n'y voit que son propre être. Il explique comment l'image de « Simorq » (l'oiseau mythique des contes persans) devient l'image des « Si-Morqs »¹ (les trente oiseaux cherchant cet oiseau mythique)².

Cette façon de voir le réel explique aussi que les fragments (les parties), ne font, d'abord, qu'Un et que cet Un tient sur ses parties.

Ainsi nous déduisons que la poésie-prose que Bobin cherche à bâtir n'est qu'une tentative pour ramasser les agrégats qui font ensemble un monde réel, beau et heureux. Heureux, car dans ce monde on sent profondément le plaisir d'être lié à son unité originare. Beau parce qu'il est au fond cette unité harmonieuse et comblée de bonté, et surtout réelle, car nous y sommes installés pleinement et intensément.

1 « Si » en persan correspond au chiffre 30, et « Morq » à « l'oiseau ».

2 Repris d'une œuvre persane, Taghi Purnamdarian, *Rencontre avec Simorq*, Téhéran, Maison d'Éditions d'Institut de Recherches des Sciences Humaines et d'Études culturelles, 1995, p. 131-142.

Conclusion

Les moments les plus lumineux de ma vie sont ceux où je me contente de voir le monde apparaître. Ces moments sont faits de solitude et de silence [...] Je ne pense plus à hier et demain n'existe pas. Je n'ai plus aucun lien avec personne et personne ne m'est étranger. Cette expérience est simple [...] Il suffit de l'accueillir, quand elle vient [...] tout ce qui vient porte la marque de l'amour. Peut-être même la solitude et le silence ne sont-ils pas indispensables à la venue de ces instants extrêmement purs. L'amour seul suffirait... (MP, in PP, p. 92)

Le bonheur dans l'œuvre de Bobin a une source éternelle : l'amour divin. Cet amour enfonce sur la terre les racines de la bonté et de la

beauté. Ces trois constituent donc les principaux axes du bonheur dans son regard.

Par une image symbolique et valorisée, la flamme, dont la luminosité et la verticalité présentent son origine divine, Bobin exprime l'état du bonheur. La flamme, feu mouillé, fruit du mariage des contraires, fait allusion à un bonheur hésitant entre l'air et la terre, le calme et le dynamisme. Elle signifie une vitalité immortelle qui ne s'éteint jamais totalement, et se reprend toujours de nouveau. Évoquant ainsi l'image du Phénix, l'« être » à la fois mythique et poétique, Bobin réclame pour le bonheur une « image Verbe » et un « langage majoré » riche en métaphores.

Le bonheur chez lui se donne progressivement un horizon et prend la neige comme son expression symbolique. L'espace neigeux fait allusion à un bonheur calme et pur, d'une beauté céleste. « Un peu de froid, beaucoup d'enfance » (AV, in PP, p. 14), la neige souligne le silence comme langage imagé du bonheur. Dans le silence de la neige « dort le mot amour » « comme un reste de paradis » (*Ibid.*).

Le « flocon de neige » cache en lui une petite flamme et résume délicatement l'« élément » du bonheur de Bobin. Ainsi un regard aimant la miniature se manifeste chez Bobin et dénote son attention aux micro-espaces et aux petits événements. Ce regard prélude un autre qui s'ouvre vers le cosmos.

Pour saisir le bonheur, Bobin agit dans et avec le temps. Il maîtrise un *art suprême* : *attendre*. Et il dit « ce que j'attends, c'est l'inattendu » (Marie de Solemne, *op. cit.*, p. 30). Il sait regarder tranquillement le temps qui passe et amène avec lui le courant d'une vie. Bobin laisse le temps faire son travail et reste en dehors de tout événement.

C'est par cette politique envers le temps qu'il choisit la solitude et la considère comme une « grâce » et non pas comme une « séparation » ni une simple « protection ». La solitude lui permet de contempler mieux

le monde qui continue son chemin suivant la flèche du temps. Il reste dans l'instant qui est pour lui comme « un fruit, pesant et lisse dans une corbeille d'air » ; il « le contemple » et le tourne entre ses mains et puis il « le mange » (SVL, p. 73). Se référant à sa parole que « le besoin de créer dans l'âme est comme le besoin de manger dans le corps » (FA, p. 26), nous considérons cette tendance de manger le temps comme un désir profond de le créer. C'est aussi un désir de le digérer pour le mieux connaître et de l'intégrer dans son « être ».

D'ailleurs, l'espace protégé et réduit de la solitude offre à Bobin la stabilité de son être et par conséquent le temps libre et infini. Hors de cet abri, il se trouve devant un espace vaste et un temps réduit à l'échelle de l'instant. Ce qui montre qu'il ressent parfaitement le *continuum espace-temps* physique.

Mais il ressent aussi via la contemplation profonde du bonheur le concept de « hors du temps ». Une sorte de temps vivant qui, d'une part, dure, et d'autre part, n'a pas de dimension physique car il est totalement vide. Il est le temps conçu « dans l'être » qui est dans l'union avec la nature et dans l'état « T » (de *tiers inclus* où il accède à un niveau de réalité élevé).

Bobin touche aussi le temps spirituel (le temps après la mort). Selon lui « la mort, qui est du temps, ne peut pas toucher quelque chose qui n'est pas du temps » (CC, in PP, p. 200). Elle touche donc le visage du temps de vie, et apparaît comme « passage d'une teinte à l'autre » (AV, in *ibid.*, p. 11). L'être vivant est en effet conçu sous la logique floue (*Fuzzy*) : à chaque moment il se donne certains pourcentages de vie et de mort. Dans le côté vivant, « le temps s'entasse - et puis se fane », et dans le côté mort, « le temps se perd - et puis fleurit » (AV, in *ibid.*, p. 32). Or, il y a une éternité fleurissante qui touche profondément le sentiment du bonheur.

Au côté vivant, l'apogée du bonheur se manifeste dans une participation cosmique où il est ressenti à la fois individuel et universel, dans l'instant et dans le « non-temps ». Bobin arrive ainsi à l'harmonie entre le dehors et le dedans et dit que le bonheur « n'est pas une note séparée, c'est la joie que deux notes ont à rebondir l'une contre l'autre » (FA, p.33). Il est donc une symphonie jouée par l'univers entier.

La « Fonction musicale » touche également l'écriture de Bobin et la rend fragmentaire. Les pages et paragraphes forment des morceaux harmonieux d'un grand puzzle contenant l'image unique du bonheur lié à l'éternité divine. Autrement dit, l'éternité du bonheur, pour être transmise concrètement sur la page, a besoin d'être coupée en fragments. Mais pour transmettre l'unité du bonheur qui, elle aussi, est d'essence divine, l'écriture de Bobin dans la totalité de son œuvre prend la forme d'une unité harmonieuse. Entre les écrits morcelés, le silence s'installe et souligne les distances discursives entre les énoncés en même temps qu'il les unit aussi. C'est une sorte de silence qui naît de l'insignifiance des paroles aux moments où l'on se trouve dans l'excès de significations, par exemple, aux moments des contemplations. Le silence en laissant l'écriture en suspens, est le lieu où la transparence a le loisir de s'établir, et où les choses brillent de n'être pas encore nommées » (AV, in PP, p. 14).

La structure de l'écriture de Bobin sur le bonheur ressemble aussi à une symphonie musicale jouant les joies et chagrins associés dans la trame du silence. Elle présente la vie comme « *tiers inclus* » (note sortant) des interactions dynamiques entre les éléments contradictoires (les désordres), et comme ordre et harmonie d'« être-là ».

Cette structure s'enrichit du langage allégorique afin d'exprimer les concepts du monde invisible. Par certaines figures de style comme l'oxymore Bobin produit dans l'énoncé la trajectoire de la descente du sens d'un niveau de réalité plus haut à un autre plus bas. Ses mots

creusent dans le corps de la langue la différence des choses sublimes. Il s'agit d'une différence essentielle et ontologique, qui récupère dans la langue de nouvelles manières de dire.

La langue mystique est en effet tournée vers le monde imaginal (lié au monde de l'âme) où l'on observe les « images-corps » comme les vraies incarnations du réel. Sous l'influence du monde de l'esprit (« raison pure » ou la pensée réflexive) cette langue devient la langue d'« anima/animus ». Elle peut donc produire des sens d'un niveau de réalité plus haut. Cela l'écarte nettement de la langue des simples rêveries qui est seulement sous le contrôle de la pensée holistique (imaginative).

La pensée mystique de Bobin manifeste surtout sa face cosmique. Nous pouvons donc dire qu'il est un mystique qui s'inspire de la géopoétique. Il veut rétablir le rapport *terre-homme*, et cherche comme Kenneth White, une organisation inhérente à l'univers, la formation d'un monde humain et l'expression de cette formation.

Mais Bobin croit aussi à l'existence d'une « terre-Dieu » et voit Dieu dans toutes les particules de l'air. Il croit que toute sorte de vie sur la terre, en plus qu'elle est dans son essence divine et donc noble, est aussi aimée par cette divinité. Ces sentiments d'être aimé par la divinité et d'appartenir au sublime suggèrent que l'on est déjà au paradis. Bobin dit lui-même que « le paradis, on y est » (Interview sur Dailymotion, 22 février 2010).

Enfin nous pensons que le sentiment du bonheur chez Bobin mérite d'être analysé par des autres approches littéraires comme par exemple celle de Gilbert Durand. On peut chercher à savoir quel régime pourra prendre le bonheur étant donné qu'il est un concept à la fois lié à l'intimité de l'être et à la conscience au monde (l'état ascensionnel)? Nous remarquons que le bonheur chez Bobin se présente comme image et concept, entre existence concrète et rêverie, et se donne une

systemique où les opposés peuvent coexister. Donc il peut être regardé comme un état d'équilibre entre les forces *héroïque* et *mystique* avec la tendance pour la *hyperpolarisation* et l'équilibrage.

Il sera aussi intéressant d'étudier dans l'œuvre de Bobin les *schèmes* qui marquent la réaction contre le temps (« Kronos ») et ceux qui présentent une complicité avec la mort (« thanatos »). On peut chercher à voir s'il y a une vision synthétique sur le bonheur chez lui lorsqu'il intègre « Eros » (l'amour) et « thanatos ». Et à savoir si cette vision témoigne d'une androgynie de l'imaginaire et de la vision mystique.

Et, si Bobin a une pensée homogénéisant la systémique (concentrée sur les micro-espaces) et le cosmos, l'on peut chercher chez lui un plan locutoire (plan des symboles) représentant l'homogénéité du sens et de la forme.

En plus, par une approche linguistique, la « sémiotique de la pensée » par exemple, on peut voir pourquoi chez Bobin, comme beaucoup d'autres, la pensée mystique se donne une langue allégorique. Considérant « la pensée de l'image » (holistique) en complémentarité de « la pensée du mot » (discursive), on peut chercher si la vision mystique est une *pensée dynamique* où l'imagination agit « à travers » la raison, ou bien, la *pensée holistique* « sur » la pensée discursive. On remarque que la partie réflexive de la *pensée discursive*, grâce à l'iconicité peut aider la pensée imaginative à trouver la solution au problème de la transmission du sens. La tâche de cette nouvelle recherche pourra être d'abord la description des allégories, signes et symboles produits par cette pensée, et ensuite, l'analyse de la logique langagière de l'allégorie.

Une étude comparative, en tant qu'une nouvelle perspective, pourra aider à découvrir la présence éventuelle d'un horizon du bonheur universel où se réconcilient et se croisent les regards de l'Occident et de l'Orient. On peut analyser donc les différentes formes de la saisie de l'horizon ainsi que les formes dominantes, les opérations

énonciatives et les structures narratives convenables à cet éventuel horizon. Pour cette étude nous proposons l'approche de Michel Collot. Cela nous amènera peut-être à comprendre ce que voit Bobin en Rûmi : un être « qui a traversé vraiment le ciel de la logique » et devenu « la source de Dieu » (LM, p. 92). Cet horizon où l'homme est « épris de l'instant », ivre de la joie, et pris dans « une unité absolue », nous paraît l'horizon clé où débute et finit le bonheur humain.

Bibliographie

I. Corpus (Les œuvres de Christian Bobin)

- (1989). *La part manquante*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 101 p.
- (1990). *La femme à venir*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 139 p.
- (1991). *Une petite robe de fête*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 93 p.
- (1992). *Le Très-Bas*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 131 p.
- (1994). *L'inespérée*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 117 p.
- (1995). *Souveraineté du vide*, *Lettres d'or*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 104 p.
- (1995). *La folle allure*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 137 p.
- (1996). *La plus que vive*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 111 p.
- (1997). *Autoportrait au radiateur*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 169 p.
- (1998). *Geai*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 113 p.
- (2001). *Ressusciter*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 163p.
- (2001). *La lumière du monde*, Paris, Gallimard, col. « folio », 165 p.
- (2001). *L'Enchantement simple et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 175p. (Suivi de : *Le huitième jour de la semaine*, *Le colporteur*, *L'Eloignement du monde*)
- (2004). *Louis Amour*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 149 p.
- (2005). *Prisonnier au berceau*, Paris, Mercure de France, 115 p.
- (2006). *Isabelle Bruges*, Édition Gallimard, coll. « folio », 119 p.
- (2009). *Les ruines du ciel*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 179 p.
- (2010). *La présence pure*, Éditions Gallimard/Nrf, Collection Poésie, 211 p. (Précédé de : *L'autre visage*, *Lettre pourpre et autres textes*, *Mozart et la pluie*, *Un désordre de pétales rouges*, *L'Équilibriste*, *Le Christ aux coquelicots*)
- (2011). *Un assassin blanc comme neige*, Paris, Gallimard/Nrf, 95 p.
- (2011). *Carnet du soleil*, Paris, Lettres vives, coll. « folio », 59 p.

II. Essais

BACHELARD G. (1931). *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, coll. « biblio-essais », 128p.

BACHELARD G. (1942). *L'eau et les rêves*. Essai sur l'imaginaire de la matière, Paris, José Corti, 268p

BACHELARD G. (1965 [1938]). *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 190p.

BACHELARD G. (1996 [1961]). *La flamme d'une chandelle*, Paris, Quadrige/PUF, 112p.

BACHELARD G. (1974 [1957]). *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 216 pages.

BACHELARD G. (2003 [1944]). *L'air et les songes*. Essai sur l'imagination du mouvement, Paris, Le livre de poche, coll. « biblio-essai », 352 p.

BACHELARD G. (2005). *La Poétique de la rêverie*, Quadrige/PUF, 183 p.

BACHELARD G. (2007). *Le droit de rêver*, Paris, Quadrige/PUF, 250p.

BALLAS G. (1997). *La couleur dans la peinture moderne*, Amsterdam, Adam Biro, 271 p.

BERGSON H. (1965). *Matière et mémoire* : Essai sur la relation du corps à l'esprit, Paris, PUF, 282 p.

BERGSON H. (1967). *L'énergie spirituelle*, Essais et Conférences, Paris, PUF, 214 p.

CORBIN H. (1958). *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî*, Paris, Flammarion, 328p.

CORBIN H. (1960). *Terre céleste et corps de résurrection, de l'Iran Mazdéen à l'Iran Shi'ite*, Paris, Buchet/Chastel-Corrêa, 419p.

CORBIN H. (1979). *Corps spirituel et terre céleste*, Paris, Buchet-Chastel, 303p.

CORBIN H. (1980). *Temple et contemplation*, Paris, Flammarion, 447p.

CORBIN H. (1983). *Face de Dieu, face de l'homme*, Paris, Éditions Flammarion, 379p.

III. Divers

ADDAS C. (1996). *Ibn Arabî et le voyage sans retour*, Paris, Seuil, 137p.

ANAWATI G.C., GARDET L. (1986). *Mystique musulmane: aspects et tendances, expériences et techniques*, Paris, J. Vrin, 310p.

BORER A. et al (1999 [1992]). *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Complexe, 219 p.

BOUTON C. (2000). *Temps et Esprit dans la philosophie de Hegel*, Paris, J. Vrin, 319 p.

BRODEUR R. (2000). *Marie de l'Incarnation, entre mère et fils : le dialogue des vocations*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 159 p.

CAPRA F. *Le Tao de la physique*, Paris, Sand, 1985 [1975], 353 p.

CARON R. (et al) (2001), *Gnostica 3 : Ésotérisme, gnoses & imaginaire symbolique. Mélanges offerts à Antoine Faivre*, Leuven, Peeters, 948 p.

CLERET DE LANGAVANT G. (2001). *Bioéthique: méthode et complexité*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 309 p.

COLLOT M. 2005 [1989]. *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Puf, coll. « écriture », 263 p.

- COMTE-SPONVILLE A. (1999). *L'ÊTRE-TEMPS : Quelques réflexions sur le temps de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de la France, 164 p.
- DELBARD O. (1999) *Les lieux de Kenneth White*, Paris, L'Harmattan, 302 p.
- DE HEUSCH L. (2006). *La transe : la sorcellerie, l'amour fou*, saint Jean de la Croix, Bruxelles, Complexe, 240p.
- DIKENS A. , BEYER DE RYKE B. (éd) (2005). *Mystique: la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 244p.
- DIONNE H. (2003). *Infiniment BLEU*, Québec, Fides, coll. « images de sociétés », 125 p.
- DUCLOS M. (1995). *Le monde ouvert de Kenneth White : essais et témoignages*, Bordeaux, Presse Universitaire de Bordeaux, 368p.
- DUCLOS M. (2006). *Kenneth White : Nomade intellectuel, poète du monde*, Grenoble, Ellug, 304p.
- DURAND G., CHAUVIN D. (textes réunis par) (1996). *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 262p.
- FLOCH J.M. (1985). *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit : pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 226p.
- FLUSSER V. (2004[1996]), MOUCHARD J. (trad.), *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 87 pages.
- GIANCOLI D. C., GOBELI F.(trad.) (1993). *Physique générale: ondes, optique et physique moderne*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 504p.
- GOETHE W. trad. D'HENRIETTE BIDEAU F. (1973). *Traité des couleurs*, Paris, Triades, 300p.
- GOUJON P. (2008). *Prendre part à l'intransmissible : la communication spirituelle à travers la correspondance de Jean-Joseph Surin*, Grenoble, Jérôme Million, 427 p.

- JUNG C. G. (1971). *Les racines de la conscience : étude sur l'archétype*, Paris, Buchet Chastel, 629 p.
- KOYRE A. (1971[1929]). *La philosophie de Jacob Boehme*, Paris, J. Vrin, 523 p.
- LIBIS J. (1993). *L'eau et la mort*, Dijon, PUD, 289 p.
- LUCOT H. (2006). *Le noir et le bleu*, Paris, Argol, coll. « entre-deux », 88p.
- MORIN E. (1977). *La Méthode -I. La nature de la nature*, Paris, Seuil, 408p.
- PERROT M. (2000). *Bachelard et la Poétique du Temps*, Berne, Peter Lang, 160p.
- PLOTIN (1938). *Ennéades VI*, partie 9, trad. BREHIER E., Paris, Les Belles Lettres, 297 p.
- PUR-NAMDARIAN T. (1995). (en persan) *Rencontre avec Simorq*, Téhéran, Maison d'Éditions d'Institut de Recherches des Sciences Humaines et d'Études culturelles, 304 p.
- SCHIMMEL A. (2000) *L'Islam au féminin*, Paris, Albin Michel, p
- SHAYEGAN D. (2011). *Henry Corbin : Penseur de l'islam spirituel*, Paris, Albin Michel, 428 p.
- SLOTTERDIJK P., (2000). *La mobilisation infinie*, Paris, Bourgois, 332 p.
- VERON E. (1890). *L'Esthétique*, Paris, Libraire-éditeur G. Reinwald, 496 p.
- WHITE K. (1978). *Dérives*, Paris, Les lettres nouvelles, 221 p.
- WHITE K. (1980). *Approche du monde blanc*, Paris, Le nouveau Commerce, 1980, 31 p.
- WHITE K. (1982). *La figure du dehors*, Paris, Grasset, 234 p.
- WHITE K. (1982). *Terre de diamant*, Paris, Grasset, 272 p
- WHITE K. (1985). *Une apocalypse tranquille*, Paris, Grasset, 226 P.

WHITE K. (1987). *Le poète cosmographe*, Bordeaux, Presse universitaire de Bordeaux, 205p.

WHITE K. (1987). *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 309 p.

WHITE K. (1994). *Le Plateau de l'Albatros - Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 362 p.

IV. Articles

BICHE J. (1998). « Du chaos, de la temporalité, et de la métapsychologie entre autres », *Trans*, no 9 : « L'artefact », p. 136-141

BOUVET R. (2008). « Pour une approche géopoétique du paysage : des grands sites au sentier des lauzes », Colloque *Paysage et politique : le regard de l'artiste*, Angers, 5-6 juin.

(URL: <http://www.latraversee.uqam.ca/enligne>)

CHAMPION F. (1984). « La fable mystique et la modernité », In *Archives des sciences sociales des religions*, no 58/2, p. 195-203.

(URL: <http://www.jstor.org/stable/30125423>)

DAUMAS F. (1956). « La valeur de l'or dans la pensée égyptienne », *L'histoire des religions (RHR)*, tome 149, n°1, P. 1-17.

(URL :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_0035-1423_1956_num_149_1_7085)

FLEURY C. (1999). « L'Orient de l'imagination », dans VAYSSE J.M. (dir), *Les lumières et l'histoire, Revue de Philosophie*, Toulouse, Kairos et Presses Universitaires du Mirail, Volume 14, p. 205-223.

FREMOND E. (2007). « La connaissance d'après nature », dans BEHAR H. (dir), *Le surréalisme et la science, Mélusine*, N° XXVII, Paris, l'Âge d'homme, p. 155-168.

- HOSSEINI RAD A. (2008) « *Poésie picturale et beauté mystique* », *L'espace, la lumière et les couleurs, Revue de Téhéran*, No 30, p. 14-21. (URL : www.teheran.ir/spip.php?article700)
- LORY P. (2001) « Le paradoxe dans la mystique : le cas de Hallaj », dans CARON R. (dir), *Genostica 3 : Ésotérisme, Gnozes & Imaginaire Symbolique: Mélanges Offerts à Antoine Faivre*, Louvain, Peeters, p. 773-783.
- MARGANTIN L. (2003). « Îles d'un monde ouvert » dans *Nuit Blanche, le magazine du livre*, no 92, p. 42-43.
(URL: <http://id.erudit.org/iderudit/19232ac>)
- MORIN E. (1991). « De la complexité : complexus », dans FOGELMAN-SOULIÉ F. (dir), *Les théories de la complexité. Autour de l'œuvre d'Henri Atlan, Colloque de Cerisy*, Paris, Seuil, p.291-299.
- NICOLESCU B. (2007). « Stéphan Lupasco, du monde quantique au monde de l'art », dans BEHAR H. (dir), *Le surréalisme et la science, Mélusine*, N° XXVII, Paris, l'Âge d'homme, p. 181-197.
- POIRIER J. (2006). « Présence de l'absence : sur Christian Bobin », *Plume*, Téhéran, Éditions de l'Université de Téhéran, no4, p. 57-75.
- SAKISIAN A. (1934). « *L'exposition de miniature et d'enluminure musulmanes du Metropolitan Museum of art de New-York* », *Syria*, Tome 15, fascicule 3, p. 276-281
- VION R. (2005). « Modalités, modalisations, interaction et dialogisme », dans BRES J. *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques, Colloque de Cerisy*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, p. 143-156
- WORMS F. (2010). « La conversion de l'expérience », *ThéoRèmes* [En ligne], Philosophie, mis en ligne le 12 juillet 2010, URL : <http://theoremes.revues.org/76>
- WUNENBURGER J. (1991). « Le désert et l'imagination cosmo-poétique », dans WHITE K. (dir), *Cahiers de géopoétique, Série*

Colloque de Nîmes : Géographie de la culture. Espace, existence, expression, Carouge-Genève, Zoé, p. 37-43

URL :

http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/col2_jjw.html

WUNENBURGER J. (2005). « Les révélations du miroir dans la métaphysique imaginaire », dans CARON R. (dir), *Gnostica 3 : Ésotérisme, Gnoses & Imaginaire Symbolique: Mélanges Offerts à Antoine Faivre*, Louvain, Peeters, p 725-735.

V. Mémoire

EVANS-COCKLE M. (2004). « *La voie orientale du philosophe : Phénoménologie de l'esprit, et philosophie prophétique dans l'enseignement d'Henry Corbin* », Mémoire de maîtrise, soutenu à l'Université Paris-I-Sorbonne-Panthéon, 198 p.

Titre de la Thèse: La question de bonheur dans l'œuvre de Bobin

Résumé:

Cette thèse cherche à connaître le bonheur tel que Bobin conçoit et projette dans son œuvre. Pour ce but, l'approche bachelardienne nous a servi à définir dans l'œuvre de Bobin un élément symbolique pour le bonheur : la flamme. Pour traiter la question du temps et sa complexité,

très liée à notre question principale, les réflexions de Bachelard, de Bergson et de la physique moderne sur le temps sont prises en référence ainsi que la « logique du contradictoire » (de Lupasco). Les images plus attachées à l'intellect sont analysées suivant les travaux d'Henry Corbin et définies comme « images-corps-réalités ». Elles témoignent d'un regard mystique chez Bobin. Une tendance vers la géopoétique pour acquérir l'Unité du monde s'ajoute aussi à ce regard. Et une langue d'« anima/animus » et un processus de la production du sens, « hélice du sens », interviennent pour traduire l'intransmissible en fragments. Cela rend l'écriture de Bobin « fragmentaire », ce que nous avons désigné comme un nouveau genre : « poésie-prose » mystique.

Mots clefs: bonheur, contemplation, « écriture fragmentaire », « hélice du sens », imaginaire, « logique du contradictoire », « monde imaginal », mysticisme.

Title of thesis: The question of happiness in Bobin's works

Abstract:

This thesis looks at happiness as perceived and shown in Christian Bobin's works. For this purpose, we used the approach of Bachelard to define Bobin's symbolic element of happiness: the flame. To deal with the problem of time and its complexity, involved in our main problem, we applied theories of Bachelard, Bergson and those of modern physics, as well as the "logic of the contradictory" (of Lupasco). The images associated with intellect are analyzed based on Henry Corbin's works and are defined as "image- body-reality". They testify of a mysticism which tends to "geopoetic" and the Unity of the universe. A language of "anima / animus" and a process of production of meaning, "the helix of sense" intervene to translate the *Intransmissible* in fragments. It makes the writing of Bobin *fragmentary* which we underlined as a new genre: mystic "poetry-prose".

Key words: contemplation, "fragmentary writing", happiness, "helix of sense", imagination, "imaginal world", "logic of contradictory", mysticism.