HB

REVUE INTERNATIONALE
HENRY BAUCHAU

L'écriture à l'écoute

N°13 – 2023

Henry Bauchau, sous les mots, les images

PUL PRESSES UNIVERSITAIRES DE LOUVAIN

Revue internationale Henry Bauchau

REVUE INTERNATIONALE HENRY BAUCHAU

Sous les mots, les images

N° 13 – 2023

Sous les mots, les images– Revue internationale Henry Bauchau
Numéro 13 – 2023

Rédacteurs en chef
Anne Reverseau (Fonds National de la Recherche Scientifique et Université catholique de Louvain)
et Olivier Belin (Université de Rouen)

Comité éditorial
Olivier Belin (Université de Rouen)
Corina Dambean-Bozedean (Université de Tîrgu Mureş)
Anne Davenport (Boston College)
Chiara Elefante (Université de Bologne)
Marianne Froye (Université de Franche-Comté)
Bertrand Gervais (Université du Québec à Montréal)
Pierre Halen (Université de Lorraine)
Geneviève Henrot (Université de Padoue)
Sofiane Laghouati (Musée royal de Mariemont et Université catholique de Louvain)
Jérémy Lambert (Université catholique de Louvain)
Régis Lefort (Aix Marseille Université)
Daniel Maggetti (Université de Lausanne)
Catherine Mayaux (Université de Cergy-Pontoise)
Myriam Watthee-Delmotte (Fonds National de la Recherche Scientifique et Université catholique de Louvain)

Adresse de contact
En Belgique
Anne Reverseau
Université catholique de Louvain – Fonds Henry Bauchau
Collège Mercier, Place Cardinal Mercier 14 (local B. 349), B – 1348 Louvain-la-Neuve.
anne.reverseau@uclouvain.be
En France
Olivier Belin
Université de Rouen – UFR Lettres et Sciences humaines
CÉRÉDI, Rue Lavoisier, 1, F – 76821 Mont-Saint-Aignan cedex.
olivier.belin@univ-rouen.fr

Ouvrage publié par l'UCLouvain avec le soutien de l'Institut des Civilisations, Arts et Lettres de l'UCLouvain et de l'Université de Rouen
Couverture : Hélène Grégoire

© Presses universitaires de Louvain, 2023
Dépôt légal : D/2023/9964/36
ISBN : 978-2-39061-400-5, pour la version numérique (pdf) : 978-2-39061-401-2
ISSN (version imprimée) : 2033-477X, (version en ligne) : 2593-0303
Imprimé en Belgique par CIACO scrl – n° d'imprimeur : 106191

Diffusion : www.i6doc.com, l'édition universitaire en ligne

Sur commande en librairie ou à Diffusion universitaire CIACO
2/14 Grand-Rue, B – 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique
Tél. 32 (0)10 47 33 78 – fax 32 (0)10 45 73 50 – duc@ciaco.com

Diffusion en France : Librairie Wallonie-Bruxelles
46 Rue Quincampoix, F – 75004 Paris, France
Tél. 33 (0)1 42 71 58 03 – fax 33 (0)1 42 71 58 09 – librairie.wb@orange.fr

Site internet Fonds Henry Bauchau : **https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/isp/alpha/fonds-henry-bauchau.html**

Table des matières

ÉDITORIAL

Anne REVERSEAU et Olivier BELIN 9

INÉDITS

« L'ombre s'étend sur la Chine » 14
« Le rire de Rembrandt » 16
« Reverrai-je encore… (Delacroix, *La lutte avec l'ange*) 17
Myriam WATTHEE-DELMOTTE

DOSSIER THÉMATIQUE : « HENRY BAUCHAU, SOUS LES MOTS, LES IMAGES »

Présentation du dossier 21
Myriam WATTHEE-DELMOTTE et Anne REVERSEAU

Henry Bauchau et le Livre des Mutations 25
Matthieu DUBOIS

La concurrence des images : autour de Gengis Khan 41
Christophe MEURÉE

Henry Bauchau, « La Chine intérieure » *ou l'image inimagée* 57
Béatrice BONHOMME

Une peinture qui se lit, un texte qui se voit. Les enjeux picturaux de la poésie bauchalienne 69
Marianne FROYE

Henry Bauchau et le rire de Rembrandt 79
Claire OLIVIER

Voix-voies de l'« artérité » dans les journaux d'Henry Bauchau 95
Chiara ELEFANTE et Margherita AMATULLI

La portée philosophique de l'imaginaire biblique dans les journaux d'Henry Bauchau 117
Johanna VILLARD

La statue et le masque : visage des personnages bauchaliens 133
Marine ACHARD MARTINO

Du peuple du désastre à celui de la main : écriture(s) et corporéité chez Henry Bauchau 145
Pauline BASSO

*D'*Œdipe sur la route *à* Anywhere *: l'imaginaire de l'eau dans l'œuvre d'Henry Bauchau* 157
Marie BASTIEN

Ascendance de l'image ancestrale dans l'imaginaire d'Henry Bauchau 175
Philippe WILLEMART

L'écrivain centenaire : une mise à l'épreuve du style tardif ? Déluge *d'Henry Bauchau* 187
Maxime DEBLANDER

Le chemin du rouge : des ocres de Roussillon aux fresques de Fra Angelico à Florence 209
Marie-Claire d'ALIGNY

Si près, si loin des eaux vives 219
François EMMANUEL

VARIA

La lutte avec le modèle marial dans l'œuvre d'Henry Bauchau 231
Pierre HALEN

ACTUALITÉS

Bilan bibliographique (2023) 257
Maxime DEBLANDER

L'année Bauchau (2023) 261
Anne REVERSEAU

Abréviations des œuvres d'Henry Bauchau 263

Crédits photographiques 265

ÉDITORIAL

L'année 2022 et le dernier numéro de la *Revue internationale Henry Bauchau* étaient « exceptionnels », écrivions-nous dans le dernier éditorial. Un an après, la vitalité des recherches bauchaliennes est encore exceptionnelle, même si nous retrouvons, avec cette nouvelle livraison, une forme de normalité. Après un numéro entièrement consacré à un « Bilan bibliographique » de l'œuvre de Bauchau (n° 11) et un autre constitué quasi intégralement d'hommages à l'auteur disparu dix ans auparavant, sous la forme de textes singuliers et poétiques (n° 12), ce n° 13 revient à la forme plus attendue des actes de colloque, en l'occurrence *Henry Bauchau : sous les mots, les images*, rencontre scientifique internationale qui a eu lieu en septembre 2022 sous la direction de Myriam Watthee-Delmotte et Anne Reverseau à la Wittockiana (Bruxelles).

Aussi attendue en soit sa forme, ce numéro fait date parce qu'il fait le point de manière précise sur la relation aux images d'un homme dont la pratique plastique est aujourd'hui connue, mais dont un spectre plus large de liens avec le visuel restait à explorer. En témoigne cet ensemble de textes très denses, qui n'hésitent pas à recourir aux inédits. Outre son intérêt bien évident pour les études bauchaliennes, ce numéro intéressera tous ceux qui s'interrogent plus généralement sur les relations entre littérature et images car le cas d'Henry Bauchau, par la diversité de ses productions et sa longévité notable, permet de proposer une typologie fine des relations interartistiques et intermédiales.

On trouve en effet dans cette nouvelle livraison un ensemble de textes abordant en détail le rôle des images pour Bauchau, leur statut d'inspiration, de dialogue et plus largement « les enjeux picturaux de la poésie bauchalienne » comme l'écrit Marianne Froye. Les images sont présentes à trois niveaux : celles qui l'ont inspiré comme les tableaux de grands maîtres (par exemple Rembrandt, cas traité par Claire Olivier), les sculptures et les architectures, de la période romane à l'époque actuelle, les créations de ses contemporains sur tous supports, y compris les dessins de ses patients ; celles que son art poétique et narratif génère, depuis les illustrations directes ou librement suscitées par ses récits sur le plan graphique,

sculptural ou photographique, aux créations les plus improbables ; et, enfin, ses propres travaux graphiques, qui ont contribué à ses yeux à faire émerger ce qu'il appelait « les vérités de la main ».

Le prochain colloque consacré à l'œuvre d'Henry Bauchau aura lieu les 30 et 31 mai 2024 à Besançon, sous l'impulsion de Marianne Froye (Université de Franche-Comté). Consacré aux *Héritages littéraires et culturels d'Henry Bauchau : lectures et (r)écritures*, il promet là aussi une belle moisson d'études. Ces deux rencontres scientifiques, en 2022 et en 2024, tout comme les deux expositions bruxelloises dont la *Revue internationale Henry Bauchau* a rendu compte (*Henry Bauchau. Sous les mots, les images* en 2022 et *Images à l'œuvre* en 2023) témoignent de la grande vitalité d'une œuvre qui sait résonner aujourd'hui auprès des chercheurs mais aussi d'un public plus large.

Anne REVERSEAU et Olivier BELIN

INÉDITS

Quelques inédits en lien aux images

Pour accompagner le dossier thématique « *Henry Bauchau, sous les mots, les images* », sont ici réunis quelques inédits d'Henry Bauchau en lien à des images pour lui signifiantes qui font l'objet d'un commentaire dans les pages qui suivent.

« L'ombre s'étend sur la Chine » : cet inédit d'Henry Bauchau se trouve commenté dans l'étude de Christophe Meurée, « La concurrence des images : autour *Gengis Khan* ».

« Le rire » fait l'objet de l'article de Claire Olivier « Henry Bauchau et le rire de Rembrandt ». Les autoportraits du peintre Rembrandt sont évoqués par Henry Bauchau, des premiers écrits inédits aux poèmes du grand âge, pour signifier la sagesse à atteindre.

Le motif de la lutte avec l'ange évoqué ici par Johanna Villard est fondamental dans l'univers imaginaire d'Henry Bauchau. L'écrivain va revoir régulièrement la fresque de Delacroix à l'église Saint-Sulpice de Paris. Cette image l'accompagne jusqu'à son dernier souffle ; il y voit un encouragement à comprendre les obstacles comme des occasions de se surpasser. Un poème inédit du 3 juillet 2012, « Reverrai-je encore… », l'évoque toujours. L'écrivain est décédé deux mois et demi plus tard.

Myriam WATTHEE-DELMOTTE

FNRS-UCLouvain

L' O M B R E S 'E T E N D S U R L A C H I N E

L'ombre descend des montagnes sur l'odeur de l'herbe et lees torrents précipitent entre les près des courants noirs chargés de boue.

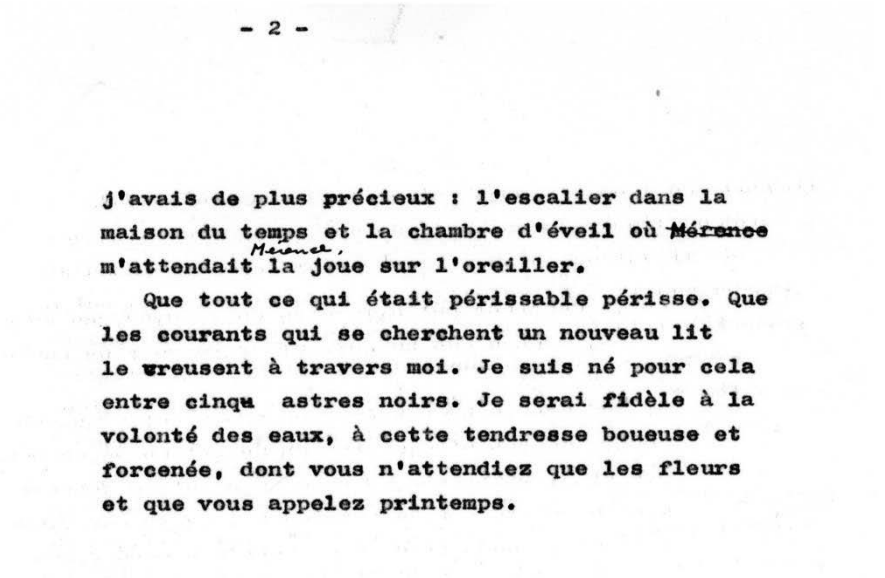
Celle qui fut la part de l'homme est menacée de destruction. Tout périra, les villes, les livres et le premier galop des poulains. L'enfance aussi périra et ses heures s'écrouleront dans les flammes avec la charpente des greniers. Que de pas, que de rires, que de bonds d'écureuil vont s'enfoncer dans le silence. Je serai donc le dernier à les avoir savourés, celui qui traverse les herbes folles et s'accoude encore un instant sur le mur du jardin des reines.

Quelle délectable musique de mélancolie, quel poème de privation et de douleur s'élève de ce qui va mourir. Derniers matins, derniers regards dans l'odeur de l'herbe fauchée où l'on sent venir de très loin comme un pressentiment de la flamme et des abstractions de la cendre.

Aussi quel furieux désir de voir s'abattre les murailles et retomber en poussière ce qui fut l'amour et la vénération du temps.

L'ombre s'étend sur la Chine, ne me demandez plus de la combattre et de servir encore l'ancienne beauté car je suis dans la nuit qui l'accable et j'appartiens au sang barbare. Au torrent gonflé de terre, d'arbres arrachés, de bêtes mortes et qui dévale sans savoir où cherchant à forcer le passage.

Qu'importe que sa voix signifie mort et usage de la destruction. Qu'importe qu'il m'enlève ce que

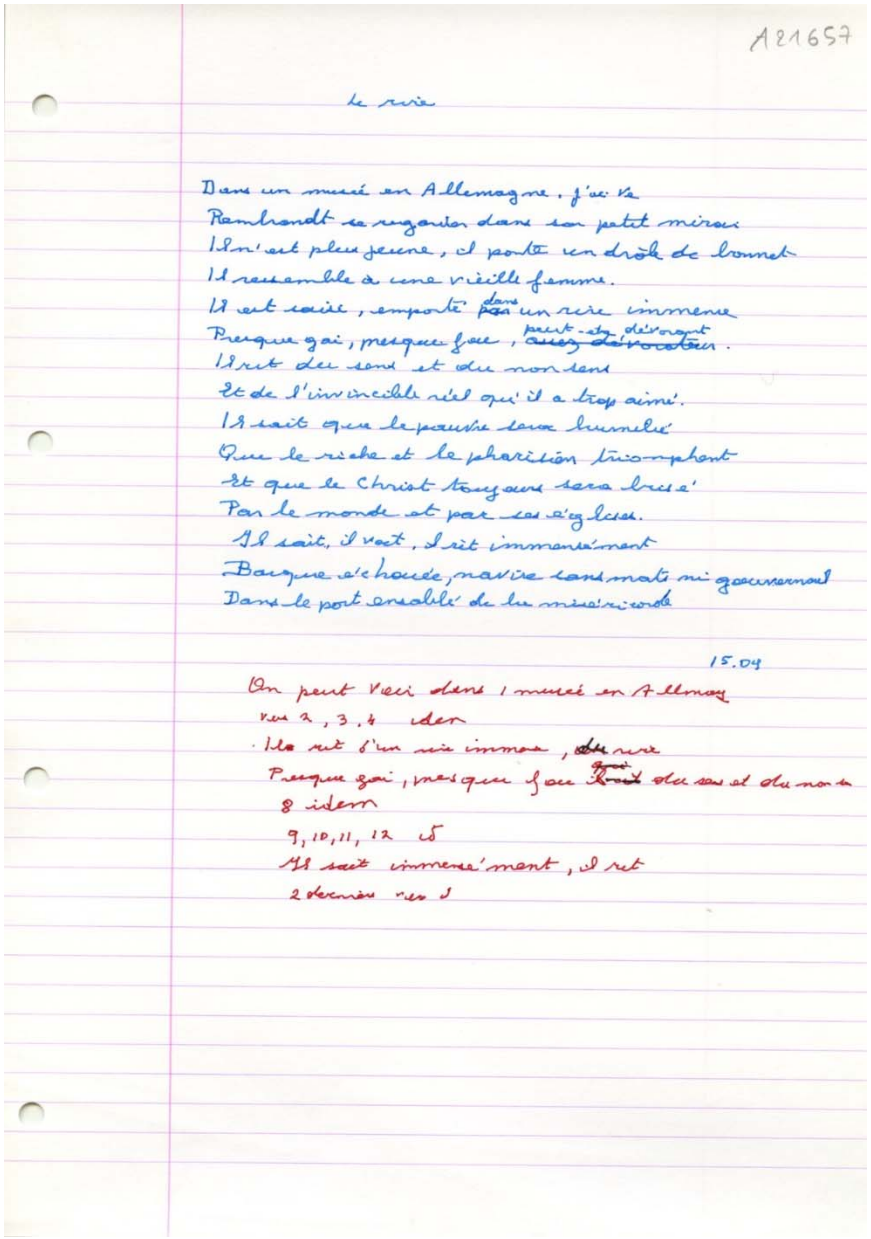


- 2 -

j'avais de plus précieux : l'escalier dans la maison du temps et la chambre d'éveil où ~~Mérence~~ Merence, m'attendait la joue sur l'oreiller.

Que tout ce qui était périssable périsse. Que les courants qui se cherchent un nouveau lit le creusent à travers moi. Je suis né pour cela entre cinqu astres noirs. Je serai fidèle à la volonté des eaux, à cette tendresse boueuse et forcenée, dont vous n'attendiez que les fleurs et que vous appelez printemps.

« L'ombre s'étend sur la Chine », tapuscrit inédit
© archives de Myriam Watthee-Delmotte en dépôt Fonds Henry Bauchau de l'UCLouvain
[109-001 et 002]



A21657

Le rire

Dans un musée en Allemagne, j'ai vu
Rembrandt se regarder dans son petit miroir
Il n'est plus jeune, il porte un drôle de bonnet
Il ressemble à une vieille femme.
Il est saisi, emporté par un rire immense
Presque gai, presque fou, peut-être dévorant.
Il rit de lui-même et de son monde
Et de l'invincible réel qu'il a trop aimé.
Il sait que le pauvre sera humilié
Que le riche et le pharisien triompheront
Et que le Christ toujours sera bafoué
Par le monde et par ses églises.
Il sait, il voit, il rit immensément
Barque échouée, navire sans mats ni gouvernail
Dans le port ensablé de la mésaventure

15.04

On peut voir dans 1 musée en Allemagne
vers 2, 3, 4 idem
Il a ri d'un rire immense, de rire
Presque gai, presque fou de lui-même et de son monde
8 idem
9, 10, 11, 12 id
Il sait immensément, il rit
2 derniers vers id

« Le rire »
manuscrit inédit © Fonds Henry Bauchau de l'UCLouvain [A21657]

Reverrai-je encore le grand ciel de septembre qui commence à dorer les arbres ?
Et c'est à ce moment que tombe la douleur
Déchirures blessées, bronches enténébrées.
Advienne ! advienne ! les cieux seront toujours aussi beaux après toi
Le tulipier de Virginie sera toujours quand vient octobre
L'arbre d'or éphémère même si tu n'es plus.
Dans la lente douleur et mes instants de joie
Je pense à Delacroix, à sa Lutte avec l'Ange
Jacob fait traverser le gué par ses derniers troupeaux, sous le grand arbre.
Les textes sont obscurs. On ne sait pas quand commence la lutte.
Ils se roulent par terre, combattent toute une nuit.
Aucun des deux ne parle, tout se passe en silence.
Toute une nuit de lutte. Jacob et l'Ange, y ont risqué leurs forces.
La peinture est peu claire. Car s'agit-il de vaincre ?
Dans la chapelle des Saints Anges, ils sont debout.
Jacob déploie sa force et l'Ange la contient sans peine.
Qu'ils sont beaux, hardis et forts, avant de se quitter, avant de se bénir
L'Ange lui touche la hanche. Est-ce que tous les artistes en resteront boiteux ?
L'arbre était un vieux roi. De haut, il les contemple, il attend la marche des saisons
Et c'est le lendemain que mon corps a cédé.
Ecrivain et poète, j'œuvre encor sous le chêne.
La promesse en est grande, joie et douleur toujours.

Henry Bauchau, 3 juillet 2012

« Reverrai-je encore… » tapuscrit inédit
© archives de Myriam Watthee-Delmotte en dépôt Fonds Henry Bauchau de l'UCLouvain

La lutte avec l'ange, fresque d'Eugène Delacroix
© Église Saint-Sulpice, Paris

DOSSIER THÉMATIQUE

Henry Bauchau, sous les mots, les images

Présentation du dossier

Le 21 septembre 2022, il y avait tout juste dix ans qu'Henry Bauchau, dans la nuit de l'équinoxe d'automne, quittait ce monde pour rejoindre le territoire du grand silence, alors que nous étions dans la préparation intensive des festivités organisées en l'honneur du centenaire de sa naissance. Il avait dit à plusieurs reprises qu'il ne voulait pas atteindre cent ans. Dix ans plus tard, il importe de considérer comment son œuvre, malgré le départ de son auteur, n'a pas cessé de parler à ses lecteurs, mais différemment depuis qu'elle n'est plus portée par sa voix mais par la leur. Dans la période qui suit le décès d'un écrivain s'esquissent beaucoup de lignes ; ce sont celles de l'orientation que va prendre, dans le temps long, la postérité d'une œuvre. Or le temps long est la véritable temporalité d'Henry Bauchau, tard venu non pas à l'écriture mais à la carrière littéraire et au succès, en décalage constant d'une ou deux générations à l'égard de ses contemporains de publication, et dont la personnalité n'était guère accordée au tempo *allegro* des médias, mais faite pour le *staccato*, le détachement sur chaque mot qui le met en valeur dans un écrin de silence, et pour la lenteur du ton grave. L'historiographie littéraire permet de savoir que seul le temps long est significatif de la force de ce qu'une œuvre apporte au monde.

Dix ans après la disparition de l'écrivain s'est donc organisé un colloque qui a réuni des lecteurs d'Henry Bauchau de provenances et de générations diverses. Ceux qui ont accompagné l'œuvre depuis le tout premier colloque de Noci en 1991, d'autres qui ont pris le train en route à des moments variés et lui ont apporté une belle énergie. Au fil des ans, la participation de chercheurs venant d'Europe ou d'autres continents s'est accrue, avec l'implication de jeunes universitaires qui apportent un renouvellement heuristique. Il n'est pas une œuvre d'Henry Bauchau dans laquelle la question de la transmission n'est pas abordée ; chacun à sa façon, les chercheurs qui travaillent sur son œuvre lui répondent.

Ce colloque a été mené par Myriam Watthee-Delmotte, la fondatrice du Fonds Henry Bauchau de l'UCLouvain, en collaboration avec Anne Reverseau qui assure la continuité de la direction scientifique du Fonds et

de la *Revue internationale* qui lui est associée, en orientant le travail dans le sens de son projet européen HANDLING. Ce projet interdisciplinaire porte sur le maniement des images matérielles par les écrivains de la fin du XIX^e^ siècle à la période contemporaine ; il étudie les environnements visuels des écrivains comme un écosystème, avec les outils des études visuelles. D'où le sujet *Henry Bauchau, sous les mots, les images*, après une exposition organisée en 2019 à Louvain-la-Neuve, avec la participation de Corentin Lahouste, sur *Henry Bauchau parmi les écrivains iconographes*.

Ce projet a été préparé en bonne entente avec les Archives et Musée de la littérature qui possèdent une partie des archives de l'écrivain complémentaire à celle déposée par lui à Louvain-la-Neuve. Plusieurs instances scientifiques l'ont soutenu : le FNRS, le Centre de Recherche sur l'Imaginaire, l'Institut des Civilisations, Arts et Lettres et la Faculté de Philosophie, Arts et Lettres de l'UCLouvain. L'Académie de langue et de littérature françaises de Belgique, dont Henry Bauchau a été élu Membre en 1991, y a également pris part. Que tous soient ici vivement remerciés. En particulier, notre pleine reconnaissance va à Géraldine David, la directrice de la Wittockiana, le Musée des arts du livre et de la reliure, ainsi qu'à toute son équipe, pour avoir hébergé l'exposition et le colloque, embrayé dans l'idée du concours à l'École supérieure des arts visuels de La Cambre pour que de jeunes créateurs puissent faire apparaître de nouvelles images sous les mots d'Henry Bauchau, et accueilli la cérémonie du Prix Henry Bauchau de l'UCLouvain, donné en 2022 à la plasticienne Hélène Mugot, créatrice d'un univers poétique, visuel et musical et événementiel particulièrement saisissant. Le volume 12 de la *Revue internationale Henry Bauchau* porte la trace de ces différents événements.

Tel est donc le cadre de la recherche collective dont ce dossier rassemble les éléments : un musée constitué au départ de la collection du bibliophile feu Michel Wittock, au sein d'une exposition qui rassemble des exemples de collaborations entre Henry Bauchau et les artistes qui ont pris la forme du livre. Il s'est donc agi d'explorer les multiples aspects qui font voir comment, *sous* les mots d'Henry Bauchau, il y a toujours des images.

Les images qui gravitent autour des écrivains constituent précisément l'objet de recherche du groupe de recherche HANDLING dirigé par Anne Reverseau depuis 2019 au sein du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, créé par Myriam Watthee-Delmotte à l'UCLouvain. « Les images dans les

mains », disons-nous souvent, celles qui sont collectionnées, voire simplement amassées, données, échangées, éventuellement déchirées ou jetées. Les images en main, plutôt : les images concrètes, manipulées, qui sont côtoyées physiquement : images volantes, mais aussi images accrochées, et images dans les livres, car les livres sont de grands pourvoyeurs d'images, alors qu'on oppose trop souvent culture du livre (sous-entendu de l'écrit) et culture de l'image.

Un des axes forts de ces recherches est le fil tendu entre images physiques et images mentales – la continuité entre les deux – via la mémoire notamment – mais aussi la façon dont l'imaginaire est modelé par nos gestes iconographiques les plus concrets. C'est là une autre opposition commune dont les travaux ici réunis montrent les limites.

Se pencher sur le cas d'un seul écrivain autorise une finesse d'approche. Cela permet de nuancer, d'être juste avec les notions employées – ici la très glissante notion « d'image », même mise au pluriel. La relation d'Henry Bauchau aux images est comme le cycle de l'eau : elle doit être pensée en amont comme en aval. « *Sous* les mots » : les images sourdent, dissimulées, comme une source, mais aussi *dans* les mots, *avec* les mots, et bien sûr *à côté* des mots, *contre* les mots aussi parfois, aux deux sens du terme.

D'une part, il y a celles qui l'ont inspiré : *Le Livre des Mutations*, les tableaux de grands maîtres, les sculptures et les architectures, de la période romane à l'époque actuelle, les créations de ses contemporains sur tous supports, dont il orne ses cahiers d'écriture de reproductions et dont il parle dans ses journaux, en passant par les dessins de ses patients qui l'interpellent au point de les intégrer à son œuvre. Que nous apprennent les sources iconographiques de l'auteur sur son imaginaire et son rapport à l'objet-livre ?

D'autre part, il y a celles que son art poétique et narratif génère, depuis les illustrations directes ou librement suscitées par ses récits sur le plan graphique, sculptural ou photographique, aux créations les plus improbables, telle cette transposition du roman *Œdipe sur la route* en un spectacle de marionnette de glace fondante. Comment comprendre le pouvoir imageant de la langue et de l'art narratif de Bauchau, dont témoignent les travaux de création qui mettent en œuvre une iconographie ?

Entre ces deux pôles, l'amont et l'aval, il y a la rivière, le fleuve lui-même : les images qu'il côtoie pendant l'écriture, que l'écriture côtoie,

aussi. Enfin, il y a ses propres travaux graphiques, qui ont contribué à ses yeux à faire émerger ce qu'il appelait « les vérités de la main » et qu'en psychanalyste, il lui arrivait d'intituler *Ça parle*. Quel dialogue ces images entretiennent-elles avec ses textes, qui a pu justifier qu'il leur confie souvent le rôle d'illustration de couverture malgré le décalage temporel important entre le travail graphique et littéraire ?

C'est l'ensemble de ces questions qui se voient ici éclairées et mises en débat.

Myriam WATTHEE-DELMOTTE et Anne REVERSEAU

FNRS-UCLouvain

Henry Bauchau et le *Livre des Mutations*

L'idée que, dans l'œuvre d'Henry Bauchau, sous les mots il y a des images se vérifie dès le début de son premier recueil, *Géologie*, publié en 1958. La troisième section du premier poème mentionne en effet explicitement le *Yi-Jing*, que l'on traduit souvent par « Livre des mutations » ou « Classique des changements » :

> On dit dans le Livre des Mutations : modeste
> est le chemin de l'unité. (PC, p. 14)

Alors que le verbe « dire » évoque une parole, ce qui frappe d'emblée est le fait que ce grand livre de la tradition chinoise repose sur un système visuel de signes binaires (des traits pleins ou coupés qui traduisent de façon schématique le *yang* et le *yin*, qui sont les deux forces duelles qui structurent fondamentalement toute la réalité : le masculin et le féminin, le dur et le mou, le rire et les larmes, le ciel et la terre, etc.) dont la superposition en six couches forment un ensemble de 64 hexagrammes – soit des figures qui s'adressent en premier lieu à l'œil.

À ce titre, le *Yi-Jing* est l'un des ouvrages les plus fascinants parmi les livres de sagesse, non tant en raison de son contenu – malgré l'invitation d'Henry Bauchau à entendre une parole qui livrerait une forme de révélation mystique – qu'en raison de la façon dont il est composé. Son premier tracé n'est en effet pas écrit ; il n'est pas constitué au départ de mots, mais de marques, de simples traits continus ou discontinus, si bien que l'on peut avancer à la suite du sinologue François Jullien que ce livre « n'est donc au départ dans aucune langue, il ne possède pas, non plus, sa propre langue »[1].

Au lecteur non familier du *Yi-Jing*, la question se pose alors de savoir pourquoi l'écrivain belge choisit d'employer le verbe « dire » qui connote une parole plutôt que le verbe « voir ». Or, le dispositif du *Yi-Jing* associe

[1] François Jullien, *Figures de l'immanence. Pour une lecture philosophique du Yi King [1993]*, dans *Dans le miroir de la philosophie*, Paris, Seuil, « Opus », 2007, p. 1125.

aux 64 figures de sa base un ensemble de commentaires écrits par différents sages qui ont pour but de déployer le sens de chacune d'elles. La plupart sont composés de formules absconses, qui emploient de nombreuses métaphores dans un style très épuré – une édition complète en chinois ne compte que dix mille idéogrammes, lesquels tiendraient sur une seule page de quotidien – qui rend le texte difficile à interpréter.

Pour autant, sur le plan de la lecture, le *Livre des Mutations* résiste à ses codes habituels : il n'obéit pas à une trame discursive linéaire mais s'appréhende comme un dispositif à manipuler. Le texte suit une logique déterminée par des règles d'opposition ou de corrélation des figures et de leurs traits au fondement d'un système de transformation d'un hexagramme à un autre[2] – à l'origine de son caractère illustratif du principe du « changement » qui, aux yeux de la tradition chinoise, donne au réel sa véritable cohérence. Pour savoir quel hexagramme lire, il faut au préalable faire le diagnostic de la situation présente par un jeu de tirages aléatoires avec des pièces de monnaie ou des tiges d'achillée : chaque tirage permet de déterminer un trait *yin* ou *yang* (*yao*). La structure d'un hexagramme a de la sorte vocation à rendre intelligible le moment présent ; mais ce procédé explique pourquoi le *Yi-Jing* a longtemps été considéré avec dédain comme un ouvrage de divination.

Il apparaît alors que l'innocente formule de Bauchau au début de la troisième section du poème « Géologie » met le doigt sur la tension qui confère au *Yi-Jing* sa profondeur et sa fascination : le clivage entre le langage des signes visuels et le langage verbal. Car cet ouvrage se déploie bien indépendamment de tout texte, lequel reste posé comme extérieur à la matrice de ses hexagrammes – comme une tentative ultérieure de l'écriture de se réapproprier la puissance de signification d'un simple jeu de traits, qui vaut à peine comme signe[3]. C'est donc à une enquête sur le sens de cette citation d'Henry Bauchau que je convie ici afin d'élucider le rapport de l'écrivain au *Livre des Mutations*.

---

[2] La polarité du *yin* et du *yang* qu'institue au départ la pensée chinoise « contient en elle le principe, et la nécessité, d'une évolution ; et la forme de ce devenir se voit déterminée non point en fonction d'un ordre extérieur immuable mais à partir de lui-même », *ibid.*, p. 1369.

[3] La formule est empruntée à François Jullien dans *ibid.*, p. 1139.

Faire parler le *Yi-Jing*

Comme l'évoque François Jullien, l'organisation du *Yi-Jing* entre l'ensemble des figures des hexagrammes et la stratification millénaire de sa glose (potentiellement inachevable, comme en témoigne l'édition qu'a lue Henry Bauchau où la propre analyse de Raymond de Becker ajoute une nouvelle couche aux commentaires classiques[4]) pose la question de sa cohérence et de son unité[5].

Traditionnellement, quatre étapes sont invoquées pour établir la filiation du livre : la première vient de Fu Xi, un souverain des premiers temps censé avoir établi les 64 hexagrammes ; la seconde du roi Wen à la fin du second millénaire avant notre ère auquel on attribue les « jugements » laconiques qui commentent chaque figure ; puis celle de son fils le duc de Zhou qui détaille le sens de chaque trait au sein de chaque hexagramme ; enfin le commentaire de Confucius – l'ensemble formant les « *Dix Ailes* ». D'un auteur à l'autre, le livre est cependant resté en substance le même :

> […] il existait déjà complètement au départ, à travers la série des figures ; et le texte des Sages qui s'est ultérieurement ajouté à celles-ci n'a fait que promouvoir, de façon toujours plus explicite, cette complétude initiale.[6]

Ainsi, le commentaire de l'œuvre déploie le sens de chaque hexagramme en lien avec la combinatoire des traits *yin* et *yang* qui les constituent, laquelle obéit à une logique propre. Ce faisant, il faut considérer qu'au-delà de leur dimension de signes, ces figures se prêtent à une lecture selon des codes précis.

En premier lieu, un hexagramme se déploie de bas en haut, en sorte qu'il se déchiffre à partir de sa base jusqu'à son sommet. La position de chaque trait dans un hexagramme est associée à une place ajustée ou non en fonction de sa valeur en termes de parité : le trait *yang* est associé en effet aux valeurs impaires, tandis que le trait *yin* est associé aux valeurs paires. Par conséquent, la présence d'un trait *yin* ou *yang* à un emplacement pair ou impair est associé à un indice d'adéquation ou d'inadéquation des

---

[4] Voir Raymond de Becker (édition présentée et annotée par), *Le Livre des Mutations*, traduit du chinois par Charles de Harlez, Paris, Denoël, « La Tour Saint-Jacques », 1959.
[5] Voir François Jullien, *Figures de l'immanence*, *op. cit*.
[6] *Ibid*., p. 1142.

énergies en présence en fonction de l'emplacement idéal des traits, et qui permet de caractériser chaque hexagramme.

En second lieu, un hexagramme peut se décoder à partir d'une structure tripartite de traits en binômes : les deux positions du bas sont associées à la « terre », les deux positions médianes à l'« homme » et les deux positions supérieures au « ciel ». Cette stratification reproduit les trois instances majeures du réel pour la tradition chinoise qui associe la quête de sagesse à celle d'un rapport équilibré entre le *yin* (associé à la terre) et le *yang* (associé au ciel). Le doublement de chaque trait par un autre dessine en effet quatre cas[7] qui décrivent des relations de croissance ou de décroissance des forces fondamentales à l'œuvre dans le réel.

À cette tripartition en binôme se superpose enfin une lecture de structures duelles composées de trois traits ou trigrammes[8], utilisés pour décrire les principaux phénomènes naturels : l'eau, le feu, la montagne, le tonnerre, etc. Toute une tradition exégétique considère qu'un hexagramme est une structure qui dédouble l'organisation d'un système en trois traits, au sens où un hexagramme serait un trigramme développé trait par trait. On peut se servir toutefois des trigrammes pour analyser de manière duelle un hexagramme, dans la mesure où le trigramme inférieur de la figure désigne son « être déterminé » et le trigramme supérieur son « potentiel d'évolution »[9]. À cela s'ajoute la possibilité de lire des trigrammes « nucléaires » (au niveau des traits 2, 3 et 4 pour l'un et des traits 3, 4 et 5 pour l'autre) en faveur d'un système plurivoque.

Sans entrer davantage dans les détails, chaque hexagramme joue d'un principe de définition de la situation en tant que figure globale et d'un principe de potentiel de changement en tant que structure composée de traits qui peuvent s'intervertir. En ce sens, à partir du seul jeu de traits binaires, les hexagrammes du *Yi-Jing* ont vocation à tout représenter ; c'est-à-dire à prendre en charge tant la diversité que la complexité des choses,

---

[7] Deux traits *yin* donnant le binôme « vieux *yin* », deux traits *yang* le binôme « vieux *yang* », un trait yin sous un trait yang le « jeune yin » et l'inverse le « jeune yang ».

[8] Certains exégètes modernes considèrent que les trigrammes sont ultérieurs aux hexagrammes et correspondent à un effort ultérieur de formalisation en réduisant la complexité des seconds. Voir l'introduction de Cyrille J. D. Javary dans l'ouvrage : *Yi-Jing. Le livre des changements*, Paris, Albin Michel, 2012.

[9] Voir l'analyse de François Jullien dans son ouvrage : *Figures de l'immanence*, *op. cit.*

tant leur apparence statique que leur dynamisme intrinsèque. Typiquement, les deux extrémités de chaque hexagramme (les places 1 et 6) représentent les stades extrêmes de chaque figure : pour l'un la « croissance » qui débute au bas de la figure, pour l'autre la « dissolution » qui s'opère au sommet.

C'est cette prétention à la totalité, puisque le livre procède lui-même de la structure du monde qu'il décrit, qui confère au *Yi-Jing* le pouvoir d'aider celui qui le consulte à ajuster sa conduite à la grande marche du réel. La sagesse à laquelle il introduit est en effet une sagesse pratique conçue comme rapport d'adéquation avec le cours du monde, et non une sagesse liée à un savoir ou une vérité envisagée comme révélation – en écho à la quête d'un « chemin de l'unité » souligné par Henry Bauchau.

Une fausse citation ?

Ce tour d'horizon du fonctionnement du *Yi-Jing* et de son unité met en lumière le caractère ambigu de la formule poétique d'Henry Bauchau : qui est le « on » de cet énigmatique « on dit » ? S'agit-il d'un des sages qui ont composé les *Dix Ailes* ou bien renvoie-t-il à un « dire » qui émanerait du livre en le considérant comme un moyen de révéler le procès du réel ? Dans ce cas, pourquoi alors ne pas avoir formulé le vers de cette façon : « le Livre des Mutations dit : modeste est le chemin de l'unité » ?

En outre, en dépit du caractère *a priori* crédible de la citation, le contenu du *Yi-Jing* a vocation à guider sur la manière d'agir en adéquation avec le cours du monde et ne coïncide pas avec le partage de vérités ou de dogmes qui seraient valables en toutes circonstances. Au contraire, la structure des hexagrammes – à l'inverse des trigrammes – s'avère privée de centres de symétrie : une notion importante qui explique la valeur symbolique accordée aux traits 2 et 5 qui occupent chacun une position centrale au sein des trigrammes superposés de chaque hexagramme. Cette particularité induit que l'attitude prônée dans le *Livre des Mutations* est de ne se figer dans aucune attitude précise pour conserver l'aptitude à s'adapter librement à toutes les situations possibles – c'est-à-dire à être en mesure d'éprouver aussi bien une joie débordante qu'une profonde tristesse. Car l'enjeu est essentiellement d'épouser la logique de renouvellement sans fin du réel. C'est pourquoi :

> Un juste milieu immobile, timide ou peureux, nous condamnerait à la demi-mesure puisque nous n'oserions jamais suivre résolument

> une orientation donnée ; au contraire, la capacité d'oscillation d'un centre à l'autre nous permet d'embrasser tout le réel, *d'un bord à l'autre*, donc de façon radicale, et d'en exploiter à fond toutes les possibilités.[10]

On comprend que si le *Yi-Jing* devait livrer une quelconque affirmation au sujet d'un « chemin de l'unité », la formule la plus vraisemblable serait alors non pas « modeste » mais « judicieux » est le chemin de l'unité, en soulignant la capacité à s'adapter au caractère mouvant du réel.

Cette inadéquation suscite en retour la question de savoir s'il ne s'agit pas d'une citation fabriquée poétiquement par Henry Bauchau ? Une licence qui pourrait s'expliquer par le désir d'honorer l'impact du *Livre des Mutations* sur son imaginaire, tout en évitant de susciter le jugement négatif du lecteur alors qu'au début du XX^e^ siècle le *Yi-Jing* est associé en Occident à un ouvrage propre à alimenter un « New Age de bazar »[11], s'il est vrai que lui attribuer un *dire* lui conférerait une forme d'autorité.

Dans la mesure où le texte des commentaires s'est greffé aux hexagrammes pour expliciter leur sens, celui-ci se trouve voué à « l'empilement sans fin des commentaires »[12] : non seulement le texte en tant qu'étape ultérieure de la formation du livre n'est assujetti à aucune limite qui ne soit arbitraire, mais plus encore les premiers commentaires eux-mêmes peuvent susciter des analyses sans fin pour clarifier leurs images qui en font une glose ardue à décrypter. Une traduction aussi proche que possible du texte en chinois donne en effet des formules dites « mantiques » qui doivent faire l'objet d'une interprétation :

> Fondamentalement favorisant
> Profitable d'avoir la ténacité
> D'une jument
> Un Chef Accompli a où aller
> Qui précède s'égare

[10] *Ibid.*, p. 1161.
[11] Pierre Faure, « Pour une actualisation du Yi-Jing », dans Cyrille J.-D. Javary et Pierre Faure, *Yi-Jing. Le livre des changements*, *op. cit.*, p. 23. Aujourd'hui seulement, « à la suite de l'intérêt que lui avait porté Carl Gustav Jung qui y trouvait un argument de poids en faveur de sa théorie des archétypes, et après le culte naïf dont il fut l'objet quand les hippies des années soixante-dix en firent un des emblèmes de leur recherche d'une nouvelle écologie spirituelle, l'image du *Livre des Changements* achève sa… mutation », Cyrille J.-D. Javary, « Un regard renouvelé sur le vieux Classique des Changements », art. cit., p. 4.
[12] François Jullien, *Figures de l'immanence*, *op. cit.*, p. 1139.

Qui suit trouve
Au Sud-Ouest on trouve
Des compagnons
Au Nord-Est on perd
Des compagnons
Apaisement présage ouverture[13]

À cela doivent également s'ajouter les différences de traduction d'une édition à une autre pour un lecteur qui, comme Henry Bauchau, n'a pas accès à la langue d'origine du livre. On peut ainsi mesurer l'écart entre une traduction presque littérale d'un commentaire de l'hexagramme 2 « Élan réceptif » (« Rectitude dans les quatre directions / Grandeur sans Entraînement / Rien qui soit profitable »[14]) et celle à laquelle Bauchau a eu accès (« Droite, carrée, vaste (la terre), d'elle-même et sans travail, procure toujours des biens à l'homme »[15]).

Pour ces raisons, il faut prendre en compte une marge d'incertitude irréductible : le fait qu'il est possible qu'une telle citation soit présente dans l'une ou l'autre des nombreuses éditions du *Yi-Jing* en français. Cela étant, le *Livre des Mutations* ne mentionne dans aucune des traductions que j'ai traversées, un quelconque « chemin de l'unité » ou une expression qui s'en rapproche.

Quant à la question de la « modestie », on se retrouve face à un discours paradoxal. L'agir humble est certes valorisé, puisque l'on peut lire à de nombreux endroits la valeur de la prudence et de la circonspection ; mais on trouve cependant des hexagrammes qui insistent sur l'intérêt d'adopter un comportement conquérant ou affirmé. Significativement, l'un des commentaires de l'hexagramme 47 « Épuisement » recommande « non pas d'aller voir un Être d'envergure, mais d'être soi-même un Être d'envergure »[16]. En outre, au seul hexagramme associé à la modestie, l'hexagramme « *Qian* », Raymond de Becker insiste à la fin de sa propre analyse sur les limites à s'ancrer dans une attitude humble alors qu'il estime que « la modestie et la douceur seraient sans effet si l'on y joignait la contrainte et les armes envers ceux qui résistent »[17].

---

[13] Cyrille J.-D. Javary et Pierre Faure, *Yi-Jing. Le livre des changements*, *op. cit.*, p. 63.
[14] *Idem*.
[15] Raymond de Becker, *Le Livre des Mutations*, *op. cit.*, p. 72.
[16] Cyrille J.-D. Javary et Pierre Faure, *Yi-Jing. Le livre des changements*, *op. cit.*, p. 758.
[17] Raymond de Becker, *Le Livre des Mutations*, *op. cit.*, p. 122.

Aussi, sur fond de ces éléments, force est d'envisager que la citation au début de la troisième section de « Géologie » n'est pas une véritable citation, mais une formule forgée par Henry Bauchau qui, loin de donner accès au contenu singulier du *Yi-Jing*, éclaire par un effet de détour son imaginaire personnel. Une hypothèse que confirme le fait que le poème introduit ici une parole méta-discursive qui développe un art poétique auquel aspire l'auteur : « Il faut écrire ainsi / presque au point de se taire » (PC, p. 14) en développant un ethos marqué par l'humilité, loin de la posture de celui qui a la légitimité de prendre la parole.

L'influence du *Tao-tö king* en filigrane ?

La question qui se pose dès lors est de savoir si Henry Bauchau a bien lu le *Yi-Jing* ou s'il ne tire pas profit de l'existence d'un livre dont le titre fait écho au fait que lui-même, au moment de la rédaction du poème, se vit en pleine mutation intérieure. S'appuyer sur une tradition complètement éloignée de sa culture de référence manifesterait ainsi le désir d'une alternative au cadre de pensée judéo-chrétien dont il est pétri à la suite du travail de déconditionnement qu'il suit avec la psychanalyste Blanche Reverchon Jouve.

Il n'est pas possible de répondre avec certitude à cette question ; mais on peut souligner que toutes les pages de l'édition du *Yi-Jing* du Fonds Henry Bauchau ont été massicotées. Il faut par ailleurs prendre en compte que l'imaginaire de l'Extrême-Orient tient une place importante dans l'œuvre de l'écrivain : la dédicace du *Tao-tö king* écrite par Raymond de Becker – l'autre grand ouvrage de sagesse chinoise attribuée à la figure mythique de Lao-Tseu, qui fait également partie de la bibliothèque personnelle de l'écrivain – révèle qu'il a connaissance de la pensée philosophique chinoise avant la Seconde Guerre mondiale. Une influence bien lisible avec un recueil poétique intitulé *La Chine intérieure*, une pièce de théâtre consacrée à Gengis Khan et un projet de biographie de Mao Zedong qui nécessitera un travail de documentation pendant presque dix ans[18].

Cet imaginaire est loin d'être superficiel. On peut voir en effet une certaine cohérence dans le choix de mentionner le *Yi-Jing* au sein d'un recueil intitulé *Géologie* qui connote l'exploration des profondeurs de la

[18] Voir Matthieu Dubois, *Voie de la plume, voie du sabre. Le corps-à-corps poétique chez Bauchau, Dotremont et Bonnefoy*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, « Comparatisme et Société », 2015.

matière, que l'on peut associer par métaphore au désir de déchiffrer l'originel en lui[19]. Alors que son œuvre apparaît dans le contexte d'une cure psychanalytique, Henry Bauchau souligne lui-même que l'écriture est « une aventure spirituelle mais aussi une façon de continuer par d'autres voies [s]a psychanalyse » (EE, p. 137) ; ce que l'on peut associer au souhait de remonter aux sources de la création comme il l'évoque en ces termes :

> Il me semble aujourd'hui que je me suis tourné vers la poésie parce qu'elle vient de plus loin, d'une étendue plus profonde de l'histoire et de la préhistoire humaines. Parce qu'elle me reliait à des couches plus originelles de ma géologie personnelle. (EE, p. 20)

Or, le *Livre des Mutations* donne à voir la matrice du monde et la clef de toutes les manifestations du monde : symboliquement, il cherche à enclore toute la réalité dans son périmètre de figures en prétendant à une adéquation totale entre son contenu et le réel, en répertoriant toutes les manifestations du réel et en révélant son dynamisme. Par extension, la création littéraire n'échappe pas à cette logique en tant qu'elle fait partie du monde ; ce qui fait du *Yi-Jing* un outil privilégié d'élucidation des dimensions invisibles impliquées dans l'écriture. Plus précisément, dans la pensée chinoise traditionnelle, le « visible » et l'« invisible » (l'un *yin*, l'autre *yang*) ne s'opposent pas entre eux comme deux réalités différentes, mais se présentent comme « les deux phases d'un même procès : ils sont la même (et unique) réalité appréhendée à deux moments différents »[20].

Cela posé, la citation que Bauchau attribue au *Yi-Jing* suggère l'influence sur son imaginaire d'un autre ouvrage de la tradition chinoise : le *Tao-tö king* (le *Livre de la Voie et de la Vertu*). Cette piste est en effet intéressante à plus d'un titre : non seulement l'ouvrage fait partie de sa bibliothèque personnelle, mais la figure de Lao-Tseu exerce une indéniable fascination alors qu'il introduit ce personnage dans le récit *Diotime et les lions*. À cela s'ajoute le fait que, sur le plan formel, la forme de ce livre l'assimile à un ouvrage de sagesse traditionnel qui délivre des réflexions philosophiques ou mystiques à portée générale ; en sorte qu'il est beaucoup plus plausible d'y trouver une formule telle que « modeste est le chemin de l'unité ».

---

[19] Voir Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée », 2007.
[20] François Jullien, *Figures de l'immanence*, *op. cit*., p. 1335.

À nouveau, la question de toutes les traductions possibles maintient une marge d'incertitude irréductible, cependant cette citation telle qu'elle ne s'y trouve *a priori* pas – je ne l'ai du moins trouvée dans aucune des versions que j'ai lues. Cela posé, les deux thématiques de la phrase – la modestie et le chemin de l'unité – constituent deux grands axes thématiques du *Tao-tö king*. D'une part, le « *Tao* » au cœur du livre est identifié au critère qui permet d'évaluer l'adéquation du cheminant spirituel avec le chemin de l'unité : « Ton âme peut-elle embrasser l'unité / sans jamais s'en détacher ? »[21] ; « Qui est céleste fera un avec le Tao. / Qui fait un avec le Tao vivra longtemps. / Jusqu'à la fin de sa vie, rien ne saurait l'atteindre »[22]. En ce sens, le *Tao-tö king* a pour objectif de guider sur un chemin d'éveil afin d'agir d'une façon qui se confonde avec l'harmonie du *Tao* au quotidien.

Ce chemin d'éveil prend appui en particulier sur une attitude de modestie de la part du cheminant spirituel, comme l'attestent en particulier ces deux passages :

> Qui se dresse sur la pointe des pieds ne tiendra pas longtemps debout.
> Qui fait de grandes enjambées ne marchera pas très loin.
> Qui s'exhibe ne rayonnera pas.
> Qui s'affirme ne s'imposera pas.
> Qui se glorifie ne verra pas son mérite reconnu.
> Qui s'exalte ne deviendra pas un chef.[23]
> C'est par le non-faire
> que l'on gagne l'univers.
> Celui qui veut faire
> ne peut gagner l'univers.[24]

L'humilité qui est prônée est gage d'une efficacité particulière identifiée au « non-agir », qui est non pas l'absence d'actes mais une façon lente et douce, ferme mais non violente, d'influencer son environnement, dont l'image privilégiée est celle de l'eau, que l'on peut pénétrer sans difficulté mais qui peut éroder les matériaux les plus durs. En regard de la proximité sémantique du vers de « Géologie » avec les préceptes de Lao-Tseu, il

[21] Lao-Tseu, Tao-tö king, traduit du chinois par Liou Kia-hway, Paris, Gallimard, « Folio », 1967, p. 21.
[22] *Ibid.*, p. 29.
[23] *Ibid.*, p. 38.
[24] *Ibid.*, p. 70.

apparaît que la citation que Bauchau attribue au *Livre des Mutations* serait vraisemblablement inspirée par le *Tao-tö king* – l'un apparaissant en filigrane de l'autre.

Mutatis mutandis : un poème au parfum du Tao

Si cette hypothèse d'un emprunt crypté au *Tao-tö king* est avérée, la question qui se pose est alors de savoir pourquoi l'auteur choisit de mentionner le *Yi-Jing* plutôt que l'ouvrage qui l'inspire.

En premier lieu, les deux livres sont nés dans la même aire culturelle et linguistique, en sorte qu'ils bénéficient d'une même aura de fascination en Occident pour une sagesse offrant de renouveler le besoin de sens pour toute une génération d'intellectuels à la suite de l'effondrement des valeurs lié aux conflits mondiaux. À ce titre, on peut supposer qu'Henry Bauchau a vu un lien de continuité entre les deux livres. Si la notion de *Tao* est absente du *Yi-Jing*, celui-ci est le principe fondamental qui désigne le dynamisme duel du *yin* et du *yang*, ces deux forces qui sont au cœur d'un réel en perpétuelle mutation. En ce sens, on pourrait voir à l'œuvre dans les hexagrammes le *Tao*, lequel correspondrait au « fécond » qu'évoque l'écrivain belge dans la suite de son poème logé « entre les mots », ou plutôt entre les signes, comme un « être de silence » (PC, p. 14) : soit le blanc qui, en individualisant les traits *yin* et *yang* au sein des hexagrammes, rend possible leurs alternances et leurs mutations en d'autres figures[25].

Toutefois, si les deux livres partagent une même base philosophique et culturelle[26], le contenu du *Tao-tö king* partage essentiellement la révélation d'une réalité mystique, identifié au *Tao*, qui induit un système de valeurs plutôt tranché ; tandis que le *Yi-Jing*, parce qu'il enclot toute la structure du monde, propose une vision purement immanente de ses rouages et des clefs concrètes pour se relier au monde et aux autres. Cette différence de perspective suggère, au moment de la rédaction et de la publication de *Géologie*, une plus grande affinité de Bauchau pour la vision que déploie le

[25] Voir en particulier à ce sujet : Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven, Peeters – Vrin, 2000, c « Accent » ; François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise. Suivi d'une anthologie des poèmes des Tang [1977]*, Paris, Seuil, « Points. Essais », 1996.

[26] Le Tao qui est au cœur du Tao-tö king est constitué fondamentalement de l'interaction entre le *yin* et le *yang* qui est au cœur du *Yi-Jing*. Voir en particulier François Cheng, *Souffle-esprit*, Paris, Seuil, 1989.

Livre des Mutations ; ce qu'atteste la fin de la troisième section du poème « Géologie » en soulignant la valeur d'une attitude qui consiste simplement à « être là, à chaque instant ».

On peut par ailleurs postuler que le langage métaphorique employé dans le *Yi-Jing*, qui use souvent d'images associées à des réalités concrètes, touche davantage l'écrivain que la langue plus ésotérique de Lao-Tseu, alors que la section du poème « Géologie » où le *Livre des Mutations* est cité associe son art poétique à un « passage de troupeaux » et à « la cloche des transhumances » (PC, p. 14). Ces expressions ne sont pas sans faire écho à certaines formules mantiques comme « Le jeune bélier donne de la tête / contre la haie / Il ne peut pas reculer / Il ne peut pas aller de l'avant »[27] ; « Porc et poisson / Ouverture / Profitable de passer le grand fleuve / Ténacité profitable »[28], dont le caractère épuré et la simplicité viennent peut-être éclairer cette exigence stylistique d'écrire « presque au point de se taire » (PC, p. 14).

Enfin, on peut se risquer à avancer que les images mobilisées dans les commentaires du *Yi-Jing* font écho pour Bauchau aux théories psychanalytiques ; en particulier les figures emblématiques du Tigre ou du Dragon, qui expriment de façon métaphorique les forces logées en l'être humain, évoquent l'Inconscient sauvage qui le fascine. Comme le souligne François Jullien lui-même :

> On est frappé, en effet, par une certaine analogie entre les articulations qui sont ici mises en œuvre et la démarche de la psychanalyse : se repère de part et d'autre, en relation à la conscience, un rapport du latent et du patent qui ne soit plus exclusif mais implique la coexistence et le passage de l'un à l'autre.[29]

Dans cet esprit, la dualité du *yin* et du *yang* n'est pas sans faire écho aux concepts de l'Animus et de l'Anima développés par Jung ; d'autant que ce psychanalyste s'est intéressé au contenu du *Yi-Jing*, dont il a préfacé la traduction de Wilhelm – laquelle est encore la plus répandue en Occident.

Ces différents éléments expliquent la fascination qu'a pu exercer le *Livre des Mutations* sur l'imaginaire d'Henry Bauchau et qui justifie sa mention aux côtés d'une citation inadéquate. Mais on peut également voir dans ce

---

[27] Cyrille J.-D. Javary et Pierre Faure, Yi-Jing. *Le livre des changements*, *op. cit.*, p. 543.
[28] *Ibid.*, p. 983.
[29] François Jullien, *Figures de l'immanence*, *op. cit.*, p. 1361.

choix étrange une mise en application poétique du principe qu'illustre le *Yi-Jing*, au sens où il attribue *mutatis mutandis* une citation qui correspondrait davantage au *Tao-tö king*. Mais cette fascination est-elle réductible à l'attrait d'un système ésotérique de signes exotiques ?

En jouant d'une citation de son cru, l'écrivain partage la quintessence de sa lecture du *Yi-Jing* ; c'est l'hypothèse que j'aimerais partager ici. Car ce dont le poème parle *in fine*, c'est bien de ce que le poète retire de sa lecture ; si bien que le « on dit » énigmatique serait un « je lis » non avoué. Bauchau formule ainsi à demi-mot le sens que lui associe à un *ethos* modeste : celui d'un auteur qui se déprend de toute posture de maîtrise idéologique – posture que l'on peut associer à sa position de jeune intellectuel engagé dans des revues politiques dans la première partie de sa vie[30].

Car, plus précisément, le but du *Yi-Jing* n'est pas de percer le secret des mouvements du *yin* et du *yang* pour tirer parti d'un avantage sur la complexité du réel et faire ainsi fortune :

> Le *Classique* serait à distinguer à cet égard de tous les manuels ultérieurs de divination avec lesquels on a tenté de le confondre […] car ceux-ci visent à rendre compte de la complexité des situations, et de leur évolution, sans se préoccuper de leur « adaptation » (à l'ensemble) ni des « principes normatifs » qui les régissent, c'est-à-dire en définitive sans les intégrer dans une logique globale qui prendrait en compte l'intérêt de la réalité tout entière […].[31]

En ce sens, l'objectif du *Yi-Jing* est d'aider à assumer son destin : non pas chercher à éviter sa condition à laquelle on n'aspire pas forcément – car tous les hexagrammes, même ceux dont les traits sont placés à des positions inadéquates, sont justifiés en tant qu'ils font partie du réel – mais à assumer la situation dans laquelle on se trouve. « Modeste est le chemin de l'unité » en effet pour l'écrivain qui admet ici renoncer aux rêves de grandeur qui l'ont sans doute habité afin de suivre le conseil de Blanche Reverchon Jouve pour trouver son épanouissement dans l'écriture littéraire.

Dans cette perspective, alors même que l'évocation du *Yi-Jing* dans le poème « Géologie » pose problème pour un lecteur attentif, il émane

---

[30] Voir Myriam Watthee-Delmotte, *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2001.
[31] François Jullien, *Figures de l'immanence*, *op. cit.*, pp. 1170.

néanmoins de ce texte un parfum de *Tao* dans la mesure où l'auteur tente ici de faire concorder son existence avec les forces secrètes qui animent le cours des choses.

*
* *

Au terme de cette analyse centrée sur la seule mention explicite du *Livre des Mutations* dans l'œuvre d'Henry Bauchau, il apparaît que son rapport à ce livre étonnant qui illustre les fondements de la pensée extrême-orientale est relativement libre. Si cette œuvre le fascine – sans doute en raison de son système de figures qui vient questionner la relation entre l'image et le texte –, la citation qu'il attribue au *Yi-Jing* montre une forme de distanciation au profit d'une fidélité à l'esprit du livre – qu'il cherche à appliquer à son existence – plutôt qu'à sa lettre. La fin de la troisième section du poème « Géologie » qui fait référence à la quête d'un *agir* ajusté au réel restitue ainsi de façon condensée la sagesse à laquelle le *Yi-Jing* initie.

À cet égard, le « chemin de l'unité » qui interpelle le sujet lyrique est révélateur d'un attrait pour la spiritualité, et l'on devine que les aspirations de l'auteur à vivre des expériences mystiques profondes sont en tension avec sa vocation d'écrivain – à l'image de l'attirance d'Œdipe pour l'expérience océanique de l'absolu au bord de la mer qui vient en contradiction avec l'acceptation de la pesanteur de son corps pour poursuivre sa route[32]. En ce sens, si l'évocation du *Livre des Mutations* illustre cette idée que sous les mots il y a des images, on peut voir en l'occurrence que sous les images il y a aussi de l'invisible qui attire le poète belge.

Significativement, l'organisation du poème met en scène un dialogue entre deux instances énonciatives, entre un sujet lyrique qui partage ses interrogations personnelles (« Est-il bien nécessaire / de convoquer tant de beaux mots à ton mariage / avec la nuit ? », PC, p. 14) et une voix non identifiée qui est détentrice de la sagesse de la tradition philosophique chinoise :

> La voix répond : Il n'y a rien de nécessaire
> sauf être là, à chaque instant, de plus en plus. (PC, p. 14)

Cette organisation dialogique renvoie pour une part à la dualité qu'évoquent à leur façon toutes les grandes traditions spirituelles entre,

[32] Voir le chapitre « Le refus d'Antigone » dans *Œdipe sur la route*.

d'une part, le plan de l'identification à l'*ego* (l'Avant-plan, le Fils, le plan relatif) et, d'autre part, le plan où l'on peut expérimenter une désidentification au profit d'une reconnexion à sa nature spirituelle originelle (l'Arrière-plan, le Père, le plan Absolu).

Dans cette perspective, l'audition de cette voix énigmatique qui interpelle le sujet dans le secret de son intériorité l'identifie à une instance invisible et supérieure qui s'adresse à la conscience égotique de l'écrivain. Il se dessine à cet égard un processus de substitution d'un texte religieux par un autre – la *Bible* contre le *Yi-Jing* – dans l'imaginaire de Bauchau ; car tous deux ont en effet l'ambition d'éclairer le mystère du réel et présentent une visée de l'absolu :

> Comme le souligne le « Grand commentaire » attribué à Confucius, le Classique du changement sert à « révéler la Voie » […], celle d'où procèdent sans fin les existences et à laquelle l'homme doit se conformer ; il permet d'accéder à la dimension d'« esprit », proprement insondable, qui ne cesse d'animer la réalité […].[33]

Cette substitution est peut-être révélatrice d'un positionnement différent de l'écrivain à l'égard de la finitude, en ce qu'il serait davantage en paix avec ses propres limites. Ce qui fait que ce poème éclaire le passage du roman *Œdipe sur la route* où l'on peut lire, dans le refus d'Antigone à l'effacement d'Œdipe dans l'espace mystique de la mer, une mise en garde contre le piège de désinvestir la relation avec autrui et avec le monde qui recèle toujours des merveilles, à condition qu'on lui prête suffisamment attention en y étant bien présent.

Matthieu DUBOIS

[33] François Jullien, *Figures de l'immanence*, *op. cit.*, p. 1144.

La concurrence des images : autour de *Gengis Khan*

Pour Jérémy Lambert

> « Les deux moments de la création dramatique. La création par l'émotion, qui donne la matière. Puis la création par l'art, qui juge, choisit, combine, construit. »[1]

Les XIX^e^ et XX^e^ siècles auront été le théâtre de l'avènement de l'originalité comme valeur intrinsèque et essentielle de l'œuvre d'art. Alors que les siècles qui ont précédé aimaient particulièrement le ressassement des mêmes figures, des mêmes scènes, des mêmes histoires, l'artiste des deux cents dernières années se trouve en butte à devoir s'affirmer comme une singularité détachée de toute influence et ce même lorsqu'il s'attaque à des mythes ou à des sujets historiques qui forment l'un des socles communs du patrimoine culturel mondial.

Choisir l'image inédite, le mode de narration inouï, voilà le défi que s'imposent les écrivains. Henry Bauchau, à cet égard, s'est beaucoup distingué de ses prédécesseurs en écrivant *Œdipe sur la route*, dont l'action vient se loger entre l'*Œdipe roi* et l'*Œdipe à Colone* de Sophocle. Le sujet de sa première œuvre – ou du moins celle qu'il proclame telle –, *Gengis Khan*, s'avère également appartenir à l'imaginaire collectif. L'écrivain belge s'invente un Gengis Khan qu'il fait sien : l'appropriation doit être totale, quitte à prendre des libertés avec les livres d'Histoire ou avec ses propres choix narratifs, ce qui le conduira, nous le verrons, à la suppression de l'un des tableaux prévus dès le départ dans l'économie de la pièce. Or, de ce tableau, qui pourtant passe la barre de deux mises au net dactylographiées par Laure, il ne subsiste pratiquement pas de trace dans les très abondantes notes que Bauchau laisse au sujet de la genèse de la pièce.

[1] Henry de Montherlant, *Notes sur mon théâtre*, Paris, L'Arche, 1950, p. 11.

S'il n'est pas possible de reconstituer toutes les raisons qui ont conduit à la suppression de ce tableau, l'enquête génétique peut néanmoins nous mener à quelques conclusions intéressantes, qui remettent partiellement en question la conception de la pièce telle que la propose l'écrivain lui-même. Bauchau est certes passé maître dans l'art de mettre en scène son laboratoire de création[2], mais celui-ci n'apparaît pas exclusivement sous les projecteurs : certaines images sont reléguées en coulisses, voire biffées au sein du travail métadiscursif de l'écrivain. À affirmer dans la lignée de Flaubert que Gengis Khan, c'est lui[3], Bauchau nous invite-t-il à juger de ses repentirs à l'aune de l'écrivain qu'il désirait être ou plutôt à l'aune des craintes qu'il pouvait éprouver à l'endroit de sa vocation ? Si Gengis Khan est l'ombre qui menace la Chine, ramener à la lumière ce qui se tient volontairement tapi dans l'ombre n'est pas dénué de risque.

Genèse d'une Asie centrale, d'une Chine intérieure

La genèse de *Gengis Khan* constitue pour Bauchau la première étape de son avènement en tant qu'écrivain[4] : « *Gengis Khan*, à l'image du temps des séances, traverse ma vie comme un boulet et coupe en deux mon œuvre qui s'ébauche. Avant lui je me demande comment écrire, après lui comment écrire en étant écrit » (EE, p. 27). Depuis « La circonstance

[2] Voir Emilia Surmonte, *Antigone, la sphinx d'Henry Bauchau. Les enjeux d'une création*, Bruxelles-Berne, P.I.E.-Peter Lang, 2011 ; Myriam Watthee-Delmotte, « L'affleurement d'un mythe personnel chez Henry Bauchau », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 5, 2013, pp. 151-164 ; Christophe Meurée, « Par-delà la limite intérieure : l'imaginaire du créateur », dans Sofiane Laghouati, Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau. L'épreuve du temps (1913-2012)*, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2018, pp. 171-175, en ligne : http://www.litteraturesmodesdemploi.org/exposition/henry-bauchau/ ; Christophe Meurée, « Des fenêtres sur l'infini ? Usages du cahier dans la construction de la posture chez Henry Bauchau », dans *Études littéraires*, vol. 48, n° 1-2, François Dumont (dir.) : « Le carnet pour lui-même », 2019, pp. 103-118 ; Christophe Meurée, Laurence Boudart, « L'intime sous l'intime, quand rêve et création se dévoilent mutuellement », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 12, 2022, pp. 251-257.

[3] Dans le journal, Henry Bauchau évoque « cette voix formidable entendue au cours d'une lecture : "Comme il n'y a qu'un Dieu dans le ciel / Il n'y a qu'un maître sur la terre / Et c'est moi Gengis Khan." » (CT, p. 250). Il va de soi que ces trois vers, transposés dans la bouche de Bauchau lui-même, peuvent tout à fait prendre une valeur de « Gengis Khan, c'est moi ».

[4] L'on sait désormais que Bauchau avait d'ores et déjà écrit pour le théâtre avant *Gengis Khan* (voir Jérémy Lambert, « L'écriture en chantier. Les projets dramaturgiques d'Henry Bauchau (1950-1970) », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 7, 2015, pp. 141-160).

éclatante », conférence prononcée dans le cadre de la Chaire de poétique de l'Université catholique de Louvain, l'auteur d'*Œdipe sur la route* affirme avec insistance la valeur inaugurale de sa rencontre avec son futur personnage :

> C'est en 1954, alors que l'analyse est arrêtée depuis près de quatre ans et que depuis un an je suis engagé dans une autre période de ma vie, que le hasard apparent d'une lecture me met en présence du personnage de Gengis Khan avec lequel sans doute et sans le savoir j'ai déjà dû m'affronter dans des zones plus obscures et plus profondes de moi-même. (EE, pp. 25-26)

Bauchau répète à l'envi que l'écriture de la pièce s'est étalée sur à peine un an. Soucieux de créer une véritable légende, il évoque une nuit de novembre 1954 comme le point de départ de la pièce, durant laquelle il rédige les scènes 6 à 8 du troisième tableau : « J'écris à toute allure, d'une écriture très grande qui n'est pas habituelle et dont seules quelques lignes peuvent tenir sur une page. Je laisse les mots à demi inachevés afin de pouvoir suivre la dictée intérieure » (EE, p. 35).

L'on sait à quel point la genèse chaotique de la pièce a marqué l'imaginaire de l'écrivain, lui conférant par exemple la métaphore inaugurale de la « Chine intérieure », qui désigne « l'univers intérieur de l'auteur »[5]. Dans son journal, tel qu'il est publié et plus encore dans le manuscrit inédit, Bauchau ne cesse de relire sa pièce pour en souligner les défauts. Ainsi, par exemple, en date du 19 avril 1959 : « Relu *Gengis Khan* ce matin. Très encouragé. Je reprends confiance dans la pièce. À part le premier tableau elle tient, elle est romantique sans doute, un peu sonore, mais elle touche, elle est jeune et naïve. Décapée avec l'aide d'un metteur en scène elle devrait réussir » (CT, p. 241). Si l'écrivain est parvenu au terme d'un premier jet à la fin de l'année 1955, l'on perçoit bien qu'il ne cesse d'y revenir et de parfaire son œuvre.

À l'exception d'une mise en voix orchestrée par Roland Jay dans le cadre fermé de l'Institut Montesano, la pièce devra attendre 1960 pour être lue sur les ondes de la Radio-Télévision française, puis montée sur les planches aux bons soins de la très jeune Ariane Mnouchkine, et enfin publiée aux éditions Mermod en 1961, soit un an après *Géologie*. Pourquoi

[5] Juliette Morel, « L'entour de *Gengis Khan* d'Henry Bauchau : la fabrique du récit de création », dans *Cahiers Henry Bauchau*, n° 5, 2013, p. 63.

a-t-il fallu cinq ans à l'auteur pour parvenir à lâcher son texte ? Les anecdotes à ce sujet sont nombreuses : l'envoi à Jean Denoël, qui transmettra le texte à Albert Camus, semble par exemple dater de 1959 et non de 1956, où une lettre du même Denoël indique qu'il n'a pas encore lu le texte[6]. Qu'est donc devenu *Gengis Khan* entre 1956 et 1960 ?

Si la source du « hasard apparent d'une lecture » n'est pas directement identifiée par le dramaturge, il n'y a pas à douter qu'il s'agisse de l'un des livres que l'historien René Grousset a consacrés à la question, très probablement *Le Conquérant du monde*, sous-titré *Vie de Gengis Khan*, qui date de 1944 et qui connaîtra plusieurs rééditions ultérieures, à moins que la porte d'entrée dans cet univers mongol ne fût *L'Empire des steppes*, ouvrage de 1939 qui traite à la fois d'Attila, de Gengis Khan et de Tamerlan. Le second ouvrage a d'ailleurs très bien pu mener Bauchau au premier, ou inversement.

Dans ce qui subsiste de la bibliothèque de Bauchau et qui est conservé au Fonds Henry Bauchau de l'UCLouvain, l'on trouve encore une *Histoire de la Chine* signée Grousset[7], qui date de 1942 et dans laquelle le bref chapitre sur le chef mongol comporte un renvoi à *L'Empire des steppes*, à destination des lecteurs avides de davantage d'informations. Toujours dans la bibliothèque, l'on déniche également un exemplaire de l'*Histoire secrète des Mongols*… dont les pages n'ont jamais été découpées[8]. Cette *Histoire secrète* n'a pas manqué d'influencer le travail de Grousset, puisqu'il la cite abondamment dans *L'Empire des steppes* (contrairement au *Conquérant du monde*, qui ne comporte aucune note savante) : Bauchau en bénéficie donc certainement de seconde main[9]. Il est très probable que l'écrivain belge ait remonté la piste de Gengis Khan à travers l'ensemble de ces livres, approfondissant le sujet de lecture en lecture. Ainsi, la scène 3 du deuxième tableau, durant laquelle Oloune intercède auprès de son fils aîné pour qu'il laisse vivre son frère Kassar, correspond assez bien aux récits

[6] Voir la reconstitution chronologique qu'en donne Sofiane Laghouati, au départ de la correspondance de l'époque (« Henry Bauchau en Suisse : "Portrait de l'homme en jeune auteur" », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 3, 2011, pp. 37-46).

[7] René Grousset, *Histoire de la Chine*, Paris, Fayard, 1942.

[8] *Histoire secrète des Mongols*, trad. et éd. Paul Pelliot, Paris, Adrien-Maisonneuve, 1949.

[9] L'article de Benedetta de Bonis sur « Gengis Khan : l'*Histoire secrète des Mongols* et sa réception au XX^e^ siècle », qui pourtant reconnaît l'influence première et prépondérante de Grousset sur la genèse du texte bauchalien, s'avère erroné sur ce point (*Cahiers Henry Bauchau*, n° 5, 2013, pp. 142 *sq*).

qu'en donne Grousset dans *L'Empire des steppes* et dans *Le Conquérant du monde*[10]. Le premier tableau, en revanche, qui présente Temoudjin mis à la cangue, tient à peine en une phrase de l'essai généraliste de 1939, alors qu'il occupe un chapitre entier du récit biographique[11]. Il est donc tout à fait probable que Bauchau ait puisé dans les deux livres pour bâtir son propre texte.

Toutefois, dans « Gengis Khan ou l'arc-en-ciel habite l'orage », l'auteur se défend d'avoir subi une quelconque influence, plaçant sa rencontre avec Gengis Khan sur le terrain de l'imaginaire collectif : « Ce n'est pas dans les pages d'un livre ou sur la pierre des tombeaux que j'ai rencontré Gengis Khan, mais là où, quittant l'histoire pour le mythe, certaines grandes figures pénètrent dans nos rêves, dans le patrimoine commun de nos frayeurs et de nos désirs » (TC, p. 67). S'il se sert ostensiblement des épisodes que relate Grousset, le futur auteur du *Régiment noir* veille à leur donner un déploiement et une signification propres, quitte à prendre quelques libertés avec l'Histoire. D'ailleurs, Bauchau éprouve une réelle crainte d'avoir composé une « pièce historique pas très originale et assez pompière », ainsi qu'en témoigne un récit de rêve inédit daté du 27 octobre 1958[12]. Pourtant, il se sait faire de la littérature et créer, par les moyens du théâtre, une incarnation à cette figure historique dont nul ne connaît le vrai visage. Ainsi, de manière très significative, le personnage de Timour n'existe pas dans la saga gengiskhanide, de même que l'auteur invente une origine perse à Choulane, alors que Grousset nous la présente comme merkit. En outre, Bauchau fait l'économie de plusieurs figures d'importance dans le texte de la pièce, à commencer par la première femme de Temoudjin, Börté[13]. Du moins, c'est ce que le texte publié laisse paraître…

[10] Voir René Grousset, *L'Empire des steppes*, Paris, Payot, 1939, pp. 275-276 ; *Le Conquérant du monde. Vie de Gengis Khan*, Paris, Le Livre Club du libraire, 1958, pp. 234-235.
[11] René Grousset, *L'Empire des steppes*, *op. cit.*, p. 255 ; *Le Conquérant du monde*, *op. cit.*, pp. 64-67.
[12] Journal de *Gengis Khan*, Archives & Musée de la Littérature (AML), ML 8872/7, p. 94.
[13] Par convention, j'userai des noms en fonction de la graphie donnée par chacune des œuvres que je vais évoquer : Temoudjin, Kassar, Oloune, Choulane, Börté et Djamougha chez Bauchau ; Temudjin, Qassar, Hö'èlun, Qoulane, Börtè et Djamouqa chez Grousset ; Temujin, Kasar, Hunlun, Bortai et Jamuga dans le film *The Conqueror*.

La concurrence des images

Bauchau rumine le texte de sa pièce pendant près de sept ans. Qu'est-ce qui a pu motiver une si longue rumination ? L'incertitude du débutant ? Le manque d'opportunités de publication ou de mise en scène ? Certes les propositions ne semblent pas s'être bousculées au portillon ; mais quelles démarches Bauchau a-t-il réellement entreprises ? Pour ma part, j'aurais tendance à expliquer le phénomène par un malheureux concours de circonstances, sur lequel le dramaturge reste muet mais dont certains indices se décèlent à travers une lecture génétique de la pièce. Le théâtre, c'est choisir d'incarner une image mentale, comme le cinéma. Mais que faire lorsque l'image cinématographique menace l'image théâtrale ?

À partir de février-mars 1956, Hollywood projette sur les écrans du monde entier *The Conqueror*, une superproduction mettant en scène John Wayne dans le rôle de Temujin, appelé à devenir ultérieurement Gengis Khan. Le film, réalisé par l'Américain Dick Powell, sur un scénario original du Britannique Oscar Millard, connaîtra un destin doublement pathétique. En effet, d'abord, le succès au box-office ne parvient guère à masquer l'échec critique : le film est jugé par la profession comme mauvais et, aujourd'hui, l'interprétation de Gengis Khan par John Wayne est encore considérée comme l'une des pires erreurs de casting de l'histoire du cinéma. Ensuite, le tournage de ce film s'avère indirectement l'un des plus meurtriers jamais enregistrés : près la moitié de l'équipe – comédiens et techniciens, dont l'acteur principal – a développé un cancer dans les mois ou les années qui ont suivi les prises de vue, parce que le site choisi pour accueillir les plaines mongoles, près de Saint George dans l'état de l'Utah, s'avérait être un ancien site d'essais nucléaires de l'armée américaine.

Si isolé qu'ait pu être l'Institut Montesano, Bauchau n'a pu manquer d'apprendre l'existence de cette grande fresque qui porte sur le même sujet que sa pièce. Il est probable qu'il l'ait vue, bien que nul document ne semble l'attester, à ma connaissance. Cependant, quoique les deux œuvres cherchent à mettre en scène l'ascension de Temudjin appelé à devenir une figure historique sous le nom de Gengis Khan, il paraît assez évident que le film américain et la pièce belge ne poursuivent pour ainsi dire aucun autre objectif commun. Alors que Bauchau, fidèle en cela à Grousset, cherche à démonter la figure du barbare pour faire apparaître l'être humain sous le conquérant, Dick Powell et Oscar Millard bâtissent un long-

métrage épique, presque un western, ce que vient sans doute légitimer le choix malheureux de l'acteur incarnant Gengis Khan.

Dans la grande tradition hollywoodienne, *The Conqueror* met à mal le récit historique, faisant de l'enlèvement de Bortai, interprétée par Susan Hayward, le point de départ de l'action : celle-ci n'est pas l'épouse du Khan mais une proie, fille d'un seigneur ennemi, que le « jeune » (John Wayne est âgé de 48 ans au moment du tournage) Temujin se pique de séduire avec une brutalité à l'exotisme barbare qui valorise une masculinité que l'on qualifierait aujourd'hui de toxique. Mais les traditions mongoles sont ce qu'elles sont, comme en témoigne Grousset : « Ainsi se perpétuaient, de tribu à tribu, les vendettas avec, à chaque génération, leur cortège d'enlèvements et de brutales amours… »[14] La romance sera néanmoins assumée selon les codes en vigueur à Hollywood, Gengis Khan déclarant à propos de Bortai : « *She is my destiny* »[15].

Le film de 1956 superpose en réalité deux événements : d'une part l'enlèvement de Börtè, qui a réellement eu lieu après l'accession de Temudjin au titre de Khan, et d'autre part, l'éradication des Tatars par Gengis Khan, qui lui donne l'occasion de s'attribuer comme butin deux filles d'un chef de guerre, dont il fait ses deux nouvelles épouses. Ainsi, dans *The Conqueror*, Gengis Khan n'est-il pas qu'un guerrier aux campagnes victorieuses, il parvient également à exercer son empire sur la belle, rétive et farouche Bortai, fille du Tatar qui a défait le père de Temujin, qui tombe bien évidemment éperdument amoureuse de lui et l'aide à détruire les Tatars en trahissant son propre peuple.

Selon les relations historiques ou pseudo-historiques, Börtè est en réalité mongole et apparaît dans la vie de Gengis Khan bien avant l'extermination du peuple tatar. Temudjin avait en effet été promis par son père à Börtè, alors qu'ils n'étaient que des enfants, et contracta le mariage dès l'instant où il eut remis son clan à flot. De toutes les épouses de Gengis Khan, elle demeurera la plus légitime, seuls ses enfants seront reconnus comme les dignes successeurs de leur père (en ce compris un fils potentiellement illégitime – j'y reviendrai) et son pouvoir sur Temudjin semble avoir été considérable : « Dans cette épopée, Börtè, la nouvelle épouse de Temudjin, […] allait être pour lui une force »[16]. Peu après le mariage, une

[14] René Grousset, *Le Conquérant du monde*, *op. cit.*, p. 88.
[15] *The Conqueror*, de Dick Powell, Universal, 1955.
[16] René Grousset, *Le Conquérant du monde*, *op. cit.*, p. 79.

attaque des Merkits contraint Gengis Khan, dont le nombre de chevaux est insuffisant à la fuite de l'ensemble de son clan, à abandonner Börtè, qui est enlevée et gardée captive pendant neuf mois. Avec l'aide de Djamouqa, Temudjin reconquiert Börtè et la ramène parmi les siens.

Dans le film de 1956, Jamuga est le bras droit de Temujin et joue en quelque sorte le rôle que l'invention bauchalienne qu'est Timour occupe dans la pièce, puisqu'il se déclare prêt à donner sa vie pour Temujin. Toutefois, historiquement, le personnage s'avère exercer une influence bien moins positive sur Temudjin, dans la mesure où sa fidélité ne dure qu'un temps : « Curieuse figure que celle de Djamouqa, l'ancien "frère d'adoption" de Gengis-khan, devenu son plus intime adversaire. Toutes les chroniques nous signalent le caractère instable, intrigant et perfide du personnage, ses ambitions illimitées, suivies de brusques défaillances. »[17]

Chez Bauchau, c'est ce même personnage qui, orthographié Djamougha, retient Börté captive dans la première version du tableau supprimé, qui se plaçait juste après le tableau de la rencontre avec Timour. La scène qui le voit apparaître le désigne comme un chef mongol qui ne s'est pas encore rallié à Temoudjin. Il est alors accompagné de Soubotaï, dont Bauchau ne modifiera jamais le nom ; dans la seconde version du tableau, Djamougha devient Balougha, appelé à devenir l'un des vieux généraux du Khan. Balougha se soumet à Temoudjin après avoir suivi les imprécations du jeune Soboutaï, suivies des très décisives perspectives d'avenir et de conquête qu'agitent sous ses yeux Timour et Börté et enfin par la prise du camp par Temoudjin, que Börté convainc de prendre le vieux chef de guerre à son service. Au fil des états de texte, Djamougha semble s'imposer au détriment de Balougha. Pourtant, dans le texte publié, c'est cette deuxième dénomination qui sera préférée, bien qu'elle ne figure nulle part chez Grousset. Faut-il en déduire que Bauchau a craint la comparaison avec le second rôle masculin dans le film de 1956 ?

L'écrivain émonde progressivement les traces de dialogues par trop démonstratifs, jusqu'à renvoyer dans l'ombre l'un des personnages les plus importants de la vie de Gengis Khan, sa première épouse. Aussi Bauchau

[17] *Ibid.*, p. 132. Il convient de noter que dans le film, l'ensemble des personnages se caractérisent par une bonne dose de perfidie et de duperie : les trahisons sont extrêmement nombreuses, tant du côté des femmes que des hommes et l'héroïsation du clan de Temujin s'en trouve quelque peu affectée, selon les standards hollywoodiens qui dessinent la frontière entre les bons et les méchants.

va-t-il réduire le nombre d'allusions historiques, à commencer par la chute de Wang Li… qui constitue l'une des plus importantes victoires de Temujin dans *The Conqueror*. Ce faisant, il élimine simultanément les scories d'une leçon d'Histoire trop bien apprise ainsi que des éléments susceptibles d'alimenter la comparaison entre sa pièce et le film qui est venu lui opposer une concurrence directe. L'œuvre se dirige, au fil des campagnes de réécriture, vers une prise de distance vis-à-vis des influences possibles, vis-à-vis d'images avec lesquelles il ne peut rivaliser : la pleine lumière de l'épopée hollywoodienne, dans laquelle la moindre perfidie subit une surexposition. Le plus probable est que Bauchau n'en ait vu que la bande annonce[18] avant de prendre la décision d'amender sa pièce : la grandiloquence de ces trois minutes introduit très explicitement les personnages principaux : Temujin, Bortai et Jamuga. En dernière analyse, c'est l'ensemble de ce qui constitue le film de 1956 – intrigue, personnages, caractère épique – que Bauchau évacue de sa pièce, principalement en éliminant le deuxième tableau, qui narre la reconquête de Börté.

Cherchez la femme

Le tableau supprimé ne dénombre pas moins de six versions, dont trois dactylographiées, ce qui n'indique pas seulement l'intérêt que Bauchau portait à ce passage, mais montre également le degré d'achèvement auquel le dramaturge en avait porté le texte, qui s'insérait sans heurt dans l'économie dramatique d'ensemble. La première version est ancienne, puisqu'elle fait immédiatement suite à la première version du premier tableau, selon une pagination continue (de T1 à T24[19]). Le nombre d'états de texte et la correction autographe de la numérotation de l'ensemble des tableaux démontrent que la première version complète de la pièce comprenait bel et bien neuf tableaux[20], contre les huit que compte le texte édité.

Vraisemblablement, l'écrivain belge a maintenu ce tableau et les personnages qui l'animent jusqu'à la fin de l'année 1955, peut-être jusqu'aux premiers jours de 1956[21], autrement dit à peine deux mois avant la sortie

[18] Celle-ci est disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=EHt0Pb8rkXU.
[19] AML, ML 8599/8/1 (sous la cote d'inventaire ML 8599 sont rangés l'ensemble des manuscrits relatifs à l'écriture de *Gengis Khan*).
[20] Cf. AML, ML 8599/11. L'écrivain envisageait même un dixième tableau (cf. CT, p. 28).
[21] Des indications relatives au tableau VIII à la date du 17 janvier 1955, ainsi que la mention du tableau VII le 10 novembre de la même année, montrent ostensiblement que Bauchau est encore dans le plan à neuf tableaux, puisque le contenu des scènes

internationale de *The Conqueror*. L'entrée du 19 janvier 1956, dans le journal manuscrit, atteste en tout cas de la structure définitive de la pièce et de sa mise au point récente : Bauchau y corrige à plusieurs reprises les chiffres, confondant la version à neuf et la version à huit tableaux. Une rature lève tout doute quant au fait que la suppression de l'ancien tableau 2 est à ce moment entérinée mais permet de voir que Bauchau en masque les traces. Dans *Conversation avec le torrent*, cela donne : « J'ai écrit le VIII et fait le tableau II (Les lois) durant les vacances de Pâques », alors que le journal est plus complexe : « J'ai écrit le VIII et ~~refait le I~~ et le ~~II supprimé~~ fait le tableau des lois durant les vacances de Pâques »[22].

L'abandon du tableau 2 originel implique nécessairement d'escamoter le personnage de Börté dans l'ensemble de la pièce, en en modifiant considérablement le sens. La plupart des scènes où intervient le personnage féminin – singulièrement dans le tableau supprimé – permettent de voir les choix de Gengis Khan sous un autre jour :

> Temoudjin : Börté, t'ont-ils frappée ?
> Börté : Oui.
> Temoudjin : Qui ?
> Borté *(montrant 1 guerrier)* : Lui.
> Temoudjin : Lève-toi, mieux vaut mourir debout !
> Börté : Ne le tue pas, Temoudjin, tu as besoin d'hommes. Il est bête mais il est fort et Il est bête mais brave. Laisse-moi faire. Lève-toi.
> *(L'homme se lève et Börté à toute volée le frappe, au point si fort qu'il trébuche et retombe sur le sol. Temoudjin et Timour rient.)*[23]

Il appert que Börté occupe une position de femme de poigne, aussi rusée que violente, aussi influente que puissante. Avec son éviction de la pièce, le nombre d'interlocuteurs directs de Temoudjin se voit restreint et réduit à un équilibre consolidant l'individualité du Khan, qui prend ses décisions en meneur d'hommes et qui offre la réhabilitation à ceux qu'il vainc, en leur demandant de combattre pour lui. Au contraire, on perçoit ostensiblement au fil des versions successives des tableaux 2 et 3 (le tableau supprimé et le futur tableau 2) que Börté rogne sur l'autorité de

---

retravaillées renvoie respectivement au tableau VII et au VIII de la pièce publiée (cf. AML, ML 8872/1 et 2).

[22] CT, p. 72 ; journal manuscrit : AML, ML 8872/2, p. 116.

[23] AML, ML 8599/8/1, p. T21.

son époux, tout comme elle siège à la gauche du trône de pierre, faisant pendant à Timour qui se tient à la droite du Khan[24].

À l'issue de son séjour forcé chez les Merkit, Börtè revient enceinte, sans savoir si l'enfant est de Temudjin ou du Merkit qui en avait obtenu l'usufruit, Tchilger l'Athlète. Cet enfant sera pourtant considéré par Gengis Khan comme son fils aîné. « Dans tous les cas, le conquérant ne paraît jamais avoir témoigné de rancune à Börtè sur cette question délicate », nous dit Grousset[25]. Des six versions que dénombre le tableau supprimé, toutes s'achèvent de la même façon, à quelques menus détails près : sur cette progéniture à la paternité incertaine, qui anticipe déjà le « peuple du désastre », la compagnie d'élection de Bauchau :

> Börté : Temoudjin, depuis qu'ils m'ont capturée, ils ne m'ont pas seulement battue.
> Temoudjin : Silence, ma Börté, je sais.
> Börté : Tu ne sais pas tout. J'attends un enfant. Je ne sais s'il est de toi… ou d'eux.
> Temoudjin *(lui prenant les mains)* : Sois en paix, ma Börté, il est notre fils.
> Börté *(détendue)* : Il est ton fils… tu en es sûr ?
> Temoudjin : Il est mon fils… Il est mon peuple.[26]

Börté incarne l'ombilic ténébreux de cette incertitude à laquelle Temoudjin répond en l'assimilant comme propre, au même titre que Bauchau adopte la geste de Gengis Khan et cherche à la faire sienne, quoique son origine et l'exactitude de ses péripéties demeurent incertaines. Dans les versions manuscrites, le personnage de Börté participe de surcroît, au sein du tableau 3 devenu le tableau 2, à l'élaboration des lois. Autrement dit, c'est le personnage de la première épouse qui contribue indirectement à condamner Choulane. L'ascension de Temoudjin n'est rendue possible qu'à travers un équilibre extrêmement fragile entre ombre et lumière : « *En s'élevant Gengis Khan a élevé avec lui le Lssa* [*sic*]. *Cette loi est encore celle de l'ombre, ce n'est pas celle de la totalité. Choulane, l'image de l'âme doit nécessairement affronter cette loi, la vaincre et l'humaniser par sa mort.* »[27] La

[24] Voir AML, ML 8599/7, tableau 3 (futur tableau 2) scène VI, pp. III-15.
[25] René Grousset, *Le Conquérant du monde*, *op. cit.*, p. 97.
[26] AML, ML 8599/8/5, pp. II-8.
[27] Henry Bauchau, « Rencontre avec des personnages », dans *Écriture*, n° 61, printemps 2003, p. 85. Ceci est à rapprocher d'un passage retranché au journal du 17 janvier 1955 :

ténébreuse épouse légitime doit en définitive s'éclipser devant « *l'image de l'âme* ».

S'il peut sembler indélicat et audacieux de mêler la vie de l'écrivain avec son œuvre, il faut toutefois souligner que c'est Bauchau lui-même qui nous met sur la piste de ses deux épouses successives, en choisissant de faire débuter son journal de création avec l'affirmation de la paix retrouvée par le remariage avec Laure[28]. Ainsi, il écrit en date du 30 mai 1956, à propos des premières apparitions de Gengis Khan sous sa plume :

> C'était durant ces mois que j'attendais mon divorce, puis, après celui-ci, mon mariage avec un mélange d'angoisse, de volonté et, oserais-je le dire, d'acceptation forcenée du destin. Il y avait là deux points d'interrogation successifs sur lesquels je ne pouvais agir. Ma volonté virile était suspendue entre ces deux femmes que je devais forcer, pour leur bien et le mien, l'une à me libérer, l'autre à m'accepter. (CT, p. 110)

L'ombre de Mary Kosireff plane sur Montesano, lieu où Bauchau décide de prendre son envol aussi bien en tant qu'époux de Laure qu'en sa qualité nouvelle d'écrivain : liquider Börté, la première épouse de Temoudjin, pour laisser toute la place à l'épouse ultérieure du Khan, la préférée, Choulane – celle appelée à reconnaître Temoudjin pour ce qu'il est, sans chercher à le dominer. Si Gengis Khan représente, aux yeux de Bauchau, « l'inconscient méconnu, refoulé, repoussé, qui tout à coup a surgi avec force et violence »[29], les repentirs que donnent à lire les manuscrits correspondent à un déni de ce refoulé, un refoulement au carré. L'identification de l'écrivain au barbare conquérant ne peut fonctionner qu'à la condition de se dégager des entraves spectrales qui ont investi le texte : « *Pour* [Gengis Khan] *la Chine, la Chine de notre enfance et du premier amour n'est qu'un obstacle sur le chemin qui le mène à l'empire du nomade* »[30]. L'empire du nomade, au même titre que l'écriture, est un empire de

---

« Choulane prend 1 importance croissante quand il la condamne à mort il lui demande l'heure de sa mort, elle lui répond l'apparition de la lune » (AML, ML 8872/1, p. 76).

[28] CT, p. 11 (voir à ce sujet mon article, « Des fenêtres sur l'infini », *op. cit.*).

[29] Henry Bauchau, *Un arbre de mots. Entretien avec Indira De Bie*, Clichy, Éditions de Corlevour, 2007, p. 15.

[30] Henry Bauchau, « Rencontre avec des personnages », *op. cit.*, p. 81. Les caractères italiques indiquent qu'il s'agit d'un passage que Bauchau avait retranché du programme édité par le Théâtre de l'Alliance française lors de la création radiophonique de la pièce en 1960 (le manuscrit complet de ce texte est conservé aux AML, ML 8599/19).

l'ombre… Et Börté représentait l'ombre de l'ombre, une ombre de l'ombre que le cinéma hollywoodien a de surcroît dénaturée par surexposition.

En 1959, lorsqu'il écrit le texte « Gengis Khan ou l'arc-en-ciel habite l'orage », Bauchau déjoue d'un même geste les éventuelles suspicions d'influence qu'on pourrait lui prêter : la biographie de Grousset et le film de Powell, en réfutant le substantif commun aux deux titres. « Gengis Khan n'est pas seulement le conquérant, le péril inconnu. Il est l'un d'entre nous, il m'échappe. Il entre avec ses compagnons dans le grand théâtre du monde où l'arc-en-ciel habite l'orage » (TC, p. 69). Dans les premières versions du texte, les épisodes de bravoure et de violence contrastaient sans doute avec la tonalité que Bauchau a finalement choisi d'imprimer à la pièce. Or, c'est par le biais de Choulane que le terme de « conquérant », cette image hollywoodienne que Bauchau récuse dans « L'arc-en-ciel habite l'orage », se voit soumis à Gengis Khan, qui la refuse à son tour.

> CHOULANE. Tu aurais pu aussi bien conquérir les étoiles du ciel ou les poissons de la mer. Un conquérant n'est pas pour cela un homme.
> GENGIS KHAN *(songeur)*. Je n'étais pas un conquérant. Il fallait se battre et je me suis battu, c'est tout. *(Un temps.)* Tellement battu que j'ai fini par me battre contre moi-même. (TC, p. 114)

Cette conquête répond au projet adressé par Temoudjin à Timour au début du premier tableau : « Nous sommes des barbares : un peuple sans lois, sans guide et presque désarmé. Pourtant, si nous n'avons pas peur, nous saisirons la terre et nous n'arrêterons plus avant d'avoir mordu dans le soleil et conquis notre part » (TC, p. 74). Dans le manuscrit de la première version, la métaphore solaire était déjà présente, mais l'objet de la conquête était qualifié de manière précise : « [Comment ?] le pauvre Temoudjin, le pauvre Timour natif du froid, de l'ombre, des ténèbres, des longs hivers, comment goûterait-il la paix, avant d'avoir mordu dans le soleil et conquis la part de splendeur ? »[31]

La part d'ombre s'arroge la splendeur solaire du monde par la conquête et l'équilibre de la pièce repose intégralement sur l'équilibre fragile entre

[31] AML, ML 8599/5, p. 14.

les parts d'ombre et de lumière de chacun des personnages[32]. De la même manière, le personnage solaire de Choulane résiste à la progression de l'ombre, lors de l'invasion de la Perse, ainsi que Bauchau le souligne dans une section de la « Rencontre avec des personnages » finalement retranchée du programme de la création du spectacle : « *Tous* [les personnages] *disparaissent dans l'ombre sauf Choulane. Choulane c'est l'herbe, l'eau, le pain. Elle aussi s'épouvante du Mongol, mais elle surmonte cette peur et s'avance vers celui que sa solitude nomme le Bourreau divin, le fondateur, le roi et peut-être l'époux.* »[33] Et Bauchau d'éclairer l'objectif poursuivi en écrivant cette « Rencontre avec des personnages » : « Ce travail m'a beaucoup appris sur le mouvement intérieur qui m'a guidé en écrivant *Gengis Khan*. Là, j'ai été fidèle à mes nécessités profondes, j'ai libéré l'ombre et je l'ai contenue » (CT, p. 259).

*
* *

Les sources relatives à la vie de Gengis Khan ne sont pas bien nombreuses. Et l'écrivain en devenir que se voulait être Bauchau a sans doute souffert d'avoir choisi un sujet que la machine hollywoodienne risquait d'éclipser à peine avait-il achevé son drame. A-t-il par conséquent délibérément cherché à neutraliser la concurrence des images, durant les quelques années qui séparent le point prétendument final du texte et le moment où celui-ci trouve enfin des voix susceptibles de lui donner corps ? La suppression du tableau 2, de quelques références historiques, du nom de Djemougha et surtout du personnage de Börté incitent à en soutenir l'hypothèse. Quoi qu'il en soit, ses choix ont permis à l'auteur de *Gengis Khan* de réaliser une double opération : d'une part, il escamote un personnage afin de conférer davantage de puissance à un autre et de rééquilibrer les jeux d'ombre et de lumière ; d'autre part, il met en acte, à travers la fiction, la prise de liberté qui lui semble essentielle pour devenir écrivain, et fonde ainsi la légende de son entrée en littérature.

---

[32] « Pour résister à Gengis Khan, il fallait que Timour meure, que la clarté qui s'était unie à l'ombre solaire de Gengis Khan disparaisse dans le drame et qu'une autre clarté lui succède. Cette autre clarté c'est Tchelou t'saï » (CT, p. 252).

[33] Henry Bauchau, « Rencontre avec des personnages », *op. cit.*, p. 85. Ce passage est à rapprocher de ce que Bauchau écrit à propos de Choulane en date du 21 mai 1959 dans son journal, qui s'achève par : « L'ombre a dû composer avec la lumière, la puissance barbare a finalement servi à l'œuvre de reconstruction de Tchelou t'saï » (CT, p. 255).

Dans un texte inédit non daté intitulé « L'ombre s'étend sur la Chine », Bauchau nous délivre une profession de foi d'écrivain qui déborde de très loin celles qu'il a tenues au sujet de sa pièce, jetant un pont définitif de la geste gengiskhanide jusqu'au seuil de *La Déchirure* :

> L'ombre s'étend sur la Chine, ne me demandez plus de la combattre et de servir encore l'ancienne beauté car je suis dans la nuit qui l'accable et j'appartiens au sang barbare. Au torrent gonflé de terre, d'arbres arrachés, de bêtes mortes et qui dévale sans savoir où cherchant à forcer le passage.
> Qu'importe que sa voix signifie mort et usage de la destruction. Qu'importe qu'il m'enlève ce que j'avais de plus précieux : l'escalier dans la maison du temps et la chambre d'éveil où m'attendait Mérence la joue sur l'oreiller.[34]

Analyser ce qui a été écarté par l'écrivain peut sembler être une démarche oiseuse, une herméneutique tournant à vide, à plus forte raison si elle débouche sur des considérations biographiques qui font immanquablement signe vers le principal refoulé des études littéraires, l'intention d'auteur. Peut-être cependant faut-il admettre le retour du refoulé, *a fortiori* chez un auteur comme Bauchau, si soucieux de donner sens à ce qui se trame dans les profondeurs de son âme. À cet égard, cherchant à établir le concept d'ineffacé au départ de manuscrits, Jean-Christophe Bailly aboutit au point où se conjoignent deux pratiques bauchaliennes, l'autoanalyse et la mise en scène de ses propres archives :

> Ce n'est pas parce qu'on pense en avoir besoin un jour ou l'autre – même si cela arrive – que l'on conserve la trace de ce qui a conduit à ce qui s'est donné comme résultat, c'est (et il y a à cela quelque chose de profondément inquiet) parce que l'on sait que le résultat, si avéré qu'il ait pu être, n'a pu surgir et s'imposer qu'en laissant son secret derrière lui – non seulement le secret de sa formation, mais aussi celui de sa forme, de sa forme finale, actualisée.[35]

L'éviction du premier tableau 2 détient en quelque sorte ce secret, un secret dont nous ne pouvons, comme des aveugles tâtonnant dans leur

[34] « L'ombre s'étend sur la Chine », texte inédit, Fonds Henry Bauchau de l'UCLouvain, archives Myriam Watthee-Delmotte.
[35] Jean-Christophe Bailly, *L'Ineffacé*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, « Le lieu de l'archive », 2016, p. VIII.

nuit, que déterminer maladroitement les contours, parce que Bauchau s'est ingénié à tout recouvrir de l'ombre de sa « Chine intérieure ».

Christophe MEURÉE

Archives & Musée de la Littérature

Henry Bauchau,
« la Chine intérieure » ou l'image inimagée

Dans ce travail, je m'appuierai sur deux textes, d'un côté le recueil *La Chine intérieure* paru dans une première édition en 1974 (CI), et, de l'autre, le chapitre intitulé « La Chine intérieure » dans *L'Écriture à l'écoute* publié en 2000 (EE). J'ai déjà écrit de ce texte, en regard de Saint-John Perse, Segalen et Jouve, cette notion de « Chine intérieure »[1] intéressant Bauchau depuis sa rencontre avec Blanche et Jouve, c'est-à-dire à partir des années 50. Me focalisant ici uniquement sur Henry Bauchau, je vais tenter de mettre en lumière dans ce recueil une poétique que j'appellerai de « l'involution » et de « l'image inimagée ».

J'associerai librement à mon travail un tableau, celui de « La Montagne », paysage qui semble bien s'intégrer dans la tradition chinoise « Eaux et montagnes » qui a duré plus de dix siècles, devenant une sorte d'archétype culturel pour la peinture et la sensibilité chinoises.

Henry Bauchau a dit à Myriam Watthee que ce paysage était le premier dessin qu'il avait réalisé, en 1962, lorsqu'il dirigeait l'Institut Montesano, à Gstaad. Il déclarait n'avoir dessiné que ce qu'il voyait par la fenêtre, les montagnes. Auparavant il avait déjà griffonné et esquissé des personnages et autres paysages dans ses cahiers, mais ici il s'essayait à dessiner vraiment. Ce qui est le plus frappant dans ce collage, c'est combien la présence de la neige constitue un espace de respiration au sein même d'un dessin saturé d'encre de Chine, comme si le cirque des montagnes portait un enfant de neige. C'est, en quelque sorte, le texte même de la Chine intérieure qui s'incarne dans un dessin aux traits sombres, aux lignes simples, assorti d'un

[1] Béatrice Bonhomme, « La Chine intérieure de Pierre Jean Jouve et d'Henry Bauchau », dans *Henry Bauchau : Écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009, pp. 241-254.

collage de lavis et de blancheur, effaçant jusqu'à l'image de la montagne pour aller vers l'intériorité de la neige.

Le recueil d'Henry Bauchau *La Chine intérieure* va vers le dénuement et le retrait de l'image. Le poème est l'espace d'un recueillement où l'on sent que les choses viennent et le geste du poète est celui de l'effleurement. Le terme « méditation » pourrait s'appliquer à ce texte, désignant une pratique spirituelle qui consiste en une attention portée sur un certain objet de pensée mais aussi sur soi et relate un cheminement initiatique intérieur. La méditation implique que le pratiquant amène son attention sur un seul point de référence et de contemplation, ici ce point semble constitué par un élément singulier : la neige. La neige est à la fois unification, soustraction, effacement. Elle permet un processus d'unification de l'être par la poésie, prenant naissance dans un mouvement très particulier de la neige

comme de l'écriture, une sorte d'involution, c'est-à-dire une manière qu'elle a de s'enrouler sur elle-même, de s'involuter de façon obsessionnelle. Méditation qui s'adresse au lecteur comme un message, comme un appel à une autre méditation, la sienne propre à travers son intériorité particulière qui pourrait lui permettre de « trouver ici un chemin sous la neige » (CI, p. 49).

Plusieurs passages ancrent ainsi le texte dans le sacré, évoquant un pays où « les Saintes Femmes » naviguent dans une « auge de pierre » (CI, p. 11). Le texte s'ouvre aussitôt sur un monde christique puisque les Saintes Femmes « Port[ent] un morceau de la croix » (CI, p. 12). Le Christ comme Dieu habitent le poème, le Christ étant d'abord rapproché du poète vieillissant « invente un Christ aux cheveux blancs » (CI, p. 13). Chevaliers de la table ronde (CI, p. 49), saints (CI, p. 49) ou encore personnages sortis de la Bible et de l'histoire religieuse hantent le texte. Les Templiers (CI, p. 13), le maître (CI, p. 20), Marie ou Claire (CI, p. 35), mais aussi d'autres personnages empruntés à d'autres formes du mythe et de la légende, puisés dans plusieurs univers, de l'Orient à l'Occident. Que ce soit la mythologie antique, ou d'autres univers légendaires, dont celui de la Chine, tout semble ici accueillir le sacré ou la fable sous ses formes diverses : les Parques (CI, p. 39), la Sybille (CI, p. 32), Sinbad le marin (CI, p. 39), la tanière du tigre (CI, p. 52)… Certains personnages historiques devenus des mythes comme Lénine (CI, pp. 14, 18, 25) ou Mao (CI, p. 38) sont également cités, tout comme des poètes devenus légendes tel Apollinaire (CI, p. 28), ou des peintres faisant partie du patrimoine de l'humanité comme Brueghel (CI, p. 30), ou encore des personnages littéraires comme Vinteuil (CI, p. 37). Ces personnages se mêlent à certaines figures de l'imaginaire personnel avec Mérence (CI, pp. 16-17) transformée en une sorte de mère de l'humanité. D'une figure sacrée à l'autre, le texte affirme de cette façon sa dimension méditative et initiatique, encore perceptible dans la présence du train, du bateau qui sont aussi navigation, cheminement et parcours de vie.

À partir de la notion de Chine intérieure, le poète apprend la valeur de la réserve, du silence, d'une discrétion s'ouvrant à la transformation. Sa quête s'oriente vers une absence de signes, une suspension, un effacement. Le véritable effacement permet de devenir un centre transmetteur, un passeur, une voix traversante, dans cette capacité de parvenir à s'oublier soi-même afin de se nourrir de ce que le monde offre. Poésie sereine,

détachée et lointaine, belle dans sa limpidité, dans son atmosphère de présence-absence, de manifestation et de retrait dans l'aller-retour, le va-et-vient des choses. Rien n'accapare l'attention, tout ce qui commence à prendre forme se retire. Sentiment de renoncement qui auréole l'écriture de vague et de solitude, la saveur idéale étant celle de la neige et de l'eau.

Poésie qui est celle du détachement, du lointain qui n'est accessible qu'à partir d'un véritable itinéraire intérieur, poésie qui crée la détente, le vide accueillant en lui tous les mondes possibles. Le poète relie la Chine à l'intériorité « La Chine est pour moi le lieu où comme dans nos mutations intérieures, les épreuves et les destructions sont toujours suivies de renaissances fécondes » (EE, p. 33). Elle est ce qui s'écrit à partir de la dictée intérieure (EE, p. 35), elle est le signe de la vie intérieure (EE, p. 36) le lieu de l'écriture intérieure (EE, p. 44), un pays où l'imaginaire n'est pas retenu (EE, p. 38). L'expérience émotionnelle est décantée, la conscience reflète d'autant mieux, selon la vieille métaphore de l'eau paisible et du miroir, l'infinie richesse de la vie intérieure. Paysage de calme, de solitude, paysages pâles de neige et d'eau au tracé rare, ouverts sur de vastes étendues. Le mouvement de la neige qui tombe évoque un « léger geste de retrait » (CI, p. 26). Le « cœur découvre son retrait » (CI, p. 47), permettant de passer à une autre forme d'écriture, après une bataille qui s'est accomplie : « Ce mur depuis des mois que tu élèves pour l'abattre / C'est le bélier qui va casser ton chant d'aveugle / Et dans l'infirme oreille / Briser les tables de la Loi et la muraille de Chine » (CI, p. 26) : « Cette entreprise du poème qui te barre la vie » (CI, p. 26), le poète désormais va l'affronter différemment dans une forme de distanciation et de disponibilité qui lui permettra enfin de retrouver le lâcher prise, le laisser-venir, l'état détaché « d'étranger » (CI, p. 30) sur « la voie de sa pauvreté » (CI, p. 45) mettant en exergue « ce qui s'est usé » et « ce qui manque » (CI, p. 18). Le texte est un texte initiatique qui doit passer par la neige des soustractions, pour en arriver à l'or alchimique, qui permettra la transformation intérieure du poète, l'amenant à une redécouverte de son trésor, de son enfance au sein du corps des merveilles (CI, p. 29). La porte enfin va s'ouvrir qui donne sur « le vrai corps et cette matinée de neige » (CI, p. 30). Le poème sera ainsi « creusé » par les hivers de sel et « la simplification » de la neige » (CI, p. 21) comme si l'écriture était devenue humilité, rature, gommage d'un texte écrit à l'encre invisible.

Reprenant la phrase de Simone Weil : « La création n'a pas consisté à s'étendre mais à se retirer » (CI, p. 11), le poète « compagnon blanc » (CI, p. 48) d'une confrérie de neige, suivant la règle monastique du mélèze, adopte le geste de genèse et de création, évoquant d'emblée le décor hivernal d'un solstice d'hiver. Ce geste créatif n'est pas geste d'orgueil ou d'assurance, mais de dessaisissement de la part d'un poète qui n'est plus dans l'affirmation d'une domination – « L'esprit délivré du pouvoir ne veut plus dominer, l'esprit ne veut plus délirer » (CI, p. 38) – mais dans le dénuement et se trouve dans « la position des gisants » (CI, p. 11) : « Tu es dans la saison de la simplicité, quand la vue baisse on ne voit plus que les simples lignes » (CI, p. 29). Le poème n'est pas une mainmise sur les choses ou domination, il est rencontre, poème lancé dans l'ouverture générale, le « sans pourquoi », le disponible.

La Chine intérieure, explique Henry Bauchau, est née d'une inspiration soudaine, un matin de janvier à la montagne : « Je m'éveille un peu avant l'aube et je vois que la neige longtemps espérée, tombe depuis quelques heures » (EE, p. 43) ». La neige est la toile de fond de ce journal, puis de ce poème : « Elle en est la matière à la fois connue et inconnue qui relie la Chine des poètes qui ont si bien parlé d'elle et le pays d'En Haut où j'écris sur elle à mon tour » (EE, p. 44). La neige autrefois « cheval blanc de Jéricho » (CI, p. 28), « pansement blanc ou bleu d'Apollinaire » (CI, p. 28) est devenue pierre, sel, gel, verre, papier. Elle est bien l'image de cette précarité, de cette fragilité, de cette nudité, de ce retour à l'épure à « voix nue » qui s'enracine dans la prophétie, la légende et le beau conte d'amour et de mort (CI, p. 13) mais elle prophétise aussi la nuit prochaine et « l'aube où des enfants vont naître » (CI, p. 51). Le poète désormais à sa table, tenant « la pointe de métal qui produit de l'encre et des signes » (CI, p. 49), va composer : « Un lent poème corporel dans la matière de la neige » (CI, p. 49). L'image de la patineuse et celle des tableaux de Brueghel permet la venue de la neige et du gel à travers le geste esquissé de la danse, trace perdue sur le lac couleur de perle, à l'ombre du muret se trouvant l'humble révélation oubliée donnant sens à tout le reste : « Ma grâce te suffit » (CI, p. 31).

Car la neige est liée à l'enfance, aux « étoffes de la mémoire » (CI, p. 50) et au tablier blanc de la mère : « Plus neuve que la neige est la petite enfance » (CI, p. 25). La poésie est un retour aux archétypes, aux archaïsmes, aux origines et c'est en cela qu'elle est œuvre de mémoire. Il

n'existe pas de poème sans remémoration. Le poème est éclosion et mémoire, rappel de ce fond éternel de l'humanité. La poésie est un retour aux latences originelles, aux vérités premières. Le poète tente de formuler le réel dans sa blancheur première et intacte et veut retourner à cela qui est humanité première, par-delà tout clivage d'Orient ou d'Occident. La neige, chante sa geste d'origine (CI, p. 50), retrouve la forme originelle (CI, p. 14), la lumière d'avant-naître (CI, p. 14) et elle permet au poète un retour au sacré de l'origine : « Je regarde vers l'origine » (CI, p. 20) pour retrouver l'immémorial. La neige est mémoire du monde et de l'homme : « L'oiseau de sel et les grands animaux liquides / Se sont perdus dans la mémoire, se sont fondus dans ton histoire » (CI, p. 23). L'oreille mémoriale de l'enfance et du conte de Brocéliande s'ouvre, comme l'écriture, à l'écoute du cosmique : « Lorsque la vie n'est plus qu'une oreille attentive, entendons-nous tomber cette neige intérieure ? » (CI, p. 44) et c'est par le corps que se retrouve la mémoire millénaire : « Mes mains palpent le sol ancien, les hommes des millénaires » (CI, p. 13). Le poète est bien « le scribe accroupi qui s'éveille dans la mémoire » (CI, p. 20). La neige est retour à l'enfance « Je n'ai vraiment aimé que l'enfance de moi-même » (CI, p. 40). L'encre invisible permet de couvrir d'écritures notre enfance.

Les formulations négatives abondent, rappelant la méthode apophatique de certains mystiques : « les noms […] d'oubli, […] / ne me rappellent presque rien. » (CI, p. 11). Le poète est aussi ce « Christ aux cheveux blancs » (CI, p. 13) qui accueille le monde que dessine la neige, celui de la beauté mais aussi de la souffrance : « Je regarde mon âge, je regarde la neige, je ne regarde rien » (CI, p. 11). Ce « rien » scande tout le poème par sa récurrence inéluctable : « Je regardais la mer, je regarde la neige, je ne regarde rien » (CI, p. 13). « On voit qu'il n'y a rien, aucune forme de passage » (CI, p. 14). « Je regarde le sel, je regarde le gel, je ne regarde rien » (CI, p. 22). « Tu regardes la pluie tomber […]. Tu regardes ses mains qui sont des pensées musculaires. Tu ne regardes rien. » (CI, p. 37). « Je ne sais presque plus, je ne sais presque rien » (CI, p. 43). Rien, Nada dans une sorte de refrain, de ritournelle métaphysique. Nous pensons au texte de Jean de la Croix sur la Nuit. Ici la Neige s'associe à la Nuit « c'est la nuit du pollen de neige » (CI, p. 48). Comme le dit le poète « La neige a traversé ma nuit » (CI, p. 14). Nuit et Neige se retrouvent comme éléments fondamentaux, millénaires, lieux communs de la profondeur humaine : « c'est la neige la plus profonde » (CI, p. 48), lieux

de la songerie et des songes, lieux des rêves et de la sauvagerie (CI, p. 48) lieux du lyrisme partageable, ceux de la « grande commune ». Grâce à de brefs dessillements des yeux, le poète peut ainsi discerner la nature de l'homme et du monde : « L'état où nous serons, où nous sommes, où nous étions depuis toujours » (CI, p. 22), « la neige étant donnée à tous comme une langue maternelle. » (CI, p. 48).

Pour inspecter l'invisible, il s'agit d'introduire une sorte de vide dans le langage, le poème est celui d'une précarité qui va jusqu'à la disparition : « entre la neige et le flocon / On voit qu'il n'y a rien, aucune forme de passage » (CI, p. 14). Le temps qui s'ouvre est un « temps d'ignorance » (CI, p. 13), une « saison d'humilité » (CI, p. 13). Dans ce curieux texte, les images apparaissent comme pour mieux s'effacer, fondre comme neige, se retirer. Le cœur du poète, sur lequel semble se déposer la neige, apparaît décoloré « gris », pauvre de matière, « gauche » et « transi » (CI, p. 16). C'est un texte qui accueille le monde, un monde qui, pourtant, a perdu de sa superbe et se retrouve comme effacé, dans un texte qui est aussi celui de l'intériorité et qui s'écrit pour mieux se gommer ensuite. Il y a porosité, symbiose, entre le corps du poète et le corps du monde : « Tu regardes la neige qui a les mains ouvertes […] Son souffle entre dans tes poumons, ton corps » (CI, p. 12). L'« anniversaire de nuage » laisse présager une fête sacrée, fête du monde avec les couleurs, les chaleurs, lorsque « tout s'écrivait pour tous avec un corps » (CI, p. 14). Le poète est arbre comme l'arbre possède une pensée vertébrale, il n'y a plus de frontières entre les différents règnes de l'univers. Les personnages se mêlent au monde : « Shenandoah est une rivière, une eau rapide, une forme de femme, une forme de feuille / c'est un passage de chevreuil / Rien qu'une femme rouge comme un érable rouge » (CI, p. 27). L'esprit du poète se livre au bruit du vent, à l'odeur du lierre, une brume orageuse confiant les mots de l'écriture au vrai « corps délié » des montagnes Rocheuses (CI, p. 23/ p. 27). Comment déchiffrer les hiéroglyphes humains de ces humains qui ne sont que « les fourmis du monde » (CI, p. 39) ? L'homme est le frère minéral, le frère de l'arable et le frère des animaux (CI, p. 40). Dans cet univers poétique, une liaison immédiate, une quasi-osmose devient possible et se construit entre l'humain, l'animal, le végétal, le minéral. Le poète évoque une communion profonde avec les éléments. Le poète perclus dans son sommeil « qui ressemble à un animal » (CI, p. 46) entre dans la nuit « des animaux furtifs. Nuit du renard et du blaireau, nuit de la

noctuelle » (CI, p. 46), nuit d'un papillon nocturne parfois crépusculaire tandis que prophétisent des oiseaux noirs.

Avec quelques images la véritable fresque d'un monde animal s'esquisse. La neige « mince » de janvier fait émerger l'image du « museau gris d'une musaraigne » (CI, p. 11) petit insectivore à peine visible, gris-brun, se noyant dans le décor et ne montrant que son museau minuscule et très pointu. L'adjectif « mince » utilisé pour qualifier la neige évoque le corps de la neige, le liant à celui de la musaraigne, et en fait quelque chose de corporel, de physique, léger et ténu. De la même façon que la neige, l'église nous amène dans le monde animal où le corps est très présent, église protectrice, refuge qui fait penser à « la longue échine usée » d'une louve, abritant ses morts (CI, p. 11). La neige soulève également l'image aérienne et fuselée de l'hirondelle avec son ventre blanc : « À longs pas de muettes attendues tout le mois, / la neige au ventre d'hirondelle » (CI, p. 14). Plus loin apparaît « l'oiseau de sel et les grands animaux liquides » (CI, p. 23). Les flocons se transforment en oiseaux multipliés, la neige étendant son « giboyeux poème » où les oiseaux-flocons abondent en « assemblée » (CI, p. 15), en armée de flocons, en poèmes de papier. Toujours légère, « léger tissu de neige », la neige peut aussi se mettre à foisonner en flocons, elle est à la fois plume et papier, tissu et broderie qui dessine des mésanges (CI, p. 16) sur la tapisserie du monde. Alors s'inscrivent dans la neige la féérie de l'enfance, l'écriture des fées contemplées dans un ballet d'oiseaux (CI, p. 17), écriture d'enfance fantastique, qui s'incarnera à travers l'image de la mère sensible à la souffrance des bêtes, des pauvres et des enfants. Et sur le « pays blanc » apparaît « la biche avec ses faons sous le sapin » (CI, p. 35). Une communication profonde s'établit entre le poète et les bêtes du monde : « Vos yeux se sont croisés un moment déchirant. La vraie patience est la patience des chevreuils » (CI, p. 35). La biche, dans son passage si léger, si précaire, ressemble au mouvement de la neige qui tombe (CI, p. 47).

Le corps de la neige n'est pas seulement le corps élémentaire, le corps végétal ou animal, c'est le corps du poète avec ses paumes ouvertes (CI, p. 16). Les mots qui forgent les images sont « désarmés », ou peut-être même « dépossédés », mots corporels s'avançant « les mains ouvertes » (CI, p. 28) comme la neige qui a « dénoué ses paumes » (CI, p. 11), l'éclosion de l'image correspondant finalement à son annulation en tant qu'image. L'esprit du poète s'ignore entre le ciel et l'herbe,

(CI, p. 23), hanté qu'il est par d'« ignorantes images » et rempli « de pensées qui s'ignorent « (CI, p. 34). Le texte qui s'élabore, comme la sonate de Vinteuil, « ne cache ni ses trous, ni ses obscurités » (CI, p. 37). Cette façon de penser la poésie comme espace méditatif est constitué par une involution de l'écriture, c'est-à-dire une façon qu'elle a de s'enrouler sur elle-même, de s'involuter de façon obsessionnelle, véritable « serpent d'images » (CI, p. 39). C'est une poésie du détour et du retour qui en passe d'abord par l'expérience, mais pour en revenir au naïf. Il n'existe pas de poésie sans innocence. Ce qui s'exprime dans le poème, c'est le naïf qui sait inverser l'expérience en innocence. Il s'agit de renaturer, de revirginiser le monde et l'homme dans ce matin de neige. En fait, dans ce texte, l'image n'est pas seulement l'image, elle est un point de fulguration de l'inimaginable et de l'inimaginé ou mieux de l'inimagé. L'image, par son involution qui la fait tourner sur elle-même comme une toupie – en ce moment précis où la toupie atteignant son paroxysme de vitesse paraît immobile –, s'inscrit de façon ténue avant de tendre vers son annulation : « neige insuffisante à mon insuffisance » (CI, p. 13), « image d'ignorante Image » (CI, p. 21). « La neige ne peut rien sans toi, mais ne te prends pas pour la neige » (CI, p. 15). Cette poésie tente de se débarrasser de la vanité même de toutes les images, appelées à disparaître et à mourir dans la fulguration de l'être qu'elles ont induit. L'image est évidée d'un trop-plein d'évidence, résolvant le symbole qu'elle est dans l'être qu'elle fait naître et qui, advenu, l'annule. Saisis que nous sommes d'images, puis dessaisis. L'image, « exorbitante étrangère », enfoncée dans les veines du poète se délie du sens et se délivre des miroirs (CI, p. 21) « Avant de s'éclairer de la nuit sans images » (CI, p. 28). La faille, la porosité, l'effritement, l'émiettement, l'atomisation, tout contribue à cet effacement. La parole poétique doit rester pauvre et vulnérable là où le sacré lie et délie, noue et dénoue : « la neige est une eau sans image, ô neige comme un sacrement » (CI, p. 47). Le lecteur reste ainsi frappé par le grand nombre de répétitions et de reprises de termes. Le verset, au sens étymologique de *versus*, retour, semble sans cesse revenir sur lui-même, image contre image, neige contre neige. On peut remarquer dans certains vers une répétition qui paraît dédoubler la chose en elle-même : « il n'y a rien à désirer que le plus grand désir » (CI, p. 37), « la foule s'abandonne car elle n'est plus abandonnée » (CI, p. 37).

Le fait de sans cesse gommer le mot par le mot, entraîne une sorte d'instant inouï de poésie et d'émerveillement, dans cette instabilité même

du visible aussitôt invisible. Le langage va donc procéder par rétention, dénégation et annulation successives. L'absence sera énoncée dans cette poésie comme le seul chemin possible vers une présence. L'être est affirmé par l'opération d'une double négation. C'est par un processus doublement négatif donc positif que la présence est tirée de l'absence, le plein du vide, l'être du néant : « si je renonce, si je renonce à renoncer » (CI, p. 49). Deux aspects de l'être se trouvent à la jointure de leur disposition solidaire. La poésie procède de paradoxe en paradoxe dans la complexité de double négation qui va vers une saisie dessaisie de l'être : « Ses mains font les gestes du secret, j'accepte et je n'accepte pas » (CI, p. 41). Le poème est un dit qui devient – par effacement de ses éléments constitutifs – un non-dit, une figure de l'infiguré : « L'ignorance d'amour écrit ce qu'elle ignore » (CI, p. 43). Sorte de sur-place poétique, entre les deux pôles principaux de l'hésitation et de l'effacement, l'écriture ne s'affirme que pour mieux se suggérer comme rature de ce qu'elle vient à peine de souligner, écriture qui fait de sa propre rature l'un de ses principes déontologiques. Tout est écrit à l'encre sympathique, écrit à blanc. Écrit-désécrit, il y a dans ce texte sidération et obsession de l'écriture, involution de l'écriture sur elle-même : « Est-ce que quelqu'un marchait en moi pendant que je marchais en elle ? » (CI, p. 48). Nous sommes manifestement en présence d'un effort, spirale récurrente des mots, pour traquer l'évanescent, cerner l'ineffable, le mot sitôt donné est infirmé par le suivant comme s'il fallait le moduler sans l'annuler totalement par la confrontation et l'accouplement de deux notions antithétiques ou répétitives. Ce qui est visé par le rapprochement, la juxtaposition – si intense qu'on la sent tendre vers la superposition – de termes antagoniques ou répétitifs, c'est leur simultanéité, leur coexistence, leur résolution dans le même. La dualité parcourt l'ensemble de l'œuvre au bord du déséquilibre et du dessaisissement – stabilisée mais sans cesse menacée de disparition.

L'originalité de la poétique de *La Chine intérieure* réside dans ce lien entre l'inscription d'une part et l'effacement d'autre part. Fatalité de la non-connaissance, de la non-possession, de la non-conquête inscrite dans la manifestation même du désir. Le poème est celui du rien, celui de la neige, de la disparition (CI, p. 14). Désormais, la nudité est dénuement comme vœu de pauvreté, comme voie de pauvreté, la poésie est faite de trous, de lacunes : « C'est par ses vides et ses hésitations que sa pensée devient matière » (CI, p. 37). Le poète ne sait presque plus, ne sait plus rien. Au bord de l'eau, la neige tombe sur la Chine et la Chine intérieure devient

neige intérieure, neige plus profonde, le cœur découvre son retrait, son renoncement, sa simplicité qui nivelle. Allant vers l'ouverture et la porosité, la Chine intérieure, permet finalement d'atteindre au « trésor de la langue », langue maternelle, langue originelle commune qui est faite d'un pansement blanc et d'une nuit sans images.

Béatrice BONHOMME

Université Côte d'Azur

Une peinture qui se lit, un texte qui se voit

Les enjeux picturaux de la poésie bauchalienne

« Sous les mots d'Henry Bauchau, il y a toujours des images » ; nous essaierons de dévoiler celles qui naissent de ses poèmes. Nous nous intéresserons tout particulièrement aux recueils ultérieurs à sa propre pratique en amateur de la peinture, à savoir *Les deux Antigone* et plus particulièrement *Heureux les déliants, Exercice du matin, Nous ne sommes pas séparés, Regards sur Antigone, Poèmes* et *L'Accueil*. Plusieurs critiques ont analysé les conséquences que pouvait avoir eu sa tentative picturale sur son écriture romanesque. Lauriane Sable[1] rappelle que les figures de créateurs sont alors plus nombreuses dans ses œuvres romanesques du cycle œdipien et Myriam Watthee-Delmotte[2] offre une lecture double de ses productions picturale et écrite. Nous-même dans des précédents articles[3], nous avons souligné la singulière naissance de Bauchau à la poésie. En proie au doute sur son identité d'auteur et de poète en particulier, Bauchau gagne en corporéité quand le je poétique s'affirme. Le changement d'objet – la peinture remplace le corps – a-t-il des répercussions sur son écriture ? Sa pratique artistique a-t-elle eu les mêmes influences sur sa poésie que sur ses romans ? Peindre a-t-il modifié son écriture poétique ? Quelles seraient les images générées par la poésie bauchalienne ?

---

[1] Lauriane Sable, « Art et figures d'artistes dans le cycle œdipien : une transposition », dans *Revue internationale Henry Bauchau,* n° 2, 2010, pp. 54-68.

[2] Myriam Watthee-Delmotte, « Pour une fausse symétrie : l'imaginaire verbal et visuel d'Henry Bauchau de 1968 à 1975 », dans *Textyles*, n° 17-18, 2000, pp. 90-99.

[3] Marianne Froye, « Du corps du poète au corps poétique dans *Heureux les déliants* », dans Myriam Watthee-Delmotte et Catherine Mayaux (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009, pp. 111-123 et Marianne Froye, « De la genèse du corps poétique dans la genèse de "Lecture du corps" », dans *Revue internationale Henry Bauchau,* n° 6, 2015, pp. 137-152.

Chercher à dévoiler ces images invite à s'interroger d'une part sur leur existence réelle, sur leur mode d'apparition, sur leur finalité et sur leur sens. Comment écrire et lire qui sont des activités langagières non figuratives, silencieuses, immatérielles peuvent-elles donner à voir ? Quelles dimensions iconographiques revêt sa poésie ?

Après avoir rappelé quelques éléments de contextualisation qui permettent de comprendre à la fois l'attrait de Bauchau pour la peinture et ses répercussions sur son écriture poétique, nous envisagerons la dimension picturale de sa poésie. La main de Bauchau est celle qui tient à la fois le pinceau et la plume, celle qui donne à voir et à lire. Enfin, nous montrerons comment une poétique de la picturalité se construit dans ses derniers recueils.

Contextualisation

Pour comprendre comment la poésie bauchalienne se fait progressivement peinture, il nous faut remonter quelques années en arrière. Devant la difficulté à écrire *Le Régiment noir* et l'insatisfaction intellectuelle dans laquelle il se trouve à cette époque, Henry Bauchau s'essaie aux arts graphiques. Ainsi, de 1968 à 1975, il s'adonne en amateur à la peinture et au dessin.

Aux origines : Bauchau et Delvaux

C'est à cette même période qu'une œuvre de commande lui est faite. Un film sur le peintre Paul Delvaux est en cours, René Micha lui demande d'écrire des textes pour accompagner le film. Ce sont finalement les dix poèmes[4] de *La Mer est proche* qu'écrit Bauchau. Le travail de Bauchau est peu exploité dans le film et c'est une source de déception pour le poète. Cependant, cette expérience semble marquer durablement l'écriture poétique de Bauchau. Lors de cette première rencontre entre la peinture et la poésie, une ressource réelle et picturale est à l'origine de son écriture poétique : les tableaux de Paul Delvaux. Certes, ces dix poèmes ne sont en aucune manière des *ekphrasis* fidèles, mais ils ont le mérite d'entretenir un dialogue avec des tableaux existants de Delvaux. *La Mer est proche* serait donc une première étape pour Bauchau. Il laisse le soin au lecteur d'imaginer le tableau à partir du texte, il lui laisse toute latitude pour retrouver à

[4] Marianne Froye, « Dire pour faire voir. Lectures croisées de *La Mer est proche* », dans *Revue internationale Henry Bauchau,* n° 12, 2022, pp. 223-228.

partir de titres éponymes le tableau originel. Tous les poèmes portent le titre d'un ou plusieurs tableaux de Delvaux. La majorité d'entre eux est relativement aisée à identifier ; pour quelques-uns, cela s'avère plus complexe. Cette première tentative marque un tournant décisif dans l'écriture de Bauchau. Devenu poète, il a gagné une identité qu'il interroge par la peinture d'un autre artiste. Être créateur reste douloureux et incertain. Passer par l'œuvre d'un autre alors que soi-même on s'essaie en amateur à la même pratique artistique témoigne de la difficulté à s'assumer pleinement créateur. Écrire à propos de la peinture de Delvaux amène Bauchau à déplacer son interrogation sur la création. En écrivant des poèmes à partir de tableaux, il recrée par un autre *medium* une peinture. À cette étape de son écriture, le support pictural de l'œuvre d'un autre est encore nécessaire pour rendre visuelle sa poésie.

Bauchau peintre

Dans *Dialogue avec les Montagnes*, *journal du* Régiment noir*,* Bauchau fait état de la perméabilité entre l'acte d'écrire et celui de peindre. La création est alors envisagée selon une double modalité artistique : visuelle et langagière. Ainsi, en date du 29 juillet 1969, on peut lire dans son journal : « Écrit aujourd'hui *Les Amies*. Texte qui tente de rendre l'érotisme du bout des doigts des tableaux de Delvaux où l'on voit des jeunes filles le long de voies de chemin de fer » (DM, pp. 168-169). C'est ainsi qu'en 1968, il envisage de manière croisée les deux œuvres en cours : « Fait avant-hier sur un fond raté de tableau d'inspiration "maya" mi à l'huile, mi aux pastels qui est devenu une série de têtes enchevêtrées. J'y reconnais *a posteriori* des images de mon roman » (DM, p. 27). Alors qu'il s'essaie à la peinture durant cette période, le transfert semble s'opérer entre l'écriture et la peinture. Par l'écriture, Bauchau peint des images qu'il se réapproprie en dessinant. La suite de son œuvre achèvera ce renversement entre écriture et peinture. Il donne à lire des images. Son arrêt de sa pratique personnelle – il poursuit son activité artistique comme thérapeute au-delà de 1975 – l'amène à doter la langue d'une puissance évocatrice plus importante. De la même façon, lorsqu'il évoque l'acte d'écrire, c'est en des termes propres à la peinture : « C'est à ce moment que se dessine, sous la trame des séances, un projet si obscur et si passionné que je ne puis le dire. Le projet d'un livre, le projet d'une Amérique et d'une autre vie pour le père » (EE, p. 80).

La perméabilité des deux pratiques artistiques se traduit également par l'importance accrue d'un élément corporel : la main. La main devient le lien entre la peinture et la poésie. Elle est celle qui tient la plume et le pinceau. Dans des articles précédents[5], nous avions montré l'importance de la main à la naissance de la poésie. Les mains de la Sibylle le guident vers la voix poétique comme la main signe « un mouvement vers l'intériorité, vers l'intime et vers le centre de soi qui définit le processus créateur chez Bauchau »[6]. C'est ainsi que dans *L'Écriture à l'écoute*, il entreprend le mouvement suivant : « Pour me rapprocher de la vérité de la main, je me suis mis à dessiner et à peindre. Je m'efforce d'aller vers une poésie plus claire et plus accessible » (EE, p. 42). Henry Bauchau confirme la symbolique et la valeur de la main dans sa création et instaure un lien de cause à effet dans l'évolution de sa poésie. Se rapprocher de « la vérité de la main » était une fonction assignée jusque-là à la poésie. Devant un échec relatif ou une insatisfaction persistante, Bauchau tente de parvenir à ses fins par un autre biais artistique. Il entretient alors l'espoir implicite d'accéder à l'œuvre poétique intelligible et pénétrable tant attendue par le détour pictural. Ainsi dans « Le trésor » et dans « L'œuvre », Bauchau célèbre la main comme source de connaissance et de révélation. Elle est « plus claire et plus savante » (PC, p. 295). Bauchau rage de ne pouvoir « écrire avec les Grandes Mains / qui nous rêvent » (PC, p. 302).

Du corps au regard

Après avoir gagné en corporéité, l'homme affirmé poète peut se perdre dans la quintessence d'un regard. Dans le même temps, la maladie de Laure et le dessillement qu'elle lui impose font de la vue le sens privilégié. La dématérialisation du corps réduit aux yeux fait advenir l'autre dans le regard. Ainsi, dans « Sophocle sur la route », Œdipe aveugle devient le « serviteur des langues du songe » (PC, p. 296). Suivre l'aveugle « aveuglant » permet à Antigone de parvenir à la lumière de la connaissance. C'est ainsi que les « Regards sur Antigone » (PC, p. 298), titre du poème qui suit « Sophocle sur la route », deviennent une suite de coups d'œil furtifs sur le

[5] Marianne Froye, « Du corps du poète au corps poétique dans *Heureux les déliants* », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, *op. cit.*, pp. 111-124 et Marianne Froye, « De la genèse du corps poétique dans la genèse de "Lecture d'un corps" », dans *Revue internationale Henry Bauchau,* n° 6, 2015, pp. 137-152.

[6] Marianne Froye, « Du corps du poète au corps poétique dans *Heureux les déliants* », *op. cit.,* p. 118.

monde. Le poème se fait tableau par la suite de distiques séparés d'un astérisque. Les couleurs « argent », « or » et « rouge » dessinent une œuvre dont « Antigone est le paysage ».

Le regard est l'impalpable du corps, il permet d'emmener les yeux de l'autre vers l'ailleurs. Bauchau déplace ainsi le regard du lecteur vers autre chose, et notamment vers une œuvre immatérielle. Il l'incite à regarder l'élaboration d'un tableau peint en poésie. Finalement, le regard, sens essentiel à la lecture, devient celui que l'on pose sur le monde pour faire advenir une œuvre picturale. En procédant ainsi, Bauchau opère une diffraction ; il fait obstacle à la lecture par une œuvre sous-jacente qu'il s'agit de voir et de regarder au risque d'oublier la première.

La plume et le pinceau : donner à voir, donner à lire

Le déplacement du regard vers un autre support artistique fait finalement émerger deux œuvres distinctes et concomitantes. La duplicité et la duplication de la création démultiplient à l'envi les œuvres.

Les figures de créateurs

Pour interroger l'acte de création, Bauchau délègue l'identité du créateur aux personnages de ses romans, de ses pièces de théâtre ou de ses poèmes. Il leur confère l'autorité de créer. Des glissements s'opèrent selon plusieurs plans : le peintre amateur rend picturale son œuvre écrite et les protagonistes de ses écrits deviennent plasticiens ou peintres. C'est tout d'abord Antigone et Œdipe qui sculptent, mais surtout c'est « Clios qui s'élève grâce à l'art en évoluant de la condition de bandit à celle de peintre »[7]. Comme le rappelle Lauriane Sable[8], l'acte créateur pour les personnages du cycle œdipien intervient selon le même *modus operandi* que pour Bauchau romancier : sans canevas préalable. De même, Myriam Watthee-Delmotte[9] rappelle que la présence de l'art dans *Œdipe sur la route* fonctionne comme une révélation, comme l'accomplissement de ce que l'on attendait. Son expérience de la matière se traduit dans son œuvre :

[7] Maria Teresa Lozano Sampedro, « L'art de la sculpture dans *Œdipe sur la route* : un message d'espoir du "peuple des profondeurs" », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, *op. cit.,* p. 183.
[8] Lauriane Sable, *op. cit.*
[9] Myriam Watthee-Delmotte, « Henry Bauchau : le passage de l'image », dans Serge Linarès (dir.), *De la plume au pinceau. Écrivains dessinateurs et peintre depuis le romantisme*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, pp. 357-371.

chaque personnage fait état d'une pratique artistique. L'œuvre bauchalienne s'écrit grâce à la présence des personnages créateurs. Ainsi dans « Paroles du corps endormi » (PC, p. 303), le créateur est pluriel et mêle différentes approches artistiques : l'écriture et l'architecture. Certes, l'inconscient comme modalité de la parole poétique est une nouvelle fois actualisé. Mais le poète ordonne finalement la survenue de cette parole. Elle naît de « l'étonnement » et elle est « lumière ». Le poème est une « architecture éphémère », « une citadelle ruisselante ». Avec « Nous sommes les gens du naufrage, écrivant pour les naufragés », la polyptote et l'épiphore signifient la réversibilité et la réciprocité de l'écriture qui imposent le pluriel « nous » « deux » pour désigner le créateur. Se dessine donc l'identité d'un poète qui écrit dans la création.

Ainsi, le rapport corporel à la matière : le bois, la peinture ou l'encre est le pendant du rapport entretenu avec le corps en poésie : tous deux permettent l'avènement de la poésie. La mise en abyme de la figure de créateur est une autre manière pour Bauchau d'affirmer son identité de poète. Son œuvre serait un prolongement de lui-même. « Le monologue d'Antigone » énonce la manière d'être au monde du poète quand elle « espère entendre / des sons trop purs, trop limpides » (PC, pp. 353-357). De cette façon, elle peut être dans « Antigone à la lance » « avec la pauvreté des mots / et leur désir / de fer » (PC, p. 359). Les personnages créateurs sont des succédanés du poète, mais pratiquent l'art auquel Bauchau renonce lui-même. Sa propre complétude de créateur est atteinte grâce à son travail d'écrivain et aux expériences artistiques de ses protagonistes. L'identité incertaine de certains protagonistes vient de l'exercice en amateur de la sculpture ou de la peinture. Elle est la transposition de l'expérience personnelle de Bauchau. Tout en l'écrivant, le poète affermit sa propre identité par l'entremise de l'incertitude de ses protagonistes. C'est ainsi que dans *L'Écriture à l'écoute*, Bauchau peut témoigner que « Dans le mouvement de l'écriture, je ne me suis pas senti le créateur mais le créé » (EE, p. 61). Les personnages le créent poète par les arts picturaux.

La poésie devient peinture

À partir de l'arrêt de sa pratique picturale personnelle, les poèmes se font peinture. S'élèvent dans l'immatérialité de la lecture des images qui répondent à différentes esthétiques ou genres. Les poèmes font advenir des lignes de force ou des couleurs propres au dessin, à la peinture ou à l'architecture. Ainsi, « Regards sur Antigone » ou « Meuse pour Valentine »

font advenir un paysage. Les prépositions « sur », « sous » ou « dans » structurent l'espace du paysage, quand les termes désignant une couleur comme « argent », « or » et « rouge » érigent Antigone en « paysage » (PC, pp. 298-99). Dans « Meuse pour Valentine », on retrouve les mêmes phénomènes chromatiques et spatiaux. Des lignes de force sont créées par les précisions des effets de lumière. L'obscurité côtoie « son abondance de lumière » (PC, p. 309). Dans *Nous ne sommes pas séparés*, le poète ouvre et dessine des fenêtres poétiques qui donnent à lire et à voir un *continuum* paysager.

En 1964, « L'or vert » (PC, p. 111) propose un portrait du poète en peintre et condense selon M. Watthee-Delmotte « les valeurs opposées de la violence et de la maîtrise »[10]. Plus de vingt ans après, Bauchau offre dans « L'or bleu » (PC, p. 310) le portrait de la bien-aimée sous les traits d'une marine.

Par ailleurs, la poésie de Bauchau transpose les techniques picturales dans le langage. Ainsi, les nombreuses dérivations phoniques s'apparentent à l'esthétique pointilliste ou impressionniste. Il s'agit alors pour le poète d'apporter par petites touches ou par des annotations l'idée d'un tout. Il suggère par des glissements sémantiques et phoniques une impression. La polyptote, « le présent, la présence » d'« Instruments d'allégresse » (PC, p. 300), pose une égalité. De même, les deux modalités de lectures verticale et horizontale des « Fenêtres du vert levant » (PC, p. 323), de « Fenêtre de présence » (PC, p. 325) ou de « Fenêtre de neige » (PC, p. 392) créent des tableaux à la manière des cubistes dans lesquels les morceaux disjoints invitent à appréhender le monde selon de nouvelles modalités.

« Succinctes » fonctionnent à la manière de miniatures qui se succèdent pour former un ensemble paysager. Ce sont à la fois « les rayons obliques », le « rouge » de la fleur ou la « branche de roses » (PC, p. 329) qui structurent l'espace poétique. La poésie bauchalienne donne à voir par la lecture de multiples esthétiques picturales. La diversité de son écriture rejoint des pratiques diverses en peinture ou en dessin.

Poétique de la picturalité

Au-delà d'éléments biographiques avérés, c'est le docteur Robert Dreyfuss qui le dissuade fermement de poursuivre son expérience

[10] Myriam Watthee-Delmotte, *ibid.,* p. 358.

picturale, il importe finalement de comprendre non pas comment la peinture pourrait expliquer ses œuvres écrites ou inversement, mais bien davantage de mesurer comment la peinture imprègne sa poésie. Après cette période d'essai à une pratique personnelle, les poèmes deviennent la parole d'un tableau irréel. L'œuvre picturale s'élève dans la virtualité de la parole poétique. La peinture n'explique pas la poésie bauchalienne comme la poésie ne dit pas la peinture bauchalienne. En revanche la technique et l'appétence picturales nourrissent l'écriture poétique.

Esthétique picturale…

La création poétique, parole de l'inconscient, fait émerger les images qui habitent Bauchau. L'esthétique picturale de Bauchau donne à voir des poèmes tableaux dont la disposition sur la page et l'encadrement physique sont la réplique de l'objet physique. « Fenêtres du vert levant », « Fenêtres de présence » ou « Fenêtres de neige » offrent certes par leur titre une ouverture vers le monde extérieur, mais surtout des tableaux successifs de cette extériorité. La lecture verticale et horizontale démultiplie le poème et ses possibilités. Dans « Fenêtre du vert levant » (PC, p. 325), la lecture du second groupe de vers donne une portée phonique et précaire à cet ensemble : « Existe / ciel ! », « Persiste / ciel ! », « L'existe/ en ciel », tous ces distiques selon une modalité exclamative. La lecture en ligne et non en colonne comme l'encourage l'encadrement similaire à celui d'une vitre accentue l'épiphore et l'imprécation au ciel. De la même façon, quelques lignes plus loin, la répétition de « tout est là » à la même hauteur pose avec plus de fermeté l'existence des éléments du monde et du tableau poétique qui s'élève virtuellement devant les yeux du lecteur. La disposition en deux colonnes de « Fenêtres de présence » (PC, p. 326) invite à une lecture verticale. Cependant, de nouvelles images et un autre texte se dessinent avec par exemple : « Maison / Profonde », « Blanche / Histoire ». « Acte / D'amour » est alors concurrencé par « Acte De l'herbe ». Les deux lectures restent recevables. En incitant à lire différemment son texte, Bauchau invite finalement son lecteur à regarder autrement le monde. Or, le tableau et les images qui s'élèvent de ses poèmes tentent d'établir la présence de ce qui n'est pas ou encore :

> Vie en
> Présence
> Délie
> L'Absent

Bauchau poète nous dessille et révèle les lignes de forces de ces images par des jeux de lumière. Comme un peintre passerait d'une couleur vive à un ton dégradé, voire pâle, le poète colore sa poésie et fait côtoyer ombre et lumière. Le titre « Cloches du vert profond » condense l'éclat sonore et l'ambiguïté chromatique. Il fait entendre la sonnaille de la parole poétique qui éclot par la dérivation phonique « des œuvres lentes / Atlantes pentes » et des « athlètes fêtes » (PC, p. 327) d'une réalité hybride devenue même. Il fait voir la profondeur de la tourmente noire et l'élévation céleste de l'âme.

Dans « Deuxième exercice du matin », l'« obliquité » lumineuse côtoie la « Déliante obscurité ». La poésie devient un « exercice de l'éveil » et « l'innocence de l'oreille » (PC, p. 313). Le lecteur entend et voit simultanément une œuvre hybride et une. Elle est visuelle et sonore. Alors que dans *La Chine intérieure*, « la vision spatiale et temporelle traduite dans les poèmes est également celle d'un horizon bouché, sans ouverture réelle »[11], dans les poèmes ultérieurs, des rayons obliques tentent de percer la chape de l'obscurité et du sommeil.

La poésie bauchalienne postérieure à la pratique de la peinture intègre des techniques picturales dans l'écriture poétique pour faire émerger certes des images, mais surtout une lumière. Entendre et voir se superposent pour que s'élève un texte poétique en creux et en plein.

L'œuvre in absentia

Selon Bernard Vouilloux, les rapports *in absentia* sont définis par le statut virtuel du texte ou de l'image. Il considère par ailleurs que l'image et le texte sont « dans une relation de *co-implication* qui autorise chacun, tout en fonctionnant selon ses lois propres, à embrayer sur l'autre : les différences ne sont pas moins instructives que les similitudes »[12]. Alors que les poèmes de *La Mer est proche* sont une réappropriation de l'œuvre de Delvaux, les poèmes ultérieurs n'ont pas pour point de départ une œuvre picturale réelle. Ils créent une œuvre picturale *in absentia*. Le poème embraye sur une œuvre picturale selon une double virtualité : le texte, tel que l'entend B. Vouilloux et l'image créée à partir de ce texte. Selon un mouvement de déliaison chère à Bauchau, le tableau irréel et imaginaire

[11] Myriam Watthee-Delmotte, « Pour une fausse symétrie », *op. cit.*, p. 31.
[12] Bernard Vouilloux, « Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel », dans *Textimage,* 2013, p. 15.

émerge de la parole silencieuse. La picturalité de la poésie bauchalienne permet de faire advenir ce qui n'est pas dans le retrait de la parole silencieuse. Le lecteur ne voit pas le tableau, comme la parole écrite sur la page blanche du livre ne s'entend pas, elle se retire même bien souvent.

La poésie est finalement saturée d'au moins deux œuvres absentes : l'œuvre picturale créée par les lignes de force, les couleurs, les lumières et les obliques et laissée à la discrétion de l'imaginaire du lecteur et l'œuvre poétique qui s'efface. Le tableau *in absentia* est finalement le pendant de la parole silencieuse. L'avènement de la parole se réalise dans l'absence du tableau. « Liberté d'Antigone » mime l'ascension de l'image. Caractériser Antigone revient finalement à définir l'acte de création comme « épiphanie » et « Liberté / du tout / dans le rien » (PC, p. 311). La polyphonie et la pluralité des « Regards sur Antigone » dispersent le lecteur pour faire advenir le tableau. De *La Mer est proche* à « Regards sur Antigone » le cheminement est accompli en réversibilité. Le tableau suscite la parole poétique, le poème dessine un tableau.

En somme, si l'expérience artistique de Bauchau est restée toute personnelle, elle n'est pas restée sans conséquence. Certes, Bauchau est influencé par la culture qu'il souhaite acquérir à ce moment de sa vie, mais cette dernière a finalement et essentiellement des répercussions sur sa poétique et son rapport aux mots. De la naissance d'un corps, son texte devient l'avènement d'une image. La poésie de Bauchau reste une épiphanie précaire d'une image et d'une parole.

Marianne FROYE

Université de Franche-Comté

Henry Bauchau et le rire de Rembrandt

Je suis de ceux qui peuvent prendre la route, non de ceux qui parviennent à un but[1].

Prolégomènes

Dans son discours de réception à l'Académie royale de Belgique (15 mai 2015), Jean-Philippe Toussaint, qui succède à Henry Bauchau au fauteuil n° 9, énonce les points de convergence entre sa pratique et celle de son aîné et signale que tous deux ont le goût de l'analyse et du commentaire. Il rappelle également qu'ils partagent un même intérêt pour la peinture, ce dont témoignent leurs productions plastiques et leurs écrits. Ajoutons que dans ces derniers se distinguent pareillement les figures de Delacroix dont le journal est à plusieurs reprises mentionné (*La Grande Muraille,* Bauchau, 2005 ; *La Main et le Regard*, Toussaint, 2012) et de Rembrandt (préface à *Autoportrait à l'étranger*, Toussaint, 2012). Sur le carnet jaune du journal de *La Déchirure* (du 8/12/63 au 29/3/64), Henry Bauchau a ainsi choisi de coller une reproduction d'*Autoportrait dit en Zeuxis* de Rembrandt[2] et dans le *Journal du présent* (septembre 2006), il donne à lire plusieurs versions du poème « Le Rire » qui se réfère explicitement à ce tableau. À cette occasion, il précise qu'il avait déjà élaboré une première mouture de ce texte à la fin des années soixante-dix ou au début des années quatre-vingt[3] dont il avait gardé un brouillon. Effectivement son journal

[1] PI, p. 278.

[2] Rembrandt, *Autoportrait dit en Zeuxis*, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum. La notice du musée consultable en ligne ne porte plus désormais que la mention « autoportrait » : « Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Selbstbildnis,* Autour de 1668, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Gemäldesammlung, Inv.-Nr. WRM 2526, Zugang 1936, Bild, Öl, Leinwand, 82,5 x 65 cm », https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05011387. [Consulté le 4/8/2022].

[3] 18 septembre 2006 : « J'ai achevé, je crois *Le Rire*. J'ai voulu écrire ce texte encore à Parc-Trihorn, donc à la fin des années 70 ou au début des années 80. J'ai échoué à ce moment, mais j'ai gardé un brouillon, dont je suis reparti maintenant. », *Journal du présent*, 2009, publication dans le cadre des inédits dans *Henry Bauchau, Écrire pour habiter le monde,*

d'*Œdipe sur la route* mentionne que, durant l'été 1983, il s'était « pendant dix jours épuisé sans succès » sur un poème consacré au « rire de Rembrandt dans un de ses derniers autoportraits »[4]. Sa rencontre avec l'autoportrait du maître hollandais remonte aux années cinquante et Bauchau déclare qu'il lui fit une « profonde impression »[5] : sa prégnance tout au long de sa vie en est la preuve indubitable.

Le face-à-face inaugural avec la toile se transforme rapidement en désir d'écriture. Ainsi les recherches de Jérémy Lambert sur les « Projets de pièces de 1950 à 1970 »[6] ont révélé que l'écrivain avait élaboré en 1955 l'esquisse d'une courte pièce où les personnages, en l'occurrence Saskia et Rembrandt, sortent du tableau pour se mêler à la vie parisienne. Que l'image s'anime participe d'une fantasmagorie récurrente, mais ce mouvement est aussi la possibilité donnée au surgissement de la parole, tout particulièrement dans ce cadre dramaturgique : la toile se mue en langage verbal. La métalepse iconique qu'implique le franchissement du cadre par les deux figures est de l'ordre de l'infraction et de l'effraction, ce qui prolonge d'une autre manière l'éclat de rire. La pièce restée à l'état d'ébauche a valeur de fable, son dispositif permet de promener le regard de Rembrandt sur le monde, regard joyeusement ironique et diablement lucide. Dans le même temps elle ouvre une réflexion sur l'énergie ambivalente d'un rire acerbe et résilient. Le tableau de Rembrandt devient « théâtre », c'est-à dire étymologiquement le lieu « d'où l'on voit », ainsi se

---

Myriam Watthee-Delmotte et Catherine Mayaux (dir.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009, pp. 17-24. Textes repris dans DJ, p. 123.

[4] 31 décembre 1983, « L'été dernier, je me suis pendant dix jours épuisé sans succès sur ce poème [« L'ébloui », qu'il reprend à ce moment-là] et un autre sur le rire de Rembrandt dans un de ses derniers autoportraits. » (JJ03, p. 17)

[5] 13 septembre 2006 : « C'est un des derniers autoportraits de Rembrandt et il m'a fait une profonde impression lorsque je l'ai vu dans les années cinquante, en Allemagne je crois. » (DJ, p. 119)

[6] Jérémy Lambert, « L'écriture en chantier, Les projets dramaturgiques d'Henry Bauchau (1950-1970) » dans *Revue internationale Henry Bauchau,* n° 7, 2015, pp. 141-160, s'appuie sur des feuillets déposés au Fonds Henry Bauchau de l'Université catholique de Louvain. La description que mène Jérémy Lambert de chacun des six sous-ensembles permet d'avoir une idée claire de ces projets théâtraux. Celui qui nous intéresse se résume à un seul feuillet sur les 217 que comporte le dossier, il s'ouvre sur trois titres possibles « Rembrandt/L'homme qui rit/Le rire de Rembrandt ». L'article inclut le fac-similé de ce feuillet. Le PDF est téléchargeable en ligne :
https://ojs.uclouvain.be/index.php/HenryBauchau/article/view/17513/16543
[consulté le 4/11/2022].

dessinent dans l'œuvre bauchalienne des va-et-vient entre regard et paroles, entre mots et images.

L'argument de l'exposition et de la rencontre scientifique à l'occasion des dix ans du décès d'Henry Bauchau nous invite à percevoir « sous les mots » de l'écrivain « les images » et nous ajouterons « sous les images, les mots ». Sous la reproduction collée sur le carnet jaune, se déploient les mots du diariste qui accompagnent l'émergence de son récit *La Déchirure* ; sous les mots du poète de quatre-vingt-treize ans se dessine l'œuvre croisée dans un musée allemand un demi-siècle plus tôt. Cet ajointement réciproque de l'image aux mots, des mots aux images par le prisme de cette rencontre spécifique conduira notre réflexion. Nous nous proposons en effet d'interroger les résonances qui peuvent exister entre l'écriture de Bauchau et cette peinture de Rembrandt. Il s'agira de considérer aussi bien la pratique de l'autoportrait en regard de l'activité du diariste que le motif spécifique du rire repris par le poème éponyme. Cette tension pourra recevoir l'éclairage des deux orientations que revendique l'écrivain[7] à la suite de Friedrich Nietzsche, à savoir le flux dionysiaque et le flux apollinien, le débordement et l'ordonnance, l'envoutement rythmique et le cadre de la représentation.

En regard du rire / au regard du rire

L'épigraphe nietzschéenne de *Géologie*, « Peut-être y a-t-il encore un avenir pour le rire ! »[8] place le rire à l'orée de l'œuvre d'Henry Bauchau, comme substrat et horizon d'attente. Cette citation retient particulièrement l'attention de Bauchau, ce que prouvent sa mention et son

[7] Voir notamment « La dernière séance », entretien présenté par Claude de la Genardière, dans *Les Lettres de la SPF*, n° 26, 2011/2, pp. 13 à 26, https://www.cairn.info/revue-les-lettres-de-la-spf-2011-2-page-13.htm [consulté le 4/08/2022].

[8] *Le Gai Savoir*, Livre premier, « 1. La doctrine du but de la vie ». « Peut-être y-a-t-il encore un avenir pour le rire ! Ce sera lorsque la maxime : "l'espèce est tout, l'individu n'est rien" aura pénétré l'humanité jusqu'aux moelles et que chacun aura libre accès à cette suprême libération, à cette suprême irresponsabilité. Peut-être alors le rire se sera-t-il allié à la sagesse, peut-être y aura-t-il alors un "gai savoir". En attendant il en va tout différemment, en attendant la comédie de l'existence n'a pas encore pris "conscience de soi", en attendant nous en restons à l'âge de la tragédie, l'ère des morales et des religions », dans Friedrich Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenshaft* (La Gaya Scienza), traduction de l'édition de 1887 par Henri Albert. Édition électronique (e-pub) v. : 1,0 : *Les Échos du Maquis*, 2011, p. 49. https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Le-gai-savoir-1887.pdf [consulté le 4/8/2022].

commentaire dans le journal du 28 août 1956 : « Que cette parole de Nietzsche me touche. Que le rire soit la forme suprême du courage c'est ce que j'ai toujours senti […]. Le rire a un chemin à se frayer en nous et dans l'histoire. Il faut que tragédie et comédie débouchent l'une dans l'autre » (CAT, p. 137). Le substantif « parole » et le verbe « toucher » suggèrent combien le dialogue avec le philosophe est intime et ressortit à un questionnement personnel de la même manière que l'autoportrait de Rembrandt touche l'écrivain. Au cœur de la « parole » nietzschéenne – « Peut-être y a-t-il encore un avenir pour le rire ! » – l'hypothèse a valeur d'espérance : le rire résiste, source de continuité et de renouvellement. Si l'essence et la valeur du rire ne sont pas spécifiées, la généralité du propos ancre le motif à la fois dans sa familiarité quotidienne, phénoménologique, et dans une dimension métaphysique.

Du reste dans la première pièce de *Géologie* dédiée à Philippe et Anne-Marie Jaccottet, c'est à nouveau cet élan, cette promesse du rire qui sont mentionnés : « Regarde, dit la voix, si quelqu'un rit là-haut ? / Si c'est le rire avant-coureur dans la montagne / l'amour va se lever comme la couleur rouge » (PC, p. 17)[9]. L'adresse enjoint le sujet à regarder celui qui rit, à élever son regard vers le rire et peut-être jusqu'au rire. Cette élévation a une ambition éthique puisque le rire serait selon les propres termes de Bauchau cités plus haut « la forme suprême du courage ». Dans ce contexte le tableau de Rembrandt doit se voir – et s'entendre – comme un rappel de cette exigence.

À notre connaissance, nous n'avons pas d'informations précises sur les circonstances qui ont amené Bauchau à coller la reproduction sur le carnet jaune[10] et le geste peut tout simplement ressortir au désir de tout un chacun

[9] Ces vers de *Géologie* font écho à *Zarathoustra.* « Ô hommes supérieurs, ce qu'il y a de plus mauvais en vous : c'est que tous vous n'avez pas appris à danser, comme il faut danser, — à danser par-dessus vos têtes ! Qu'importe que vous n'ayez pas réussi ! Combien de choses sont encore possibles ! Apprenez donc à rire par-dessus vos têtes ! Élevez vos cœurs, bons danseurs, haut, plus haut ! Et n'oubliez pas non plus le bon rire ! Cette couronne du rieur, cette couronne de roses : à vous, mes frères, je jette cette couronne ! J'ai canonisé le rire ; hommes supérieurs, apprenez donc — à rire ! », Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, édition de 1898, traduction d'Henri Albert, Mercure de France et Naumann, Paris et Leipzig, 1901 pour la traduction, partie 4, section 20, p. 417.

[10] Christophe Meurée précise dans un article qu'il consacre aux « usages du cahier dans la construction de la posture chez Henry Bauchau » que bien des collages sont postérieurs à la rédaction des cahiers. On pourrait donc dire à sa suite que l'image oriente la réception des mots et leur confère une cohérence qu'on pourrait qualifier d'« enveloppante », l'unité

de s'entourer d'images « qu'on aime ». Reste que Bauchau en tant que peintre et poète connaît l'aura des images, celles qui nous regardent et nous invitent selon les analyses de Walter Benjamin à « lever les yeux »[11]. Peut-être s'agit-il pour l'écrivain de placer le rire « en regard » du récit pour qu'il forme un diptyque, oriente sa lecture, le rire englobant et dépassant *La Déchirure*… Peut-être s'agit-il pour l'homme de se positionner « au regard du rire », pour que « tragédie et comédie débouchent l'une dans l'autre » transformant la faille personnelle en convergence…

Quoiqu'il en soit, on peut avancer que c'est bien le rire-regard qui retient son attention. Alors que Bauchau a été accompagné tout au long de sa vie d'écrivain par des figures antiques – on pense évidemment en premier lieu à Antigone et Œdipe – ce n'est pas celle du peintre Zeuxis[12] qui l'attache au tableau souvent nommé « autoportrait en Zeuxis ». La critique considère désormais ce parangon du réalisme et du trompe-l'œil[13]

---

de l'image embrassant la polyphonie et la polysémie des paroles. (cf. « Des Fenêtres sur l'infini ? », dans François Dumont (dir.), *Études littéraires, Le Carnet pour lui-même*, Volume 48, numéro 1-2, 2019, pp. 103-118. https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2019-v48-n1-2-etudlitt04438/1057993ar/. [Consulté le 29/10/2022].
Dans un autre article dédié « aux pratiques diaristiques de l'écrivain Bauchau » qu'accompagne la photographie de la couverture du carnet jaune où l'autoportrait est scotché [*Journal de La Déchirure* (AML, ML 8871_10) – Photo AML], Chr. Meurée établit une analogie entre le peintre et l'écrivain tous deux passés « maître dans l'art de se composer les traits de l'artiste ». Dans *Le Carnet et les Instants*, blog des Lettres belges francophones, https://le-carnet-et-les-instants.net/archives/henry-bauchau-journal/ [consulté le 29/10/2022]. Cette affirmation d'une identité artistique par la référence à Rembrandt est essentielle, mais il est également signifiant que Bauchau choisisse pour « modèle » celui qui n'a eu de cesse de scruter son visage sans concession, sans apitoiement et néanmoins sans aigreur.

[11] « L'expérience de l'aura repose donc sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est regardé – ou qu'on se croit regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux. », Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 200.

[12] Voir à ce sujet l'article de Jérémie Koering, « Rembrandt mis à mort par la peinture même », dans *Revue de l'art*, 197, 2017, pp. 9-15, https://www.academia.edu/34674681/_Rembrandt_mis_%C3%A0_mort_par_la_peinture_m%C3%AAme_Revue_de_lart_197_2017_p_9_15, [consulté le 4/08/2022].

[13] Pline l'Ancien raconte dans son *Histoire naturelle* le combat des deux peintres Zeuxis et Parrhasius qui rivalisent de dextérité mimétique : « Ce dernier, dit-on, offrit le combat à Zeuxis. Celui-ci apporta des raisins peints avec tant de vérité, que des oiseaux vinrent les

comme une référence très probable de Rembrandt, mais Bauchau ne le mentionne nullement, pas plus qu'il ne développe à partir de cette toile une réflexion sur la maîtrise picturale et le mimétisme. L'image qu'arbore le carnet jaune ne s'inscrit pas dans la veine de l'*Ut pictura poesis ;* elle semble avoir été choisie parce qu'elle place sous les yeux l'expression si ambivalente, et par là même énigmatique, du rire et l'ambition d'un « gai savoir ». Cette ambivalence du rire est une évidence, mais elle est particulièrement productrice dans le champ artistique en raison de sa nature poétique. Empreinte de naïveté et de liberté, elle relie l'enfant et le vieillard – Rembrandt et Bauchau en témoignent – et initie une régénérescence du regard et du langage[14].

Éclats paradoxaux du rire

Pas plus qu'à Bauchau, on ne saurait assigner à Rembrandt un projet spécifique, ni attribuer à son rire une quelconque signification. Le rire redouble le silence paradoxal de l'image ; comme elle, il est au-delà ou en deçà du langage. Ils partagent également une forme de matérialité dans la mesure où le rire passe par le corps. Cette expressivité particulière participe d'une immédiateté, quelque chose est révélé sans que l'on sache quoi. Or, on peut rappeler à la suite de Myriam Watthee-Delmotte et Lauriane Sable que « […] l'art est pour Henry Bauchau facteur de révélation : il permet l'émergence de ce que le langage ordinaire ne prend pas en charge, et qui doit passer par le corps. D'où le dialogue naturel qui se noue entre art visuel et poésie : tous deux rendent comptent du trajet qui s'effectue "*par la déchirure du sens dans l'éternité sans vocables*" »[15]. « Cette déchirure du sens » pourrait en définitive désigner le rire qui est avant tout « éclat », c'est-à-dire ce qui éclate et ce qui fait éclater, à la fois surgissement et destruction,

becqueter […]. », Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, trad. Jean-Michel Croisille, Paris, Belles Lettres, 1985.

[14] Louis-René des Forêts (que Bauchau cite dans son journal) ne dit pas autre chose quand il oppose aux mots desséchés l'éclat de rire de l'enfant, « le sel de ses larmes, sa toute puissante sauvagerie ». Et Dominique Rabaté dans sa présentation de l'écrivain (*Œuvres complètes*, Paris, Quarto/Gallimard, 2015, p. 11) s'appuie sur cet extrait d'*Ostinato* (Paris, MDF, 1997) pour le caractériser. Mentionnant les motifs qui traversent son œuvre, Rabaté met ainsi en exergue « la puissance d'accord et de désaccord du rire » (*Ibid.*, p. 12).

[15] Myriam Watthee-Delmotte et Lauriane Sable, Avant-propos de AS, p. 19. La citation d'Henry Bauchau est extraite de « Succinctes », dans Manuel Gasser et Henry Bauchau, *Italo Valenti*, Milano, Arte Moderna Italiana, 1970.

à la fois rupture et révélation, « puissance d'accord et de désaccord » pour reprendre la formule de Dominique Rabaté.

Tour à tour action et réaction, le rire propose et répond. Cette double posture le place dans une temporalité complexe qui embrasse passé, présent et futur. Il réagit à ce qui vient de se passer, agit, il est lui-même événement, et suscite ce qu'il va se passer. Cette complexité temporelle est en écho avec la démarche autobiographique du journal bauchalien qui peut être qualifiée de « programmative ». Remonter à la source de sa vie n'a – littéralement – de sens que pour aller de l'avant, l'écriture de soi est aussi construction de soi, d'un soi en devenir. Le rire de Rembrandt constitue dès lors un « modèle », une disposition, une méthode qui répond à l'ambition éthique mentionnée *supra*.

Le rire est ainsi associé à une règle dans le poème *L'Œuvre* du recueil *La Pierre sans chagrin* centré sur l'abbaye du Thoronet : « Avec mes pierres carrées / je t'enfermerai dans une œuvre / car tu es coureur de chagrins / et la règle est d'apprendre à rire / Homme / avant de mourir » (PSC, p. 11)[16]. Par cette prosopopée[17], le lieu spirituel explicite son action en assimilant la claustration à un retranchement au cœur de la création. Cet enfermement dans l'espace clos de l'édifice roman vaut creusement, concentration, action : quelque chose s'opère, quelque chose fait œuvre. L'homme cerné des « pierres carrées » dans l'enceinte de l'Abbaye ou limité par les bordures dans l'espace de la toile est « réduit », sommé de faire œuvre à partir de lui-même. La toile de Rembrandt, rappelons-le, est une mise en abyme et place le sujet *dans le cadre* de l'œuvre en train de se faire au moment même où le rire éclate et se déploie. Alors qu'il est perçu comme un lâcher-prise, le rire est dans le poème *L'Œuvre* apprentissage nécessaire.

---

[16] Ces vers font entendre une parole intense et mémorable, ce sont eux que cite Pierre Emmanuel dans son entretien avec Alain Veinstein pour dire combien certains vers de Bauchau l'ont marqué (« Du Jour au lendemain », émission du 7 janvier 2014, France Culture, Alain Veinstein).

[17] Étymol. Empr. au lat. *prosopopeia,* empr. au gr. tardif ἡ π ρ ο σ ω π ο π ο ι ΐ α « action de faire parler un personnage dans un récit », dér. de π ρ ο σ ω π ο π ο ι έ ω « personnifier », comp. de π ρ ό σ ω π ο ν « expression du visage ; masque de théâtre » ; (littéral. « ce qui est face aux yeux d'autrui » de π ρ ό ς- « en face de » et du rad. de ὤ ψ « vue ») et π ο ι έ ω « faire ».

La dimension paradoxalement « ascétique » du rire est récurrente sous la plume bauchalienne, des premiers écrits jusqu'aux derniers ; on la retrouve en effet dans *Le Présent d'incertitude*, en 2005, soit près d'un demi-siècle après cette règle formulée par *La Pierre sans chagrin* : « Rire du soir : rire sur mes erreurs, mes prétentions, sur ma folie, mon narcissisme. Rire presque toujours amoureux de la vie » (PI, p. 263). La dualité grammaticale du « rire » tout à la fois verbe et substantif offre à Bauchau la possibilité de mêler dans son énoncé l'injonction à une forme d'accomplissement. À la nécessité de « rire sur », d'adopter une distance critique, répond l'harmonie du rire « amoureux de la vie ». Aussi le rire est-il tout autant dionysiaque qu'apollinien, figure de désordre et de sagesse.

Cette sagesse est explicitement revendiquée par Bauchau qui dans un *memento* du *Journal de la Déchirure* se réfère au philosophe Alain : « Penser au mot d'Alain : […] essayer de sourire et d'avoir de l'accueil envers les autres, si on ne peut pas rire » (GM, p. 237). La restriction finale laisse entendre que le rire est une exigence d'ouverture, un idéal difficilement atteignable. Comme on compose un portrait, on se compose un visage pour s'inscrire dans une forme de disponibilité. La déchirure est aussi passage, à ce titre elle introduit un possible relationnel. Le sourire doit être pratiqué à défaut du rire, ce dernier constituant dès lors une forme de perfection. Cela dit, « rire » et « sourire » sont assez proches dans l'univers bauchalien[18], il y a bien sûr une gradation, et la citation précédente en témoigne, néanmoins ils sont tous deux l'expression d'une ouverture. Le sourire et le rire articulent pareillement l'intériorité et l'extériorité, le corporel et le spirituel. Toujours dans *La Grande Muraille*, la transcription du rêve du 28 mai 1964 rend parfaitement compte de ce mouvement de l'un à l'autre :

> Atmosphère de résistance. Je suis condamné à mort. Je m'efforce de sourire, j'éprouve l'effort pour paraître courageux devant les autres. Tout à coup le sourire s'empare de moi, un sourire tout puissant qui distend mes muscles, arrondit mon visage. Plus d'effort, ce n'est pas moi qui souris, quelque chose sourit à travers moi (je suis souri). […] Ce qui me frappe au réveil, c'est le caractère violent, presque brutal du sourire. Je suis forcé par lui, je m'en émerveille car je reste moi, seulement plus vaste, plus distendu,

[18] Dans l'extrait qui suit le rire est également « pensé » et défini en relation avec le sourire : « Le rire qui survient sans raison, qui naît des profondeurs, bonheur inespéré, joie qui surgit comme un sourire. » (PI, p. 266)

> totalement ouvert par le sourire, mon regard tourné vers ce qui est à l'intérieur et non pas en dehors de moi. […]
> Il y a ensuite le regret tendre de devoir quitter le monde, le rayonnement cesse. Le sourire perd son « ire », son rayonnement et aussi son ironie bienheureuse. (GM, pp. 353-355)

Dans ce récit de rêve, le sourire tient à la fois de l'effort et de la grâce, de la violence et de l'émerveillement. L'étymologie fantaisiste qui fait de l'*ire* le radical du « sourire »[19] – ce qui le rapproche du « rire » – le rattache à une colère paradoxale exprimée par la belle formule d'« ironie bienheureuse ». De surcroît, quand le « sourire » perd son « ire », il devient « sour[d] », incapable de ne plus rien entendre de cette intériorité de l'être.

Il est symptomatique que cette brutalité du sourire, communément associée à la douceur, soit encore accrue au sein de la version romanesque du rêve. Dans *La Déchirure*, alors que le narrateur parvient à s'endormir et à se « perdre de vue » (D98, p. 260), il subit la violence du sourire qui va jusqu'à « briser » ses os et faire éclater son visage :

> À ma vive surprise je me vois sourire. Non, c'est le sourire qui s'empare de moi. Il est très puissant, il distend mes muscles, il brise mes os, il arrondit mon visage. […] L'élargissement, ou peut-être l'éclatement, de mon visage est très douloureux mais je ne puis plus arrêter le sourire. Je lui appartiens. Je suis souri. (D98, p. 260)

L'« ironie bienheureuse » dont parle Bauchau se manifeste par les éclats paradoxaux du rire qui créent la rupture et sont source de « rayonnement », or cette formule oxymorique nous paraît tout à fait propre à désigner l'expression qu'arbore Rembrandt dans son autoportrait. L'expérience onirique/ironique – la proximité des épithètes composées des mêmes lettres est troublante – se traduit par le corps et accompagne la révélation de ce « quelque chose qui sourit à travers [lui] », quelque chose qui échappe à la raison. Et c'est bien le sentiment que traduit le portrait collé sur le cahier jaune, « quelque chose sourit à travers lui ». Le rire, le sourire ont en commun avec l'image de signifier sans discourir. Ils proposent, soit,

[19] Cnrtl, *Rire* vient du lat. pop. *ridĕre* (lat. class. *ridēre*) « rire ; sourire ; avoir un aspect riant, agréable ; se moquer de ; narguer, se jouer de (une difficulté, un danger), alors que l'*ire* vient du lat. *īra* colère ».

étymologiquement, ils « placent sous les yeux »[20], tout en demeurant hors de propos. Cette singulière externalité du rire à la fois incorporé et délié, à la fois « dans » et « hors de », est convoquée par Bauchau pour qui le visage de Rembrandt renvoie à un « non-sens ».

Rire, délirer, défaire

Nous avons indiqué précédemment que la rencontre dans les années cinquante avec l'autoportrait dit « en Zeuxis » avait très vite donné lieu à un désir d'écriture, traduit par le projet de pièce dont les archives ont gardé trace. En revanche, le poème « Le Rire de Rembrandt » a connu bien des vicissitudes avant de parvenir, en 2006, à sa forme finale. Quoique le tableau eut fait une « profonde impression » sur l'écrivain, l'image s'estompe. Aussi en 1985 Bauchau revient-il dans *Jour après jour* sur son projet et parle de « l'inscrire dans les trous de la mémoire » :

> Cette nuit, dans l'insomnie, j'ai repensé au poème *Le Rire de Rembrandt,* que j'ai finalement abandonné. J'ai eu envie de le reprendre, de l'inscrire dans les trous de la mémoire.
>
> *Ah ! la mémoire a bien des trous.*
> *Elle a des blancs qui étincellent.*
>
> Dans ce blanc de mémoire, je revois sur le visage de Rembrandt le non-sens, le délire du monde qui pour un instant se délie, s'abandonne au rire universel avant la dure métamorphose sur la toile. (JJ03, p. 89)

Cette écriture qui « inscrit », qui grave dans les « trous », serait alors à penser comme une réponse au manque, à l'absence sans nécessairement les combler. « Les trous » deviennent « ce blanc », blanc de la toile mais également qui recouvre la toile ; et on ne peut s'empêcher de rapprocher « ce blanc de mémoire » d'un blanc de titane ou de zinc, de ces nuances chromatiques présentes sur la palette du peintre-poète. La mémoire, précisément par son effacement, est matière, pigment. Ces « blancs qui étincellent » rappellent les reflets de la moire emprise dans la « mé-moire », si l'aphérèse de la première syllabe vaut effacement, demeure le tissu et son rayonnement singulier. Alors que le souvenir s'est effacé – au point que l'ekphrasis du tableau entendue comme totalité descriptive ne serait

[20] Cnrtl, étymol. et Hist. 1. « placer devant les yeux » [comme exemple, modèle], […] Empr., avec francisation d'apr. poser*, au lat. *proponere* « placer devant les yeux, présenter ».

plus possible – il s'est incorporé, se métamorphose, car la trame lie la ligne et le vide. « Revoir le visage de Rembrandt » n'est sans doute pas le voir à nouveau, mais générer une vision nouvelle à partir de cette image effacée. Cette vision qui passe par le temps de l'insomnie, c'est-à-dire d'un éveil souvent douloureux, qui passe par le temps de l'écriture est assimilable à une herméneutique créatrice, la vision est impulsion.

Dès lors, le diariste est aussi portraitiste, il s'empare de ces blancs étincelants et dessine à son tour un visage allégorique propre à figurer le non-sens : « Dans ce blanc », « Rembrandt », les assonances soulignent cette assimilation, et Rembrandt n'est plus un « nom », n'est plus « le nom » mais le non-sens. Il est tout entier cette conscience de la folie tyrannique du monde qui, dans l'instant du rire, desserre son emprise. Bauchau joue sur des proximités étymologiques associant « rire », « délire », « délie », mais là encore il est plus musicien que philologue, puisque ces rapprochements sont de l'ordre de la paronomase. Il n'empêche : ils font « images ». Le nœud se desserre, la fureur et l'égarement éclatent dans le rire qualifié d'« universel », et l'épithète confère au phénomène une dimension cosmologique[21]. Reste que ce temps sans entrave est précaire, à peine a-t-il lieu que le combat repart, ou plutôt commence.

La vision bauchalienne comprend une temporalité puisqu'elle dépeint un processus allant du délire du monde à l'œuvre, à cette « métamorphose » qualifiée de dure en raison de son exigence. L'image s'oriente vers le récit, vers la succession de l'écriture. En marge de notre réflexion spécifique sur le « rire de Rembrandt », on convoquera une autre référence au maître hollandais qui elle aussi se comprend sur le mode dramatique, l'image étant appréhendée comme scène. Dans *Jour après jour*, à la date du 4 mai 1987, Bauchau mentionne sa visite à la Bibliothèque nationale où se trouvent exposées cent gravures de Rembrandt. Il associe aux *Trois Croix* un vers de Charles Baudelaire : « Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement » (JJ03, p. 271). Ce vers est le dernier du quatrain qu'il consacre dans

[21] Il parle également de rire cosmique : « Je vois mieux dans quel sens me diriger, sans faire de l'autobiographie je dois, sans me limiter à elle, suivre ma voie vers le rire cosmique ». (PI, p. 274)

Les Phares[22] aux grands artistes dont la peinture parle un langage sacré[23]. Baudelaire esquisse en quatre vers l'univers de Rembrandt avec une intensité remarquable, rassemblant en une scène l'essence de son esthétique, où la pitié éplorée se redresse soudain dans un éclair – on serait d'ailleurs tenté de dire un « éclat » – de lumière inespéré et fugace. Aux gravures de Rembrandt, Bauchau associe les vers baudelairiens résultant de cette « dure métamorphose » que l'artiste doit opérer entre la matière du réel et l'espace de son œuvre.

C'est précisément ce réel que Bauchau qualifie d'« invincible » dans les trois versions du « Rire de Rembrandt » où se perçoit en filigrane l'influence baudelairienne. Dans ses alexandrins, le « grand crucifix » n'est que décor, la prière naît « des ordures », et, par trois fois, dans les vers libres bauchaliens, le Christ est « brisé ». L'écrivain choisit de nous présenter son texte dans son processus de création, en ses métamorphoses, puisqu'il nous donne à lire dans son journal de 2006 différentes versions en travail qu'il peut prendre. On remarquera d'ailleurs que si la première rappelle le contexte personnel (« Je ne puis oublier ce tableau / Vu en passant dans un musée en Allemagne / Rembrandt se regarder dans un petit miroir », DA, p. 119, 14 septembre), le lendemain, comme en témoigne aussi le manuscrit[24], marque l'effacement du sujet au profit d'une généralisation (« On voit, dans un musée en Allemagne / Rembrandt se regarder dans son petit miroir », DA, p. 120, 16 septembre). À l'instar de Rembrandt, Bauchau se présente « face à l'invincible réel qu'il a trop aimé ». La version qui paraît dans la *Poésie complète* en 2009 module encore le verbe « voir » par la modalité du pouvoir ou de la potentialité :

> Le rire
>
> On peut voir dans un musée en Allemagne
> Rembrandt se regarder dans son petit miroir

[22] « Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures, /Et d'un grand crucifix décoré seulement, /Où la prière en pleurs s'exhale des ordures, /Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement », Charles Baudelaire, « Les Phares », quatrain 3, *Les Fleurs du Mal*, 1857.

[23] « Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes, /Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum, /Sont un écho redit par mille labyrinthes ; /C'est pour les cœurs mortels un divin opium ! », *Ibid.,* quatrain 9.

[24] Manuscrit [A21657] conservé au Fonds Henry Bauchau de l'UCLouvain, présenté dans l'exposition *Henry Bauchau, sous les mots, les images* à la Wittockiana à Bruxelles, du 21.09.2022 au 09.01.2023.

Il n'est plus jeune, il porte un drôle de bonnet
Il ressemble à une vieille femme.
Il rit de lui-même et de tout, d'un rire immense
Face à l'invincible réel qu'il a trop aimé.
Il sait que le pauvre sera humilié
Que le riche et le pharisien triomphent
Et que le Christ, toujours, sera brisé
Par le monde et par ses églises
Il sait immensément, il rit, barque échouée
Dans le port ensablé de la miséricorde. (PC, p. 390)

Les différentes versions se focalisent sur l'auto-contemplation de Rembrandt, qui articule un regard critique sur soi et sur le monde. Alors que dans le tableau du maître, la vieille femme à gauche de la toile est son modèle, dans le poème, elle est l'image même du peintre. S'opère ainsi un glissement du portrait vers l'autoportrait, pensé comme analyse de soi. Or cette analyse se trouve concentrée dans l'expression du rire dont la force suggestive est désignée continûment par son « immensité ». Si le rire est immense, c'est en raison de sa radicalité qui lui permet d'embrasser une totalité. Mais cette toute-puissance du rire sanctionne simultanément l'impuissance du peintre face au réel dont il salue la victoire. Nul ne peut sauver, ni sans doute être sauvé. L'ensablement empêche la traversée, du moins reste-t-il la possibilité et la liberté du rire défini dans *Le Présent d'incertitude* comme « L'ouvrage de la gaieté face au monde tel qu'il est » (PI, p. 269).

Le poème réfléchit l'œuvre picturale, la donne à voir suivant une certaine inclination. Il rend compte d'une résistance nourrie de la conscience aiguë de la défaite que l'on peut mettre en parallèle avec ce que Bauchau dit de lui-même dans son journal précédent, en 2003, soit quelques années à peine avant l'élaboration finale du poème :

> Je ne veux pas être le maître, je n'ai pas pu être le peintre. En moi je porte cependant des livres et un tableau brûlé. Je n'ai pas brûlé ma vie, j'ai été brûlé par elle, je suis celui qui a été brûlé et qui, comme il peut, témoigne qu'on peut naître là, qu'on peut naître ainsi, jour après jour. (PI, p. 121)

Ce propos s'inscrit dans un mouvement de réflexion sur la vieillesse et la mort. Bauchau contemple de manière distancée sa vie sans s'arrêter à des événements spécifiques, et met en exergue un fonctionnement général, se présentant plus comme objet de sa vie que comme sujet. La passivité

qu'exprime la syntaxe (« Je n'ai pas brûlé ma vie, j'ai été brûlé par elle ») est toutefois temporaire : le « je » n'est pas figé. En adoptant un statut de témoin, il acquiert une fonction et rejoint l'universalité du « on ». Les quatre récurrences de « brûlé » font écho à l'expérience traumatique de la toute petite enfance notamment racontée dans *La Déchirure* (l'incendie de Sainpierre, D, p. 37), mais elles permettent également d'insister sur cette métamorphose qui fonde un espace nouveau, seulement désigné dans le texte par ce « là » où la naissance est possible. La formule « jour après jour » renvoie au travail même du diariste[25], aussi l'écriture marque-t-elle ce passage vers une vitalité nouvelle où la naissance s'inscrit dans la durée. La toile de Rembrandt témoigne du non-sens, il n'y a pas de traversée puisque la barque est échouée, mais le sable du port est aussi celui du sablier qui grain après grain dessine le temps, fait passage, autrement.

Dans le poème la barque est « échouée » ; dans le journal, le diariste dit sobrement son échec : « je n'ai pas pu être peintre ». Le « tableau brûlé » n'est pas détruit, il est intériorisé. Il est porté par le « moi », il est aussi métaphore, c'est-à-dire transport du sens, ailleurs, circulation du sens et ce malgré l'assaut du feu. Cette image du feu, de la brûlure, peut nous conduire à convoquer à nouveau la figure d'Apollon que Bauchau présente dans le *Journal d'Antigone* comme celui « qui a traversé l'initiation de la peste et de la lumière » et offre à l'écriture une harmonie :

> Nous voudrions que l'écriture ait l'élan, la foudroyante rapidité de Dionysos sans ses excès. Mais sans eux, Dionysos n'est plus. Il faut donc une ascèse, celle d'Apollon qui a traversé l'initiation de la peste et de la lumière. Entre les deux voies maintenues dans une seule vie, un seul corps, une lutte sans victoire est nécessaire, et des contradictions qui peuvent se vivre et parvenir au sourire. (JA, p. 363)

Mais le tableau brûlé, c'est aussi le tableau foudroyé, et cet excès, cette violence sont celles de Dionysos qui donne à l'écriture son élan[26]. Dans ce même passage, l'écrivain réitère la nécessité du maintien de ces deux voies « dans une lutte sans victoire » où les contradictions « peuvent se vivre et parvenir au sourire ».

---

[25] La formule désigne la première publication du journal de Bauchau, *Jour après jour*, *journal d'*Œdipe sur la route (1983-1989).

[26] Ceci rejoint deux autres textes : la nouvelle « L'Arbre fou » et le roman *Déluge*.

Dans ce cheminement au sein de l'œuvre bauchalienne, nous avons pu entendre résonner *Le Rire de Rembrandt*, rire dionysiaque et apollinien, personnel et universel. Le silence de l'image s'articule alors paradoxalement à cet éclat où l'ironie est aussi défense, et nous terminerons ainsi sur cette idée que formule explicitement Bauchau quand il désigne le rire recherché depuis l'enfance comme « la grande défense de l'être contre les agressions du conformisme et de la pulsion de mort » (PI, p. 267).

Claire OLIVIER

Université de Limoges

Voix-voies de l'« artérité » dans les journaux d'Henry Bauchau

Bien qu'il soit venu relativement tard à l'écriture, Henry Bauchau est l'auteur d'une œuvre considérable qui comporte non seulement un patrimoine important légué à l'histoire littéraire, mais également un témoignage significatif des mutations et de la complexité de l'Histoire qu'il a traversée, entre le vingtième et le début du vingt-et-unième siècle. Si les différents genres cultivés par l'auteur encouragent aujourd'hui le foisonnement d'études critiques à partir de méthodologies disciplinaires se focalisant sur les différents langages adoptés, il ne faut pas oublier qu'à la base de l'œuvre bauchalienne, perçue dans son ensemble et sa cohérence, il y a « la conjonction du travail en trois écritures, celle du journal […], celle du roman et celle du poème ; car, ainsi rassemblées en une même temporalité dans et hors de lui-même, ces écritures différentes s'éclairent, s'enrichissent »[1]. Les journaux aident en effet l'auteur à « se concentrer sur lui-même afin de rassembler la matière qui servira à l'écriture de son roman »[2] – ainsi que le signalent d'ailleurs certains titres qui renvoient directement à la genèse de sa production narrative – ; en même temps ils nous parlent de son vécu intime/extime tout au long d'une époque qui, d'un point de vue socio-culturel, lui a imposé une réflexion constante sur lui, de même que sur son rapport au monde.

L'un des vecteurs à travers lesquels passe cette double tension bauchalienne vers sa subjectivité d'une part et vers le réel de l'autre est – ce que nous allons montrer dans ce travail – l'art au sens large, et plus particulièrement l'art pictural.

---

[1] Mireille Fognini, « Destins psychiques d'écriture de soi », dans Jean-François Chiantaretto, Anne Clancier, Anne Roche (dir.), *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Paris, Economica-Anthropos, 2005, p. 297.

[2] Isabelle Vanquaethem, « Les journaux d'Henry Bauchau : de moi à soi, se parcourir » dans Jean Leclercq, Nicolas Monseu (dir.), *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, p. 214.

Notre étude vise donc à questionner les journaux comme un espace où nous pouvons saisir la place et l'importance accordées par Bauchau à l'art, ainsi qu'au récit expérientiel de sa pratique du dessin et de la peinture en tant que signes d'une présence à soi et au monde évoluant au fil du temps. Notre lecture des textes diaristiques n'a pas suivi l'ordre de parution éditoriale (1992-2018), mais plutôt l'ordre chronologique de ces « récits de vie » couvrant la période de 1954 à 2012. Si tout journal qui a la chance aujourd'hui d'être publié est en général soumis à une « élaboration secondaire, nécessaire pour passer de l'écrit "naturel" à un produit de librairie »[3], dans le cas de Bauchau le décalage existant parfois entre la date de la sortie éditoriale et la période existentielle dont ses journaux sont le témoignage autorise à penser le remaniement coutumier comme une épreuve probablement encore plus nécessaire et souhaitée par l'auteur. Quand celui-ci publie *La Grande Muraille*, *Les Années difficiles*, ou encore *Dialogue avec les montagnes*, il a en effet déjà été consacré comme écrivain, et ses textes ont fait l'objet d'une riche exégèse, évoquant de temps à autre quelques aspects saillants de sa vie, par exemple son implication dans la Seconde Guerre mondiale, ses deux expériences psychanalytiques ou encore son activité de thérapeute. Le regard de l'auteur sur une chronologie assez lointaine est donc, au moment de la publication, influencé par son présent existentiel, par son âge, par son positionnement dans le champ littéraire et dans l'histoire de la pensée, et enfin par l'évolution de son style. À cette distance, il faut ajouter la présence de figures qui ont collaboré avec l'écrivain dans les dernières phases de sa vie et qui ont sans doute activement participé à la phase d'élaboration et de révision des cahiers du passé. Tout en étant conscientes qu'un travail philologique et génétique serait nécessaire afin d'établir l'importance et la portée de cet effort de remaniement, nous ne pouvons que nous fonder, pour cette étude, sur les journaux tels qu'ils ont été publiés, en restant prudentes par rapport à la fidélité de certains extraits et en nous questionnant sur les traces qui révéleraient éventuellement un passage au second degré.

Ainsi que le suggère Christophe Meurée, les journaux méritent d'être traités « comme une œuvre autant que comme un élément "épitextuel", dont l'écrivain remodèle le statut et l'apparence sans en dénaturer la

[3] Philippe Lejeune, « "Cher cahier"… », dans Philippe Lejeune (dir.), *"Cher Cahier…" : Témoignages sur le journal personnel*, Paris, Gallimard, 1989, p. 12.

fonction documentaire »[4]. À travers un dépouillement de tous les journaux considérés comme une œuvre à part entière, sans toutefois nous attarder sur leur valeur épitextuelle, nous allons approfondir les nombreuses évocations de l'art en tant que voix et voies privilégiées d'ouverture à l'altérité – ce qui nous sollicite à parler d'« artérité » –, en tant que trajectoires de médiation entre le Soi et le monde, de plus en plus perçu dans sa complexité.

Le genre du journal, ainsi que l'affirme Danielle Corrado, « n'est pas le lieu de la cohérence, de la stabilité, mais une écriture du seuil, entre identité et altérité, un lieu où l'on ne parle pas de soi mais avec soi »[5]. Il témoigne de ce dilemme que Bauchau convoque :

> *14 novembre 1955*
>
> Éternel dilemme auquel il n'y a pas de solution totale : ou on se possède soi-même et on risque de s'isoler, de se couper du mouvement de la vie et de la communion avec les autres, ou on s'abandonne au courant de l'action, on vit avec les autres, on multiplie les contacts extérieurs et on perd l'intimité intérieure.
> À ce déchirement constant l'alternance n'est pas une vraie réponse. Je pressens qu'il y a peut-être, au-delà de la possession de soi-même, une présence aiguë au monde qui comprend la présence à soi-même et permet pour le reste de s'immerger dans le courant de l'histoire et la participation à la vie de tous. Ce n'est pourtant qu'une intuition, un espoir. (CT, p. 51)

Nous pouvons percevoir, dès les années 1950, le pressentiment, le vœu d'une connivence entre la vie contemplative et la vie active, la recherche de sa propre identité et la percée d'une féconde altérité ; Bauchau semble présager un malaise à l'égard de l'alternance de ces deux dimensions, une sorte de premier germe du questionnement de la pensée binaire qui avance par alternance de dimensions antinomiques, réflexion sur laquelle nous allons revenir.

Notre étude va se structurer en deux volets, le premier analysant le dialogue que Bauchau a tissé avec les voix de peintres du passé ou de son

---

[4] Christophe Meurée, « Des fenêtres sur l'infini ? Usages du cahier dans la construction de la posture chez Henry Bauchau », dans *Études littéraires*, vol. 48, n° 1-2, 2019, p. 106 (pp. 103-118).

[5] Danielle Corrado, « L'hôte intime : figures du narrataire dans le journal », dans Alain Montandon (dir.), *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2004, p. 95.

époque, le second considérant le discours sur l'art comme une forme de médiation traçant des voies de compréhension de plus en plus complexe du monde et de sa pluralité. Pour ce faire nous allons mettre l'accent en particulier sur la forme discursive de la citation et sur le dialogue thérapeutique avec le Dr Dreyfuss, qui nous semblent indiquer un itinéraire de lecture fécond pour ce qui est du rôle de l'art dans la vie et la création de l'auteur.

Les voix de l'art

Les journaux réservent une place considérable à l'évocation de peintres et de tableaux, tout aussi importante que la mention d'écrivains et de textes littéraires ponctuant le quotidien et le travail d'écriture de Bauchau. Les allusions et les références aux œuvres d'art sont tellement nombreuses que nous pourrions parler d'une véritable « galerie itinérante » et permanente qui se dessine tout au long des pages de la production diaristique. Nous utilisons le mot galerie au lieu de musée en raison de la résistance de l'auteur, intellectuelle et physique, à l'égard de ce lieu, exemplifiée par la déclaration du 25 novembre 1964, à la suite d'une visite aux Offices : « Après-midi aux Offices, je ne me sens pas très bien. Visite triste, ces grands musées m'écrasent facilement par un sentiment de cimetière, de vénération mal placée » (GM, p. 365). Dans l'écriture l'auteur voyage à travers les époques, les traditions picturales, en négligeant les frontières temporelles et spatiales et en allant à la rencontre, par exemple, des œuvres de Léonard de Vinci, Rembrandt, Hokusaï, Delacroix, Cézanne, Delvaux, De Chirico. Au-delà du simple plaisir esthétique, Bauchau choisit les tableaux à placer dans cette galerie élective à travers deux typologies de citation : la citation intersémiotique grâce à l'ekphrasis, à savoir l'évocation directe des tableaux par la traduction des images en code verbal, et d'autre part la citation monosémiotique de passages écrits signés par des peintres, souvent tirés de leurs journaux[6].

Grâce aux personnalités qui sont convoquées dans l'espace du journal, Bauchau réalise un vœu d'affiliation et un geste de médiation entre le passé et le présent. En ce qui concerne le premier aspect, l'écrivain, déçu par une reconnaissance qu'il juge tardive, souhaite probablement se placer dans le

[6] L'auteur manifeste en particulier un fort attrait pour le *Journal de Delacroix* (GM, p. 159), d'Albert Palma (DJ, p. 164) ainsi qu'un intérêt pour *Le Journal atrabilaire* de Jean Clair (DJ, p. 59).

sillage d'autres artistes qu'il considère des « esprits supérieurs » (GM, p. 159), des « hommes de génie » (JA, p. 50). Ces références agissent alors comme *auctoritas* non seulement pour légitimer son *habitus* d'écrivain, mais également pour lui permettre de se situer dans le syllogisme d'une « communauté critique »[7] vivante :

> *8 mars (1998)*
>
> Je perçois très fort que l'œuvre d'art ou d'écriture constitue entre ceux qui s'y livrent de toutes leurs forces une sorte d'ordre souterrain dont je sens que je fais partie et dont je reçois un don d'espérance et de communauté. (PBG, p. 55)

Quant à la médiation entre le passé et le présent, le renvoi aux œuvres déjà reconnues participe à l'élaboration d'une durée : l'auteur dessine une tradition s'opposant à la fragmentation temporelle typique du journal et répondant à l'idéal d'une continuité imaginaire d'existences et d'expériences. Cette tradition permet ainsi à l'auteur, ainsi qu'aux lecteurs, d'aller au-delà de la dimension déictique de l'écriture diaristique qui revient sans cesse à sa situation d'énonciation. Au sein de ce dialogue entre sujets et parcours différents, Bauchau n'oublie cependant jamais l'identité historique tangible de toute expérience : chaque œuvre apparaît à la fois comme totalité indépendante et comme partie d'un ensemble, répondant dès lors à un double souci, celui de figurer l'idée d'achèvement et d'inachèvement de chaque création. Le sens et l'esprit de toute œuvre picturale évoquée entrent en relation avec le vécu de l'auteur et avec son présent d'interprète, qui au sein d'une gamme de suggestions possibles en identifie et en privilégie quelques-unes au détriment d'autres.

La première modalité d'insertion d'œuvres d'art dans les journaux est, comme nous l'avons déjà indiqué, l'ekphrasis, qui peut se charger de plusieurs fonctions.

La plus immédiatement discernable est celle de présenter aux lecteurs une œuvre de la tradition comme source d'inspiration pour l'écriture de l'auteur dont le journal trace la genèse. C'est le cas, par exemple, d'un autoportrait de Rembrandt à l'origine premièrement d'un projet de pièce et ensuite du poème « Rire de Rembrandt », ou encore de *La Lutte avec*

[7] Nous empruntons l'expression, en l'interprétant au sens large, à Yves Bonnefoy qui a publié en 2010 *La Communauté des critiques*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg. Dans cet ouvrage, le poète souligne la valeur d'une approche commune à la parole poétique et à la réflexion critique fondée sur la présence et la relation réciproques.

l'Ange dont l'omniprésence dans la poétique de l'auteur a déjà été explorée par la critique.

Les tableaux inspirateurs deviennent souvent l'objet d'un discours à l'aune d'une herméneutique provenant du présent contingent de l'auteur. Ainsi de la récente expérience psychanalytique dans la description de *La Jeune Femme* de Petrus Christus :

> *15 novembre 1955*
>
> Sous ce visage parfaitement lisse, sous cette eau qui dort, on pressent un grand désarroi intérieur et la possibilité de brusques mouvements de passion. Cela est parfaitement exprimé par le contraste entre le visage tourné vers la droite, vers l'esprit et l'ordre et les yeux qui sont tournés vers la gauche, vers la passion et les forces inconscientes. […] Le conflit entre les deux parts de l'être est ainsi exprimé par des moyens purement plastiques. (CT, pp. 52-53)

Après une trentaine d'années, Bauchau ne reconnaît plus aux tableaux qu'une fonction évocatrice. Dans le cas de *La Vague* d'Hokusaï, il va jusqu'à lui attribuer le rôle d'hypotexte du chapitre homonyme d'*Œdipe sur la route*, en actualisant l'œuvre à travers des catégories de lecture une fois de plus psychanalytiques, et par le renversement scriptural des lignes directrices du tableau :

> *3 novembre 1984*
>
> Pendant que j'écrivais « La Vague », épisode décisif qui va transformer intérieurement mes trois principaux personnages, j'ai mis en face de moi une reproduction de la *Vague* d'Hokusaï. La vague d'Hokusaï déferle de la gauche vers la droite et la barque commence à s'élever vers elle. La vague d'Œdipe au contraire s'incline, avant de déferler, de la droite vers la gauche et la barque jaillit d'elle, piquant vers la profondeur où l'on pressent que sa proue va très vite se révéler. La barque et la vague vont vers la gauche, vers le côté du cœur et de l'inconscient. (JJ, p. 54)

L'ekphrasis peut encore côtoyer, dans les pages des journaux, le présent onirique et nocturne de l'auteur. Les rêves laissent en effet apparaître des tableaux, des images de peintres, la figure de Bauchau lui-même dessinateur ou peintre, pour finir son œuvre en cours d'écriture, dans une sorte de réfraction illimitée et de mise en abyme de l'art dans l'écriture et de l'écriture dans l'art. Dans cet enchevêtrement, nous retrouvons l'aspiration

à une tradition ininterrompue qui se situerait hors du temps, et parallèlement la conscience de l'historicité de toute œuvre ancrée dans le vécu profond de son créateur :

> *17 septembre (1997)*
>
> Une amie m'envoie une carte représentant un tableau de 1935 de Delvaux, *Le Rêve*. Ce n'est pas un de ses tableaux que je préfère, il approche seulement de sa grande période mais il me frappe beaucoup car il rappelle une des scènes de l'avant-dernier chapitre d'Antigone quand, endormie dans la prison où l'a fait entrer Stentos, elle se voit en rêve en train de contempler son propre corps endormi. Ainsi, car ce passage est inspiré d'un rêve que j'ai fait moi-même, mon inconscient et celui de Delvaux se sont rencontrés comme cela m'est arrivé souvent. Delvaux, dans son art et son rêve, était bien en avance sur moi, car il a fait ce tableau en 1935 et je n'ai fait ce rêve qu'en 1996 je crois, et ne l'ai écrit dans Antigone qu'à la fin de 1996. (PBG, p. 26)

Une autre stratégie discursive visant la création d'une partition à plusieurs voix est le phénomène très fréquent de la citation monosémiotique, soit-elle directe ou rapportée. L'insertion du discours de l'autre se réalise presque toujours à travers le signe graphique des guillemets qui disent

> que la parole est donnée à un autre, que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'un autre : les guillemets désignent une ré-énonciation, ou une renonciation à un droit d'auteur. Ils font un subtil partage entre sujets, et signalent le lieu où la silhouette du sujet de la citation se profile en retrait, comme une ombre chinoise.[8]

L'usage des guillemets est une stratégie scripturale par laquelle Bauchau invite l'artiste à prendre la parole et à occuper dans le corps du texte un espace que nous pourrions dire physique : les guillemets donnent « *corps* à l'autre, lui assurant une *présence* auprès de l'écrivain et lui donnant la possibilité de signifier esthétiquement »[9].

---

[8] Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil [1979] 2016, p. 49.

[9] Frédéric Gai, « Citer, acte au cœur du dispositif romanesque mauriacien », dans Anna Jaubert, Juan Manuel López Muñoz, Sophie Marnette, Laurence Rosier, Claire Stolz (dir.), *Citations II : citer pour quoi faire ? Pragmatique de la citation*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan-Academia, 2011, p. 38. En italique dans le texte.

L'écriture au jour le jour se réalise alors, à travers la citation, comme une écriture centrée « davantage sur la figure de l'autre en soi, de l'interlocuteur intime et de ses variantes »[10]. À l'intérieur d'un genre intimement lié au Soi, l'auteur insuffle une tension contraire, tendant à l'ouverture dialogique.

Dans le journal *Les Années difficiles*, à la date du 11 mars 1973, Bauchau cite Gilles Aillaud en lui laissant la place dans une position emblématique : l'écrivain est en train de parler des commentaires appréciatifs d'Irène de Monès sur ses poèmes, qui lui donnent confiance et le soutiennent dans son travail, quand il interrompt cette réflexion sur son œuvre de poète en élargissant le cercle dialogique par le biais d'un espace blanc sur la page et l'insertion des mots d'Aillaud. Cette citation surgit comme une sorte de miroir inattendu, en révélant la convergence profonde perçue par Bauchau envers les mots cités, ainsi que son désir d'une communion artistique au-delà des frontières du langage choisi :

> *11 mars 1973*
>
> Gilles Aillaud : « […] Un tableau […] c'est le discours que tient une personne à d'autres personnes sur le monde dans lequel ils vivent ensemble ». (AD, p. 71)[11]

Chez Bauchau, ces passages élargissent souvent l'espace de la relation en ajoutant, au cité et au citant, d'autres figures qui créent une véritable chaîne humaine. La citation s'avère « une pratique dialogique, elle lie plusieurs actants, au moins celui qui est cité et celui qui cite […] c'est même toute une chaîne d'humains avec lesquels on se lie »[12]. Ainsi dans l'extrait suivant, Georges Braque assume le rôle de médiateur entre Bauchau, écrivain romanesque et diariste, et la pensée d'un troisième écrivain, en l'occurrence Francis Ponge, dans une réfraction de l'expérience qui progresse vers une poétique :

---

[10] Danielle Corrado, « L'hôte intime : figures du narrataire dans le journal », *art. cit.*, p. 95.
[11] Les coupures dans le texte cité sont dues à l'auteur qui les signale, ici comme ailleurs, par parenthèses rondes.
[12] Marie-Dominique Popelard, « Quelques questions sur la citation comme pratique dialogique dans les arts », dans Anna Jaubert, Juan Manuel López Muñoz, Sophie Marnette, Laurence Rosier et Claire Stolz (dir.), *Citations I : citer à travers les formes. Intersémiotique de la citation,* Louvain-la-Neuve, L'Harmattan-Academia, 2011, p. 19.

18 juillet 2003

> Je retrouve dans le *Journal d'Antigone* une pensée de Georges Braque qui n'a cessé depuis de m'interroger : « Il faut descendre jusqu'au chaos primordial et s'y sentir chez soi. » Il me semble que cette phrase serait bien à sa place en exergue de mon roman en travail. C'est tout l'effort de Véronique pour aider Orion à se sentir un peu "chez soi" dans le monde et dans l'art. Ponge éclaire bien la pensée de Braque en remarquant que « le chaos, mot grec, signifiait paradoxalement à l'origine : ouverture et abîme, c'est-à-dire libération, non pas de la maladie, mais d'une part suffisante de nos forces pour qu'on puisse faire œuvre, œuvre d'art et survivre ». (PI, p. 105)

L'allusion à la lecture du *Journal d'Antigone* et à l'écriture de *L'Enfant bleu* montre une autre fonction d'usage de la citation comme portion textuelle qui occupe une place interdiscursive particulièrement signifiante : Braque est invité dans le texte pour fournir à Bauchau un « *mobile* d'écriture »[13], et Ponge, en éclairant la pensée de Braque, ajoute à la lecture de Bauchau une re-sémantisation du passage cité. La citation incarne dès lors un fil qui passe d'auteur à auteur, de texte à texte, de langage artistique à langage artistique, en mettant en jeu un véritable réseau poétique.

Les passages cités par Bauchau sont de surcroît souvent pervasifs. Ils peuvent apparaître sur la page avec la force et l'instantanéité des aphorismes, comme une ou plusieurs phrases décontextualisée(s) par rapport et au texte source et au texte d'accueil. Ils peuvent émaner du même artiste ou d'artistes différents, liés par une isotopie commune, et ils réalisent, dans la page du journal, une nouvelle scène dialogique. Dans le cas suivant, Bauchau semble absent de la scène, car les deux citations occupent, seules, l'espace du journal daté du 30 septembre 1999. Il s'agit néanmoins, de toute évidence, d'une absence-présence, car le choix des passages, la sélection mnémonique[14] que Bauchau a opérée, la convergence qu'il a créée entre les deux citations laissent entrevoir son acte de lecture comme un phénomène de réverbération :

---

[13] Frédéric Gai, « Citer, acte au cœur du dispositif romanesque mauriacien », *art. cit.*, p. 38. En italique dans le texte.

[14] Le but de cette étude n'étant pas d'analyser philologiquement les citations, nous n'avons pas vérifié l'exactitude de la transcription des sources opérée par Bauchau. Il est probable que l'écrivain ait souvent fait appel à sa mémoire, mais il ne s'agit que d'une hypothèse qui reste à vérifier.

30 septembre (1999)

> Picasso : « La peinture est un métier d'aveugle. »
> Magritte : « Derrière toute chose visible, il y a une autre chose […] visible » (PBG, p. 177)

Les deux passages s'avèrent ici liés par l'isotopie de la vue. Ailleurs, les citations sont juxtaposées dans une logique d'accumulation, de « quête de la formule »[15] : le journal semble alors être un carnet où l'auteur rassemble ses notes de lecture, comme un réservoir à réutiliser. Cela semble suggérer l'idée d'une reprise du déjà dit et de quelque chose qui a été dit une fois pour toutes, « comme s'il ne restait à l'écrivain qu'à se plonger dans l'immense réservoir de paroles et d'œuvres que la tradition passée a léguées au présent pour les répéter »[16] :

26 août (2001)

> Delacroix : « Dans la peinture, il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur. Il voit des figures, de la nature extérieure ; mais il pense intérieurement, de la vraie pensée qui est commune à tous les hommes… » (Journal, 8.10.1822.)[17]
> Delacroix : « Une épouse de votre mesure est le plus grand des biens. Je la préférerais supérieure à moi de tous points plutôt que le contraire. » (Journal, 10.11.1823.)
> Michel-Ange : « Non, la sculpture, la peinture ne peuvent suffire pour tranquilliser une âme qui s'est tournée vers l'amour divin et que le feu sacré embrase. »
> Delacroix : « … Au cabinet littéraire où j'ai parcouru La Vie de Rossini : je m'en suis saturé et j'ai eu tort. Mais au fait ce Stendhal est un insolent qui a raison avec trop de hauteur et qui parfois déraisonne. » (Journal, 25.1.1824.) (PBG, p. 377)

---

[15] Beïda Chiki, « L'éphémère et le pérenne. Synthèse de la temporalité dans l'écriture du journal d'Henry Bauchau *Passage de la Bonne-Graine* », dans Annamaria Laserra (dir.), *Histoire, mémoire, identité dans la littérature non fictionnelle. L'exemple belge*, Bruxelles, Peter Lang – AML Éditions, « Documents pour l'Histoire des Francophonies », 2005, p. 297.

[16] Gianfelice Peron, « Introduzione », dans Gianfelice Peron (dir.), *La citazione*, Padova, Esedra editrice, 2009, p. XXI. La traduction est la nôtre.

[17] Le fait que Bauchau ajoute ici la référence précise à la date du *Journal de Delacroix*, ce qu'il ne fait pas d'habitude ailleurs, semble confirmer l'hypothèse de son journal comme un réservoir citationnel dans lequel puiser selon les besoins et les circonstances. Une piste de recherche pour un travail futur qui serait nécessaire est l'analyse du degré de fidélité avec lequel Bauchau cite ses sources.

Les citations s'adressent aussi au lecteur, puisqu'elles sollicitent sa reconnaissance, son effort d'interprétation, d'appropriation et d'approfondissement ; l'auteur « a beau découper, à l'aide des "ciseaux" critiques, les fragments du puzzle, le lecteur herméneute et exégète ne tarde pas à coller les morceaux brisés en myriades et à les recomposer, gommant les arêtes du dépeçage, en un ensemble significatif et reconnaissable, par l'entremise des "ciseaux qui savent écrire" »[18].

Le cercle dialogique que la citation met en scène ne se limite pas à suivre le parcours qui va de l'auteur à l'autre, mais trace également le mouvement inverse de l'autre à l'auteur : « l'espace dialogique (entre l'un et l'autre) […] se métamorphose en espace d'une parole, en espace autobiographique »[19]. Bauchau en est tout à fait conscient quand il affirme :

> *28 octobre 1961*
> En lisant [son] Journal ce n'est pas seulement Delacroix que j'apprends à connaître, c'est moi-même.

La citation portant sur l'art ou évoquant les mots d'artistes, qu'elle soit intersémiotique ou monosémiotique, ouvre donc, dans les nombreux journaux de Bauchau, un espace dialogique à double tension : du soi à l'autre, de l'autre à soi, dans un mouvement cyclique et ininterrompu. Cette dynamique rompt dès lors avec le soi-disant monologisme du journal intime : le risque de l'égocentrisme se transforme en altérocentrisme, par la voie inédite de ce que nous pourrions appeler l'« artérocentrisme ».

Les voies de l'art

Le principe dialogique à l'origine du phénomène citationnel nourrit encore le devenir de la pensée de Bauchau et de son rapport au monde tout au long du vingtième siècle et de la première décennie du siècle suivant. Tous les changements philosophiques et socio-culturels ayant caractérisé cette longue période de l'Histoire ont en effet constamment intéressé l'écrivain : les rapports interpersonnels qu'il a cultivés avec les différentes générations de sa famille, les amis, les patients, les critiques et les lecteurs, dont il a généreusement accueilli les opinions, lui ont permis de vivre sans cesse son époque avec curiosité et dans le souci de rester un

[18] Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos et Manuel José Silva, « La citation et l'air du temps… », dans *Citations II : citer pour quoi faire ? Pragmatique de la citation*, *op. cit.*, p. 53.
[19] Frédéric Gai, « Citer, acte au cœur du dispositif romanesque mauriacien », *art. cit.*, p. 48.

homme de son temps. L'analyse de l'herméneutique bauchalienne de la peinture et de l'art nous permet alors d'éclaircir des dimensions intéressantes au sujet de l'ouverture de l'auteur sur le monde et sur les progrès de la connaissance, ce qui nous suggère de parler ici de « voies de l'art ».

Si Bauchau n'a jamais étiqueté ses réflexions de « philosophiques » et s'il a très tôt abandonné la perspective de faire œuvre de théoricien même en ce qui concerne la psychanalyse, la traversée de ses pensées au jour le jour nous révèle néanmoins l'évolution de son positionnement par rapport à des questions cruciales de notre époque. À la date du 28 janvier 1971, où il parle de la veille comme d'« une journée un peu grise » (DM, p. 261), Bauchau reconnaît un rôle stimulant à la lecture d'un ouvrage d'Edgar Morin : « la lecture du *Journal de Californie* de Morin […] m'éclaire sur moi-même, sur toute une série de zones semi-obscures en moi concernant la révolution de la jeunesse en Amérique et les perspectives de la biologie » (*Idem*). Sans vouloir attribuer à cette référence une importance qui est encore liée, en 1971, aux réflexions de l'auteur sur les rapports entre le biologique et le conditionnement social, l'allusion à la pensée de Morin nous semble cependant intéressante et féconde.

L'exigence de se confronter sans arrêt avec l'expérience créative d'autrui, et notamment d'artistes qui ont choisi un langage non verbal, permet en effet à Bauchau de développer une approche qui atténue, au fil du temps, le système disjonctif et simplifiant de la pensée binaire pour privilégier de plus en plus celle que Morin a définie, dans les années 1990, comme la « pensée complexe »[20]. La critique a déjà, à juste titre, insisté sur l'influence exercée par la psychanalyse et ensuite par les philosophies orientales dans la recherche bauchalienne d'une vision du monde qui n'essaie plus de surmonter les contradictions ; il nous semble utile d'ajouter à ces paradigmes l'apport de la pensée de la complexité au questionnement bauchalien sur l'art, sur ses enjeux et les rapports au monde qu'elle sollicite. De nombreux couples ressentis dans les premiers journaux comme antinomiques semblent, avec le temps, s'estomper, notamment les binômes homme/œuvre et passé/présent.

Quant à la première dyade, concernant le rapport entre la biographie et l'œuvre, en 1956 Bauchau affirme :

[20] Cf. Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF éditeur, 1990.

26 juillet 1956

> Chez Cézanne tout s'est concentré sur l'œuvre et l'homme n'est plus qu'un peintre qui, en dehors de son travail, est plein de peurs, d'étroitesses, de fureurs et de dépressions.
> À cela je ne puis me résoudre. Pour moi l'homme compte plus que l'œuvre, mais a-t-on le choix ? Au moins lorsqu'on dispose d'un aussi petit capital de force que moi. Sans doute à ce capital individuel de force faudrait-il substituer une mise en communauté des forces par la participation à une œuvre collective qui augmenterait les forces dont je dispose. (CT, p. 125)

L'auteur semble à cet instant entièrement occupé par le souci de trouver un sens profond à sa vie, une force à véhiculer dans l'œuvre. Sa pensée, qui passe par la lecture de l'expérience artistique de Cézanne, isole et sépare : elle paraît encore, dans les années 1950, suivre le paradigme de « disjonction/réduction/unidimensionnalisation »[21].

Trente-cinq ans plus tard, après avoir acquis un capital culturel remarquable au sens bourdieusien du terme, l'écrivain avoue être d'accord avec Braque au sujet de l'abolition des frontières entre l'art et la vie :

12 mars 1991

> Braque a dit qu'« avec l'âge, l'art et la vie ne font plus qu'un ». C'est exactement ce que je ressens. Le côté dramatique – sans drame – de cet état c'est que l'art n'existe que dans l'œuvre, dans le faire. D'où l'incessante lutte avec le temps. (JA, p. 85)

L'alternative entre primauté de la biographie (avec tout ce qu'elle comporte en termes de connaissance de soi, de recherche d'une dimension intérieure) *versus* primauté de l'œuvre (exigeant la reconnaissance extérieure et l'enrichissement du capital culturel) paraît dépassée : l'auteur semble adopter un nouveau paradigme de « disjonction/conjonction qui permet de distinguer sans disjoindre, d'associer sans identifier ou réduire »[22]. Ce paradigme dévoile toujours, chez Bauchau, un principe dialogique et translogique : son ouverture sur le dépassement de l'alternative recourt en effet, une fois de plus, à la citation de l'autre, en l'occurrence de Georges Braque. C'est à travers sa parole que l'écrivain arrive à cette ouverture complexe, car pour répondre au « connais-toi toi-même platonicien » il a besoin de

[21] *Ibid.*, p. 21.
[22] *Ibid.*, p. 23.

« quelqu'un d'autre, quelqu'un d'autre qui détienne la *parrêsia* et qui dise effectivement quel est l'ordre du monde dans lequel on se trouve placé »[23].

Un deuxième couple initialement disjoint est celui qui oppose le passé et le présent ; il est particulièrement pertinent pour l'analyse de la vision bauchalienne de la peinture et de l'architecture. Dans les années 1970, Bauchau avoue être incapable d'apprécier l'art moderne qu'il trouve irrémédiablement coupé de la vie naturelle :

> *3 novembre 1973*
>
> Je repense au sentiment de déception que j'ai eu devant une grande partie des tableaux modernes du Kunstmuseum. Je le comprends mieux en regardant les arbres. L'art moderne compose suivant des modèles humains, des processus intellectuels ou mécaniques. Il ne suit pas le mouvement organique qui est celui des arbres et de la nature. (AD, p. 123)

D'un point de vue architectural, à peu près à la même époque, l'auteur affirme ne pas aimer « les poutrelles, les escaliers et les passages » (AD, p. 271) du Centre Beaubourg qu'il assimile, à cause de son fonctionnalisme affiché, à un immense appareil digestif, un « lieu de curiosité et peut-être d'animation » (AD, p. 271) mais pas « un lieu de création ni un lieu pour l'âme » (AD, p. 271). Quant aux grands immeubles de verre bruxellois, l'écrivain ressent un malaise qui n'est pas strictement lié à leur nouveauté, plutôt à leur « fonctionnalisme […] antinaturel » (AD, p. 288). Nous sommes encore dans la dichotomie nature/culture : Bauchau se sent attiré par une peinture adhérant au rythme de la nature et par une architecture dont l'orientation fonctionnelle ne soit pas ostensiblement exposée.

Dix ans plus tard, l'écrivain se rend toutefois à l'évidence : « Comme il m'a fallu du temps pour accéder à l'art moderne, pour surmonter les résistances et les ignorances » (AD, p. 440). Il impute ce retard au manque d'animation de Bruxelles dans les années de sa jeunesse, au monde catholique et aux préoccupations de sainteté qui l'ont longtemps absorbé.

---

[23] Michel Foucault, *Discours et vérité* précédé de *La parrêsia*, Paris, Vrin, 2016, p. 43, cité dans Joanny Moulin, Nguyen Phuong Ngoc et Yannick Gouchan (dir.), *La Vérité d'une vie : études sur la véridiction en biographie*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 14. En italique dans le texte.

Au cours des années 1980 il éprouve la nécessité de s'ouvrir dialectiquement au nouveau : il passe de l'alternative « ou bien/ou bien » à la coprésence « et/et » des formes archaïques et des nouvelles expérimentations, devenue, à ses yeux, « nécessaire et vitale » (JJ, p. 36). Quelques années plus tard l'opposition s'atténue encore davantage, sans toutefois se réduire à une valorisation généralisante de tout ce qui est avant-gardiste. C'est justement le fait d'avoir accepté la dialectique entre l'art classique et l'art moderne qui empêche une vision tout à fait réconciliée : l'esprit critique reste vigilant, en virant vers une dénonciation de la collusion contemporaine entre le produit artistique et le réseau marchand. L'appréciation bauchalienne de l'œuvre de Jean Dalemans se fonde en effet principalement sur la résistance que celui-ci a opposée aux lois du marché : dans ses œuvres le naturel, l'archaïque coexistent magistralement avec le nouveau, dans une recherche qui atteint les couches les plus profondes et complexes du réel :

2 septembre (1992)

> Jean Dalemans était peintre, en octobre 1988, il écrit : « Je m'amuse à assembler des galets sur une place de la Méditerranée ». Sa sculpture commence là. Voilà donc quelqu'un qui retrouve l'art à son point de départ, quand on s'amuse, enfant, avec la terre, des bâtons, des pierres. Je sais qu'on nous a désappris tout cela pour nous apprendre à devenir conformes à ce que demandent – à ce qu'exigent – les rails de la société marchande. Mais l'art ne doit-il pas se défaire des modes et des décalogues du marché pour redécouvrir ce qu'on nous a désappris ? […] C'est l'archaïque en nous et dans l'histoire qui nous met en présence du nouveau, de l'originel, de ce qui est et a toujours été là. (JA, pp. 179-180)

Bauchau se révèle de plus en plus ouvert aux nouvelles voies de l'art contemporain privilégiant également la porosité entre les différents langages. L'écrivain apprécie les nouvelles expériences qui abolissent toute hiérarchie et distinction entre systèmes sémiotiques, et il met en cause la tradition qui a longtemps exigé de peser l'apport individuel dans une œuvre collaborative. Cette évolution de sa pensée est manifeste dans un passage écrit quelques mois avant sa mort à propos de sa collaboration avec Hortense Damiron, peintre et sculptrice :

14 mai 2012

> Hier, visite d'Hortense Damiron […]. Je suis heureux de recevoir l'œuvre complète de l'Ève d'Hortense. Elle m'a donné pour

> commencer une photo d'un arbre, avec un grand bras moussu. Ce dessin m'a inspiré pour mon poème « Ève », et le poème « Ève » l'a elle-même inspirée pour faire de nouveau un grand arbre avec Ève qui va vers lui. C'est une très belle œuvre à mon sens, qui unit à la fois la photo, la peinture et la sculpture, parce que Ève est une toute petite statue qu'elle a faite, qu'elle a photographiée en grand. Ceci me fait penser qu'il y a peut-être des formes d'art nouvelles qui sont en train d'éclore grâce aux techniques nouvelles. […] Très fatigué ensuite, mais heureux d'avoir l'image complète d'Ève par Hortense, qu'on peut considérer comme une œuvre faite à deux. (DJ, pp. 652-653)

L'intuition de l'auteur d'avoir collaboré à une œuvre qui existe grâce à la circulation entre systèmes sémiotiques et à la richesse de nouvelles techniques nous sollicite à aborder une dernière réflexion présente dans les journaux sur l'expérience de Bauchau dessinateur et peintre. Pour ce faire, nous allons tracer un parcours à rebours, en partant de la synthèse on ne peut plus lucide que l'écrivain a dressée dans son *Dernier Journal*, publié de manière posthume :

> *11 décembre 2007*
>
> J'ai toujours des sentiments ambivalents envers mes dessins et peintures, j'en aime certains et, en même temps, je vois mon insuffisance technique. J'ai appris le dessin et un peu la peinture par moi-même, comme j'ai appris à écrire. Je me souviens que tous les amis, la chère Suzanne Van Damme, Franco Vercelotti, regardaient mes premiers efforts, plutôt que travaux, avec scepticisme et me disaient que j'étais écrivain et pas peintre, ce qui était vrai. Robert Dreyfuss s'intéressait à mes œuvres mais en tant que psychiatre. À la fin de mes entretiens avec lui il m'a dit que je devais faire un choix : terminer Le régiment noir ou peindre. J'ai terminé le roman et ensuite j'ai repris la peinture, mais lorsque nous sommes partis pour Paris et Carrières-sur-Seine, le renoncement s'est imposé à moi. […] En 1974, j'ai exposé un jour chez la tante de Dominique une grande partie de mes tableaux. J'en ai vendu pas mal et ne sais pas, pour la plupart, ce qu'ils sont devenus. J'ai repris partiellement le dessin avec un adolescent psychotique. Il faisait le début du dessin – en général au crayon –, puis chacun à un bout de la table nous avancions en dessinant l'un vers l'autre. Certains de ces dessins sont terrifiants, d'autres presque comiques, toujours s'y reflète une pensée obsédante. Ce patient avait le sens des couleurs

> et des masses mais ne savait pas dessiner ; mon travail apportait un peu d'ordre dans le sien. Nous avons fait ainsi ensemble pendant deux ans de nombreux dessins, certains très saisissants. Je les lui ai laissés presque tous. Je le regrette car il n'a jamais, lors de ses nombreuses expositions organisées par sa mère, montré que ses peintures, qui, non dépourvues de qualité, n'avaient pas le caractère poignant de nos dessins. (DJ, pp. 239-240)

La reprise du dessin, quand le choix au bénéfice de l'écriture a déjà eu lieu, se réalise donc au cours des années 1970 grâce au travail collaboratif au cœur d'un projet thérapeutique. Nous n'allons pas développer ici cette dimension, qui a déjà été étudiée, mais nous aimerions souligner le positionnement de Bauchau patient et thérapeute. L'écrivain, qui conçoit pendant les entretiens avec le Dr Dreyfuss sa peinture comme « une révolte contre la position couchée. Contre la prédominance du silence de l'analyste ressentie avec Stein » (DM, p. 87), était à la recherche d'une forme de thérapie personnelle « par la représentation »[24], pour se dire « non seulement en mots, mais aussi par d'autres formes d'expression »[25]. Dans l'art-thérapie que l'écrivain exerce au Centre de la Grande-Batelière, le setting n'est pas conventionnel. Le patient n'est pas obligé de se coucher : c'est plutôt Bauchau qui se lève pour le côtoyer. À travers ses tracés sur la feuille, qui transfigurent les mots de Blanche pendant la première analyse et le silence de Conrad Stein pendant la seconde, Bauchau aide les patients à s'exprimer. L'art-thérapie semblerait alors figurer une troisième voie analytique associant de manière complexe les deux termes à la fois complémentaires et antagonistes du silence et de la parole.

Les entretiens avec le Dr Dreyfuss, à qui l'écrivain attribue un rôle important dans le choix de l'écriture au détriment des arts figuratifs, sont recueillis dans le *Dialogue avec les montagnes (1968-1971)*. Il s'agit sans aucun doute du journal qui présente, parmi tous les textes diaristiques, le plus petit nombre de citations. Dans cet ouvrage, la fonction dialogique est en effet presque entièrement déléguée aux conversations avec le Dr Dreyfuss, qui fait à la fois figure de thérapeute et de « post-analyste »[26]. Les échanges sont présentés, même d'un point de vue graphique, sous forme de dialogues, et ils semblent répondre à un souci constant, de la part de

[24] Corina Dambean, « Henry Bauchau et le "psychodrame" », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 6, 2015, p. 195.
[25] *Ibid.*
[26] Voir la quatrième de couverture du *Journal.*

Bauchau, de précision et d'exhaustivité. Rien ne semble échapper et rien n'est laissé au hasard dans la reconstitution écrite des nombreux entretiens dont la complétude semble être certifiée par leur datation ainsi que par leur énumération. Or, *Dialogue avec les montagnes* a été publié en 2011, à savoir presque quarante ans après la première conversation avec Dreyfuss dont nous avons le témoignage[27]. Si Bauchau a réalisé, par rapport au texte, l'élaboration secondaire que nous avons évoquée dans la première partie de cette étude, il n'a probablement pas opéré dans ce cas-ci par réduction, mais plutôt par recomposition : le but originaire, et sans doute celui en vue de la publication, est vraisemblablement de suivre pas-à-pas son expérience de peintre et de dessinateur dans les années 1960, ainsi que d'éclaircir les raisons qui l'ont mené à renoncer aux arts figuratifs.

La description des tableaux auxquels Bauchau travaille de manière systématique au cours de l'année 1968 semble régulièrement souligner la recherche d'une unité psychique fondamentale à laquelle l'écrivain pense pouvoir accéder à travers la peinture :

> *27 octobre 1968*
>
> J'ai repris le tableau de La Sacrificatrice auquel j'avais un peu travaillé la veille et je l'ai achevé par un mélange de collage et de gouache. Je suis arrivé à supprimer les séparations et à en faire une seule œuvre ou à peu près en unissant tout le bas par un grand fond marin. Il me semble que cette recherche de l'unité a une certaine importance psychique pour moi. (DM, p. 47)

Trois jours plus tard l'entretien avec le Dr Dreyfuss tourne autour du concept de la liberté de l'individu telle qu'elle est représentée dans le même tableau par une machine :

> *30 octobre 1968*
>
> Il dit : « […] Là vous avez placé une grande machine moderne. […] Cette machine est aussi ironique et menaçante, c'est la statue de la Liberté.
> La machine est liberté, cela dépend de l'homme, rien n'est fatal. Tout sera ce que nous le ferons. (DM, p. 48)

[27] Bauchau en parle pour la première fois dans son journal le 1er juillet 1968. Il est vrai qu'entre le journal *La Grande Muraille*, qui couvre la période 1960-1965, et *Dialogue avec les montagnes*, qui débute en 1968, il y a trois ans dont nous n'avons aucun témoignage diaristique.

Le Dr Dreyfuss invite Bauchau à se concentrer sur ses capacités créatives, sur la technique, il lui indique la porte d'accès de sa vie dans le domaine complexe de la décision et du choix, en faisant courber « le bios vers la zoe »[28], la vie biologique vers l'essence de la vie telle qu'il la choisira. Au mois de mars 1969, la priorité du Dr Dreyfuss ne semble plus celle d'aider Bauchau à trouver l'unité qu'il recherchait, à savoir qui il est, mais plutôt ce qu'il veut devenir :

> *28 mars 1969*
>
> Maintenant je pense que pendant un temps vous ne pouvez plus que vous répéter en peinture, il faut y renoncer, reprendre le roman, écrire aussi sur votre peinture. Auparavant vous avez écrit sur la peinture des autres, il faut écrire maintenant sur la vôtre.
> Cela me paraît stupide d'arrêter la peinture au moment où j'acquiers enfin un peu de technique. […]
> Je pense que vous devez maintenant consacrer à nouveau votre effort créateur à l'écriture, à l'œuvre. C'est un choix que votre tableau indique lui-même comme nécessaire. Ou bien vous continuez votre effort pour votre roman et vous restez sur la voie principale où la peinture trouvera peut-être sa place à nouveau. Ou bien vous obliquez à nouveau dans une direction secondaire et vous quittez votre vraie voie. (DM, pp. 127-128)

Une nostalgie visible pour les arts figuratifs va persister longtemps dans les journaux jusqu'aux années 1980, lorsque Bauchau sera désormais conscient d'avoir trouvé une place d'accueil de la peinture dans son écriture :

> *30 avril 1988*
>
> Dans la discussion qui a suivi mon exposé, J. Schotte m'a interrogé sur les rapports en moi […] du roman et de la peinture. […] le romancier ne peut éviter à certains moments de peindre. Il le fait avec les mots, c'est-à-dire avec des signes, qui sont plutôt des allusions aux couleurs et aux lignes, et des métaphores de la réalité que la réalité elle-même. (JJ, p. 242)

L'écriture picturale se révèle importante non seulement dans les romans, mais également dans les journaux. Bauchau fait en effet sans cesse

[28] Nikolas Rose, *La politica della vita*, Torino, Einaudi, 2008, p. 133, cit. dans Silvia Vida, « Politica del vivente. Biologia e destino umano », dans Matteo Galletti, Silvia Vida (dir.), *Indagine sulla natura umana: itinerari della filosofia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011, p. 201. Nous traduisons.

recours aux couleurs et au lexique artistique en évoquant des mots comme 'lignes', 'plans', 'angles de vision'… Il y a tout un vocabulaire de la peinture et une grammaire du visuel qui témoignent de ce que Liliane Louvel appelle « l'œil du texte »[29]. Dès 1972, après la décision prise sur la base de la sollicitation du Dr Dreyfuss, l'expérience artistique est déléguée aux personnages romanesques de manière évidente : « dans chaque roman, un personnage fait l'expérience du dessin, de la peinture ou de la sculpture »[30]. À ce « passage de l'image dans le parcours d'un écrivain », succède, dans les années 2000, un glissement ultérieur « de la valorisation de la maîtrise à celle du lâcher-prise »[31], ainsi que le révèle l'interprétation d'un rêve avancée par Bauchau lui-même :

> *Rêve du 29 avril (2000)*
>
> L'aveu du rêve est clair : j'ai cherché à acquérir cette maîtrise : j'ai tenté d'être conforme au désir de l'époque, de placer là mon désir profond. J'ai commencé tard à découvrir celui-ci, je n'ai pas trouvé la maîtrise où auraient pu coïncider le désir du temps et le désir personnel. J'ai trouvé autre chose : je ne puis pas définir quoi, car mon travail est en avant de moi, l'écriture me crée et me transforme autant que je la fais naître.
>
> Je ne peux pas écrire ce que je veux, ni même ce que je pense. […] j'ai trouvé autre chose que ce que j'espérais et à un autre moment : dans la seconde partie de la vie, surtout dans l'âge et à travers pertes et renoncements successifs, sauf le renoncement à l'écriture. (PBG, pp. 241-242)

L'analyse du rêve souligne le conditionnement socio-culturel que Bauchau a vécu par rapport à son temps et qui lui a imposé, également au nom de la technique, la nécessité de certains renoncements ; l'écrivain est

---

[29] Voir Liliane Louvel, *L'Œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires de Mirail, 1998. En ce qui concerne les rapports entre l'univers iconique et l'imaginaire verbal de Bauchau, voir la remarquable étude de Myriam Watthee-Delmotte, « Pour une fausse symétrie : l'imaginaire verbal et visuel d'Henry Bauchau de 1968 à 1975 », dans *Textyles* n° 16/17 : *La Peinture (d)écrite*, 2000, pp. 90-99.

[30] Myriam Watthee-Delmotte, « Henry Bauchau : le passage de l'image », dans Serge Linarès (dir.), *De la plume au pinceau : écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 369.

[31] Myriam Watthee-Delmotte, « Henry Bauchau : en refus d'héritage, une poétique du non-savoir », dans Muriel Pic, Barbara Selmeci Castioni, Jean-Pierre van Elslande (dir.), *La pensée sans abri : non-savoir et littérature,* Paris, Éditions nouvelles Cécile Défaut, 2012, p. 273.

toutefois conscient d'avoir trouvé dans la seconde partie de sa vie « autre chose ». L'absence de maîtrise, la dimension du « lâcher-prise » sont sans aucun doute liées à l'influence orientale, à la tentation mystique et, nous ajouterions, à une aspiration contemporaine à la complexité qui renonce à la totalité du savoir et fait de l'inouï, de l'inattendu, ainsi que de l'incertitude, des valeurs fondamentales pour une éternelle renaissance :

30 août 2003

> Je ne veux pas être le maître, je n'ai pas pu être le peintre. En moi je porte cependant des livres et un tableau brûlé.
> Je n'ai pas brûlé ma vie, j'ai été brûlé par elle, je suis celui qui a été brûlé et qui, comme il peut, témoigne qu'on peut naître là, qu'on peut naître ainsi, jour après jour. (PI, pp. 121-122)

Nous pensons pouvoir affirmer, en conclusion de ce parcours à travers tous les journaux de l'auteur, que la réflexion de Bauchau sur l'art est un mobile puissant de dialogisme et d'« artérocentrisme ». Au discours fécond sur l'art d'autrui, à la production picturale personnelle, à l'expérience thérapeutique avec l'autre, s'ajoute une expérience transférentielle qui se réalise en déléguant le geste artistique aux personnages romanesques. Ceux-ci avancent dans l'art, et l'écriture ne brûle pas leurs tableaux, mais au contraire les fait naître et renaître jour après jour avec l'écrivain.

Margareth AMATULLI

Université de Urbino

Chiara ELEFANTE

Université de Bologne

La portée philosophique de l'imaginaire biblique dans les journaux d'Henry Bauchau

À l'instar de l'œuvre de fiction, la présence de l'image est prépondérante dans les journaux d'Henry Bauchau. Dans son journal des années 1954-1959 intitulé *Conversation avec le torrent*, il précise en ce sens que « [son] mouvement normal d'expression est l'image » (CT, p. 247, 12 mai 1959). Malgré l'inquiétude parfois de se détourner de la réalité à cause, précisément, de cette « tentation de l'image » (GM, p. 389, 1er avril 1965), Bauchau demeure convaincu que c'est le « goût de l'explication » (GM, p. 181, 4 mars 1962) qui est le plus grand obstacle à l'expression de ce qui est. Ainsi, « se rapprocher de la nudité, de l'image et du fait intérieur, [en] lui [laissant] son abrupt » (GM, p. 181), c'est la voie, celle de l'*antilogos*, que privilégie l'auteur pour appréhender la réalité.

Dans la perspective d'une étude axée sur l'entrelacement texte-image, nous nous intéresserons plus particulièrement à la dimension philosophique des journaux. La production diaristique d'Henry Bauchau est caractérisée par une mise en forme de l'expérience personnelle et, quand bien même les notes quotidiennes demeurent d'une grande diversité, une trame reste visible au-delà de l'apparente discontinuité. Le journal tel que Bauchau l'écrit peut effectivement se comprendre comme une sorte d'« essai » personnel régi par les questionnements, observations et pensées de l'auteur qui puisent dans l'expérience vécue, aussi anodine soit-elle, un véritable souffle philosophique. Aussi très souvent la relation quotidienne s'appuie-t-elle sur le moment présent tout en donnant lieu à des digressions plus méditatives dans lesquelles interviennent des questions fondamentales sur le sens de la vie et la condition de l'Homme. C'est ainsi que Raymond Michel parle du *Journal d'Antigone* en le considérant comme « une

pensée-écriture » ou une « écriture pensive »[1], caractéristique qui semble pouvoir s'appliquer à l'ensemble des journaux bauchaliens.

Or, l'image fait partie intégrante de cette teneur réflexive : elle répondrait en réalité à une forme plus « existentielle » d'un *dire* non conceptuel, délié des catégories rationnelles sans être pour autant dénué de toute portée philosophique. Elle s'avère au contraire un véritable opérateur de pensée. Mais comment l'image « commande-t-elle »[2] la pensée et fait-elle advenir la réflexion ? Comment intervient-elle non plus seulement comme représentation, mais également comme compréhension du monde ? Comment finalement dépasse-t-elle la *mimesis* et parvient-elle à présentifier certains philosophèmes ? Ces problématiques nous amèneront à interroger la pensée de Bauchau et les raisons qui le poussent à puiser dans l'image une force à proprement parler *philosophique*. Nous considérerons l'image non pas dans sa présence iconique mais langagière : il ne s'agit alors plus d'une image coprésente au texte, mais d'une mise en image qui propage son sens grâce aux mots.

Par ailleurs, afin de restreindre l'objet de cette étude, nous segmenterons le corpus « imagier » des journaux en interrogeant précisément le recours à l'*imaginaire* biblique (épisodes, figures, symboles et métaphores), soubassement référentiel très influent dans l'écriture diaristique de Bauchau et explicitement en lien avec ses annotations méditatives. Subsiste en effet un véritable dialogue entre les images reprises par l'auteur et sa propre pensée, ce qui participe au dialogisme inhérent à cette partie de l'œuvre pétrie de références multiples. Si, de manière globale, l'hypotexte biblique est un élément clé des écrits bauchaliens, dans ses journaux, l'auteur lui confère un éclairage particulier à partir d'une interrogation fondamentale que l'on pourrait retranscrire ainsi : comment le texte biblique parle-t-il de ce que veut dire « vivre » ? Les mentions bibliques deviennent dès lors des ressources de sens. Elles ouvrent sur un imaginaire plus philosophique que Bauchau reconstruit subjectivement dans le sillage de l'existentialisme chrétien en abordant les problématiques qui l'animent.

---

[1] Raymond Michel, « *Le Journal d'Antigone* d'Henry Bauchau ou les mouvements de l'écriture », dans Pierre Halen, Raymond Michel et Monique Michel (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Berne, Peter Lang, « Recherches en littérature et spiritualité », 2004, p. 183.

[2] CT, p. 130, 12 août 1956 : « Chez moi, venant du fond flamand, l'image commande. »

Et c'est notamment grâce à la dimension imagée, figurative du texte biblique que le diariste parvient à repenser l'existence.

Nous utiliserons comme fil conducteur une scène matricielle qui revient à de nombreuses reprises dans les journaux, accompagnant notamment l'écriture d'*Œdipe sur la route* et d'*Antigone* : la lutte de Jacob avec l'Ange. La dimension figurée du passage est d'autant plus importante qu'il n'est pas seulement imaginé par Bauchau mais dédoublé à travers la représentation qu'en fait Delacroix. L'épisode étant central, il s'agira de montrer comment le diariste en fait un objet de réflexion philosophique : pourquoi cette scène donne-t-elle à penser et que donne-t-elle à penser ? Pour ce faire, nous partirons de la lecture anthropologique de l'exégète André Neher[3] dont l'analyse du passage en question résonne de manière explicite avec les commentaires de Bauchau. D'après lui, le combat biblique pourrait en réalité mimer le drame de toute existence : l'Homme condamné à lutter contre les limites que sa condition lui impose. Parallèlement à cette négativité, André Neher insiste toutefois sur l'idée d'un passage, d'un plus-de-sens, à travers une conversion, qui va d'une existence perdue à une existence retrouvée car, à l'issue de l'affrontement, Jacob est renommé (Israël) et béni. La pensée qui émerge dans les journaux bauchaliens en lien avec l'image de la lutte rejoint à bien des égards la lecture d'André Neher : le diariste s'interroge sur le rapport au temps, le sens de l'existence et les caractéristiques de l'être. Nous remarquerons que la dimension philosophique de ce passage est en outre nourrie par d'autres images bibliques qui viennent en renforcer le sens.

La question du temps

André Neher explique que, dans le conflit avec l'Ange, Jacob a finalement su « dompter le temps » : « [il] a sculpté le temps de Peniel en luttant avec l'Inconnu »[4]. La question du temps est en réalité intimement liée au « drame » de l'existence mimé par la lutte. L'être, caractérisé par sa finitude, expérimente en effet le temps de manière paradoxale, à la fois comme une limite et le lieu de son accomplissement.

[3] André Neher, « La lutte avec l'Ange », dans David Banon, *Héritages d'André Neher*, Paris, Éditions de l'éclat, « Bibliothèque des fondations », 2011, pp. 33-50.
[4] *Ibid.*, p. 37.

La lutte de l'artiste aux prises avec la réalisation de son projet

Dans un premier temps, l'exégète compare cette lutte existentielle contre le temps au parcours de l'artiste qui travaille à la réalisation d'un projet, ce qui entre en résonance avec les propos de Bauchau. Les liens entre l'épisode biblique et les dynamiques de création de l'écrivain ayant déjà été largement approfondis[5], nous ne nous attarderons pas sur ce premier point qui demeure légèrement en décalage avec la dimension philosophique de cette étude. Dans le cadre d'une réflexion sur le rapport au temps, il est toutefois important de souligner que les journaux témoignent d'une forme d'hostilité vis-à-vis du temps précisément en lien avec le travail de création. Il existe pour l'écrivain une contradiction insoluble entre l'homogénéité du temps et la double temporalité qui gouverne son existence : « Il y a la vie, il y a l'œuvre et nous n'avons qu'un temps » (DM, p. 20, 14 juin 1968). Cette réconciliation impossible torture le diariste se sentant restreint par le temps qui manque, oppressé par « l'exigence de produire » (DM, p. 68, 8 décembre 1968) qui ne trouve pas l'espace pour s'épanouir. L'idée d'un temps « relatif » qui dépend de « l'extensibilité intérieure que nous pouvons lui donner ou non » (DM, p. 132, 14 avril 1969) apparaît dans *Dialogue avec les montagnes* mais l'apaisement qu'elle procure à l'écrivain n'est que momentané. Le conflit perdure et s'avère d'autant plus lourd qu'il se présente comme un tourment existentiel. L'écriture, nécessaire à l'accomplissement personnel de Bauchau, est en effet supposée l'élever mais comment l'intégrer à sa vie alors même qu'elle l'altère ?[6] Un sentiment récurrent de « lutte » naît de

[5] Le premier article qui s'intéresse à cette question est celui de Myriam Watthee-Delmotte paru en 2001 : Myriam Watthee-Delmotte, « La "lutte avec l'Ange", de Jouve à Bauchau », dans Jacques Boulogne (dir.), *Questionnements de la violence*, Lille, Université Charles de Gaulle-Lille 3, « Ateliers, Cahiers de la Maison de la Recherche, 28 », 2001, pp. 79-87. Cette publication sera suivie par deux autres articles sur le même sujet : le premier paru en 2007 (Éva Martonyi, « La lutte avec l'Ange dans l'œuvre de Bauchau », dans *Revue d'étude française*, n° 12, 2007, pp. 119-131) et le deuxième en 2009 (Joëlle Caullier, « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'ange », dans Catherine Mayaux, Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Revue internationale Henry Bauchau,* n° 2, 2010, pp. 31-44). Par ailleurs, en 2012, Marc Quaghebeur construit significativement son discours d'ouverture au Centenaire de l'écrivain autour de l'image de la lutte avec l'Ange.

[6] En écho à ce paradoxe, nous retranscrivons ici une note extraite de *Jour après jour*. JJ03, p. 286, 23 septembre 1986 : « Je suis poursuivi par l'exigence d'avancer mon livre. Les jours où j'y parviens mal sont pour moi des jours de défaite. L'œuvre s'est érigée en surmoi. Il m'appartient de discuter avec cette instance, de lui céder ce qui est nécessaire

cette incompatibilité que l'on retrouve dans des journaux plus tardifs comme *Jour après jour* :

> La lutte continuelle avec le temps. Le sentiment qu'il est toujours étroitement limité, que je dois sans cesse me presser. C'est pourtant de cette lutte que naît l'œuvre. L'œuvre surévaluée à cause de cette pression du temps. (JJ03, p. 183, 23 février 1986)

Si Bauchau semble bien en « bataille perpétuelle contre le temps et la fatigue » (JJ03, p. 347, 6 juin 1988), il comprend néanmoins qu'en donnant naissance à l'œuvre, ce combat devient fécond. Le même constat revient dans une lettre adressée à Werner Lambersy le 3 janvier 1999 dans laquelle le cheminement de l'écrivain est comparé à « une lutte pour le temps où, toujours vaincus, nous édifions avec notre vie, avec ce temps perdu, notre œuvre » (PBG, p. 105). Au fur et à mesure des années à partir de l'écriture d'*Œdipe sur la route*, force est de constater que le rapport au temps évolue et que, si l'antagonisme demeure, il finit par être accepté. Dans le *Journal d'Antigone* et les volumes suivants, une certaine résignation se fait sentir et Bauchau relativise par conséquent la bataille qu'il mène depuis toujours. Le temps n'est ainsi plus un adversaire mais un fardeau : « Je prie, j'écris, je porte mes petits fardeaux dont le plus lourd est le manque de temps » (JA, p. 227, 7 avril 1993). S'il reste un poids, l'écrivain parvient désormais à le « porter », à vivre *avec* sans avoir à lutter *contre*. Non sans écho à la conversion de Jacob commentée par André Neher, le combat initial finira par être sublimé par l'écrivain qui, à partir des années 2000, parvient à transformer le « temps perdu » en un « temps retrouvé » grâce à la pratique de l'« attention intérieure » (DJ, p. 348, 16 mars 2009).

L'enjeu existentiel du combat : s'ancrer dans le présent

Au-delà de la condition spécifique de l'artiste, André Neher s'intéresse plus largement à l'Homme et propose de voir dans la scène biblique un combat pour la plénitude qui, dans son intensité même, donne « [le] sentiment d'existence plénière qui vaut la peine d'être vécue »[7]. Pour comprendre comment ceci résonne dans les journaux, il importe de repartir d'un fragment datant du 28 octobre 1961 :

---

pour aboutir. Je ne peux pas lui abandonner la direction de ma vie, ce serait aliéner ma liberté ou peut-être la liberté, car pour la liberté nous sommes tous solidaires. »

[7] André Neher, *op. cit.*, p. 37.

> Le temps est mon démon ou mon ange, je le sais. C'est avec lui qu'est mon vrai combat et je dois me souvenir autant de l'élan furieux de Jacob que de l'aisance admirable de l'Ange dans la fresque de Delacroix (GM, p. 163).

Au-delà des tensions éprouvées en lien avec le travail de création, l'écrivain se retrouve lui-même aux prises avec différentes temporalités et son rapport au temps est profondément antagonique voire, comme le suggère l'image précédente, paradoxal. Le temps peut être à la fois « démon » et « ange », vécu dans « un élan furieux » ou, au contraire, dans « une aisance admirable ». Il est dans tous les cas une expérience qui requiert une implication du sujet et son appropriation demeure une épreuve. L'enjeu n'est pas uniquement de pallier le manque de temps, il faut aussi savoir l'habiter. Vivre au présent semble être la condition *sine qua non* pour être en mesure d'éprouver le sentiment d'une « existence plénière ». Mais Bauchau ne réussit pas à s'ancrer dans le temps présent. Dès 1957, il affirme dans son journal : « Mon être sans cesse balance entre l'avenir et le passé mais il a une peine extrême à se fixer dans le présent » (CT, p. 201, 7 octobre 1957). Cette impression d'oscillation persiste en lui jusque dans les années 80-90 où l'on retrouve l'idée d'un présent impénétrable, impossible à connaître :

> [J]e ne puis guère penser ma vie qu'en termes d'avenir ou de passé. Le vrai présent demeure hors d'atteinte, sauf en quelques instants d'inspiration ou peut-être de respiration. (JJ03, p. 17, 31 décembre 1983)
>
> […] Je vis, moi aussi, trop peu dans le présent et je suis loin d'avoir franchi le pas, peut-être décisif, qui m'en sépare. » (JJ03, p. 200, 1er juin 1986)

La notion de « distance » suggère l'existence d'un espace inatteignable, là où se trouve le présent désiré, l'existence plénière dont l'écrivain ne parvient jamais à s'emparer, déchiré entre deux autres temporalités distendues, le passé et l'avenir. Cette préoccupation réapparaît plus tard en 1998 en référence à ce que déplore Pascal :

> Pascal : **«** Que chacun examine ses pensées, et les trouvera toutes occupées au passé ou à l'avenir… Le présent n'est jamais notre fin ; le passé et le présent sont nos moyens, le seul avenir est notre fin. **»** (PBG, pp. 139-140, 18 mai 1998)

Il est intéressant de remarquer que, dans la représentation picturale de Delacroix, un « espace » obsède effectivement Bauchau, celui qui se trouve entre les deux combattants. Ne serait-il pas l'image de ce temps plénier, de ce présent inaccessible et pourtant si convoité ? Dans une note du 1er mars 1984, l'écrivain soutient en ce sens que l'espace entre l'Ange et Jacob renvoie à celui qui existe en lui, entre l'enfant qui l'habite encore et la vieillesse à laquelle il fait désormais face. Le sens véritable de la lutte ne réside toutefois pas dans le choix de l'une ou l'autre posture car il ne s'agit pas d'incarner les combattants mais « d'être au plus près de ce qui est entre eux ». Bauchau l'exprime ainsi : « Le plus important dans la lutte avec l'ange, c'est l'espace entre les deux combattants. Je ne suis pas cet espace, je suis en lui. » (JJ03, p. 27, 1er mars 1984). Dans cette perspective, l'espace ne figure pas seulement le présent vécu comme « temps mesuré », il s'apparente aussi au temps « organique » du mouvement interne de l'être, là où la véritable présence à soi devient possible[8].

Autour de l'image du Christ en croix : l'Homme au présent comme être en contradictions

Si la représentation scénographiée d'un épisode biblique vient ici redire la pensée, imager un sentiment déjà existant, une autre référence va, dans les journaux, propulser la réflexion cette fois-ci de l'intérieur : elle en élargit les limites langagières en créant son propre code grâce à l'image. Il s'agit de la métaphore de la couronne évoquée par le diariste en 1995. Alors qu'il se plaint de manquer de temps et se reproche de ne pas avancer résolument dans le présent, Bauchau écrit : « Le présent qui vit l'être en couronne. Couronne d'épines parfois, couronne de ce qui est dans la fête de l'existence aussi » (JA, p. 433, 12 novembre 1995). La caractérisation surprenante d'un présent qui « vivrait » l'être, lui-même « en couronne », intrigue. Il ne s'agit plus dans ce cas d'illustrer la quête exigeante du présent mais de singulariser le sujet au présent comme un être en lutte avec lui-même. L'antagonisme transparaît dans le symbole de la couronne dédoublé à travers deux images : la couronne d'épines en lien avec le Christ souffrant et la couronne « de ce qui est » en lien avec la fête de l'existence[9].

---

[8] Nous empruntons la distinction entre « temps mesuré » et « temps organique » directement à Bauchau qui l'utilise en parlant de son œuvre. DM, p. 146, 25 mai 1969 : « Il ne faut pas me fixer de délai, laisser l'œuvre se faire, non sous la pression artificielle du temps mesuré, mais organiquement et suivant son mouvement interne. »

[9] Image qu'Henry Bauchau emprunte à Maître Eckart.

L'image biblique évoque ainsi de manière métaphorique l'être tiraillé entre les épines et la fête, entre ce qui l'abaisse et l'élève, entre le vertige, la douleur et la célébration. La couronne nous parle finalement de cet être-au-monde qui, même dans une pleine temporalité, est condamné à subir ses propres contradictions. En ce sens, la présence à soi n'atténue pas la complexité du sujet. En juin 2003, au cours d'un échange avec Marie-Claire Boons-Graffé, Bauchau traduit ainsi ce déterminisme en revenant à la figure du Christ en croix : « Nous sommes liés, crucifiés sur le temps » (PI, p. 100, 30 juin 2003). L'image vient ici pallier les non-dits de la pensée abstraite : elle se donne à l'esprit pour mimer la distorsion de l'Homme et exprimer l'impossibilité.

« La mémoire du futur » : exigence existentielle incarnée par la femme de Loth

La question du vivre au présent est donc un point névralgique de la pensée bauchalienne, mais n'en est pas pour autant la seule finalité. Par-delà cette problématique, intervient « la mémoire du futur » qui vient insuffler au temps l'espérance si chère à l'écrivain. La nécessité de se délier de ce qui a été, d'évacuer les « répétitions », de « sortir de ce qui s'est déjà passé et retrouver le nouveau » (GM, p. 73, 26 juillet 1960), comme l'écrit Bauchau en 1960, s'incarne à travers une autre figure biblique. Il s'agit de la femme de Loth mentionnée le 5 février 1969 en ces termes :

> Il s'est demandé pourquoi la femme de Loth a été changée en statue de sel. C'est parce qu'elle s'est retournée vers le passé, elle le regrette, elle est changée en matière amère, en larmes.
> Il faut aller de l'avant, ceux qui regrettent le passé, le monde qu'il faut abandonner sont ainsi transformés peu à peu en minéraux. (DM, p. 97)

Le personnage est clairement prétexte à une réflexion sur le temps à travers laquelle Bauchau revient sur la nécessité d'avancer pour se libérer, exigence intérieure caractéristique du parcours existentiel de l'auteur qui, dès le journal de *La Grande Muraille*, résume en ces termes le sens du parcours psychanalytique : « J'avance dans mon passé comme dans un futur » (GM, p. 269, 14 février 1963). S'il y a donc une temporalité imparfaite, il est intéressant de noter qu'il n'y a pas de négativité absolue. Le temps est aussi un espace de maturation garant de la croissance de l'être à condition ne pas se murer dans les blessures du passé.

La question du sens

Dans l'affrontement, entre l'Ange et Jacob, il y aurait donc un espace habitable, celui du présent : une temporalité pleine, qui ne se vit pas sans déchirements (l'imagerie christique de la couronne et de la croix), mais qui permettrait tout de même à l'être de grandir et se réaliser (la figure de la femme de Loth). Pour parvenir au sens véritable de cette évolution, Bauchau rappelle toutefois dans *Jour après jour* la nécessité non seulement de soutenir la lutte, mais aussi de la dépasser : « La lutte avec l'ange est un moment, un moment capital, obscur et mystérieux de la vie. Elle doit être soutenue, peut-être plusieurs fois, et dépassée » (JJ03, pp. 56-57, 29 août 1984). Mais dépassée pour quoi ? André Neher voit dans ce combat une troisième signification : l'Homme poussé à se dépasser dans la quête d'un sens face à la mort. Les enjeux de ce « dépassement » semblent chez Bauchau plus complexes. Dans la perspective d'un questionnement existentiel, il faut, pour le comprendre pleinement, revenir à l'évocation de la lutte de l'absurde et du sens dans le *Journal d'Antigone* quelques années plus tard :

> La lutte de l'absurde et du sens. L'absurde gagne toujours la première manche, le sens à grand-peine réapparaît. Cela n'empêche pas l'absurde de continuer à proliférer. Il y a contradiction, coexistence sans victoire. Heureusement car le sens n'est pas tout. Parfois il illumine mais seul l'absurde dévoile cette part d'ombre que nous voudrions tant ne pas voir (JA, p. 94, 19 mai 1991).

La mention d'une « coexistence sans victoire » renvoie à l'issue du duel entre l'Ange et Jacob au cours duquel, après une inlassable guerre nocturne, Jacob sort blessé et simultanément transmuté par la bénédiction de l'Ange. La lutte ne s'annihile donc pas dans la victoire ou la défaite de l'un ou de l'autre et, pour Bauchau, il apparaît clairement que, sur un plan existentiel, elle a à être dépassée dans l'acceptation de la co-présence du sens et de l'absurde : c'est là son essence et sa signification profonde. Si la pensée du diariste va naturellement vers « une recherche exagérée du sens », elle « ne nie pas l'absurde » (JA, p. 155, 8 mai 1992). Ainsi, cette confiance dans l'existence non pas d'un but mais d'un sens est garante d'espérance, mais n'en demeure pas moins « en lutte constante avec un fond de scepticisme » (JJ03, p. 326, 9 septembre 1989). Plus que dans le fait de trouver un sens unilatéral au-delà de soi, le dépassement se comprend chez Bauchau dans l'acceptation dialectique pleine et entière

des contradictions et des incertitudes, cheminement que l'on voit se concrétiser dans le journal des années 2002-2005 intitulé *Le Présent d'incertitude*.

La question de l'être

La lutte comme figuration de la résilience

Dans sa dimension plus subjective, cet épisode biblique témoigne enfin, selon André Neher, d'une lutte pour sa propre existence, pour sa propre renaissance, en écho avec l'idée de résilience qui est au cœur de la pensée bauchalienne :

> Personne n'a tué l'autre. Loin de là. C'est par la bénédiction qu'ils se séparent et ce sont des lendemains, des levers de soleil qui les attendent. La naissance c'est peut-être le symbole et l'expérience par lesquels le mieux se marque ce qu'est cette bénédiction que l'Inconnu et Jacob ont simultanément recueillie au lendemain de la lutte.[10]

Jacob en état de guerre dans la nuit obscure est une représentation de l'être tel que se le figure et le vit Bauchau. Sur cette question-là, ses commentaires sont explicites : le combat se poursuit à l'image du parcours thérapeutique vécu dans l'analyse. En parlant de l'inconscient, l'écrivain dira dans le *Journal d'Antigone* : « Si nous acceptons de lutter avec lui, c'est la lutte avec l'ange. On en sort fertile, renforcé mais blessé, comme Jacob – Israël » (JA, p. 120, 1er octobre 1991). Dans cette image réside le concept même de résilience qui implique que la déchirure initiale soit transcendée par quelque chose de plus fort qui puise sa source en l'être. De la même manière que dans la perspective biblique, il ne s'agit pas pour Bauchau de revenir à un état antérieur, mais d'aboutir à une manière de « plus-être » : « Jacob doit épuiser sa force avant de pouvoir trouver des forces nouvelles dans sa détresse et à travers elle dans l'espérance » (JA, p. 144, 4 mars 1992). Toujours dans son journal des années 1991-1997, le diariste se réfère à cet épisode en lien avec son propre vécu :

> [Jacob] a lutté toute la nuit, toute sa nuit sans doute. Ainsi, avant ma première analyse, j'ai senti que j'étais totalement subjugué et vaincu. Ce n'est que dans l'analyse, et depuis, que j'ai fait face à la lutte avec l'ange… (JA, pp. 371-372, 7 janvier 1995)

[10] André Neher, « La lutte avec l'Ange », *op. cit.*, p. 38.

Dans cet extrait, la scène illustre le processus même de l'analyse, processus nocturne nécessaire à la réappropriation de soi d'un être blessé (par le combat) mais résilient (dans la bénédiction).

L'être en croix ou la dialectique du devenir

Il y a par conséquent dans cet épisode l'idée d'une dialectique de l'être qui ressurgit ailleurs à travers le symbole de la Croix. Le 23 mars 1978, Bauchau écrit dans son journal : « C'est le Soi qui est en croix » (AD, p. 318). Et d'ajouter ensuite :

> Ce n'est pas le dolorisme chrétien, c'est cependant l'acceptation de la douleur comme passage comme accoucheur de l'être. À la question pourquoi tant de peines, tant d'erreurs pour arriver à la réalisation, la croix n'apporte pas une réponse mais elle indique un sens qui n'est pas celui de la seule verticalité » (AD, p. 318).

L'écrivain perçoit dans cette maïeutique de l'être une dimension non plus seulement transcendantale (verticale) mais également immanente (horizontale). La souffrance prend dès lors son sens dans la temporalité de l'ici-bas, de l'existence humaine et le combat contre le temps, contre le vertige, contre soi-même est, comme Bauchau le mentionne dans son *Dernier Journal* au sujet de sa propre vie, ce qui vient en réalité approfondir l'être :

> Cette présence, parfois cette peur du vertige, la lutte contre lui ont beaucoup compté durant ses trente dernières années, elles m'ont affaibli souvent mais elles m'ont aussi approfondi et m'ont donné plus de patience et d'attention. (DJ, p. 188, 2 juillet 2007)

Ainsi, Bauchau ne subit pas simplement la lutte : à travers son parcours qu'il redétaille dans le journal en 1991, il en voit jusqu'à la « nécessité » (JA, p. 85, 10 mars 1991).

Les images de la traversée comme métaphore du cheminement existentiel

Dans la dialectique synonyme d'une métamorphose de l'être, l'existence est considérée comme un passage, une traversée et, là encore, les images bibliques ne manquent pas. Parmi les références à l'Ancien Testament présentes dans les journaux, le livre de l'Exode revient à plusieurs reprises, notamment dans les notes du *Dernier Journal* où Bauchau, du fait de son âge avancé, est peut-être plus enclin au bilan. En relatant la sortie des Israélites hors d'Égypte, le récit de l'Exode met en scène un

mouvement et, d'un point de vue anthropologique, la traversée de la mer Rouge pourrait même se lire comme une naissance, une *re*naissance qui nous montre que vivre c'est naître à nouveau et donc mourir à ce qu'on a été. Cette réalité n'est pas sans rappeler les propos de Bauchau, d'une part, au sujet de la conversion de Jacob (« À ce moment va se produire la conversion de Jacob, l'homme de ruse et souvent de tromperie qu'il a été jusque-là, s'efface, il va dorénavant marcher en Dieu, d'un pas boiteux » JA, p. 257, 24 juin 1993) et, d'autre part, en lien avec son propre cheminement lorsqu'il cite Pierre Mertens se référant à l'imaginaire biblique (« P. Mertens : "… l'existence nous met tellement à mal que nous sommes acculés à ressusciter : nous sommes tous des Lazares" » PBG, p. 124, 7 mars 1999).

Dans le *Dernier Journal*, l'idée de passage est également évoquée dans sa dimension sacramentelle en écho aux eaux du baptême. Le 10 janvier 2010, Bauchau décrit ainsi la plongée qui lui semble essentielle à tout cheminement existentiel :

> Il faut toujours entrer dans l'eau vive et le courant et commencer par être submergé. Il faut plonger en soi en même temps qu'en Dieu, s'abandonner au courant de la vie et être submergé par l'abondance des actes qui nous sollicitent et des pensées qui nous traversent. La vie est bien une traversée imprévisible (DJ, p. 407).

La référence au passage sur « l'autre rive », image extraite directement des paroles de Jésus dans le Nouveau Testament, est présente et mentionnée plusieurs fois plus en amont au cours des années 1990-2000 :

> « Passons sur l'autre rive. » « C'est ce que nous devons faire plusieurs fois dans notre vie, sur un pont, si nous en trouvons un, ou à la nage et seul. La mort est une de ces autres rives, elle suscite en nous les mêmes peurs et sans doute le même désir que les autres changements de rives sans lesquels nos vies perdent leur sens et se décolorent (JA, p. 353, 29 août 1994).

L'image de la rive associée à la vie après la mort sera par ailleurs reprise en écho au décès de Laure en 1999 :

> Je m'agenouille, je fais le signe de la croix, je bénis L. Je pense confusément à une parole du Christ que nous aimions tous les deux : "Passons sur l'autre rive." L. est passée sur une autre rive de la vie. (PBG, p. 148, 27 juin 1999)

La parole existentielle de l'imaginaire biblique

Comme annoncé en introduction, les réflexions qui se déploient autour des images bibliques en lien avec la question du temps, du sens de l'existence et de l'être résonnent avec les grandes thématiques qui fondent la pensée dite « existentialiste », et plus précisément sa branche chrétienne. Nous interrogerons par ailleurs le recours aux références bibliques en lien avec le sens même de la pensée existentielle.

S'éveiller à l'existence dans l'intensité du vécu

La philosophie existentialiste peut se définir de manière globale comme « une réaction de la philosophie de l'homme contre l'excès de la philosophie des idées et de la philosophie des choses »[11]. Elle met l'Homme au cœur de ses préoccupations et par conséquent fait de son problème premier l'existence non plus en tant que produit de l'esprit, mais dans une optique d'incarnation parce qu'elle est subjectivement vécue. Or, un des premiers constats résultant de cette conception est que tout devenir existentiel possède son lot de souffrances. L'existence n'est en effet ni passive, ni immobile : elle implique des choix et souvent une plongée dans l'inconnu, un bondissement qui, s'il mène *in fine* à un « plus-être », ne se fait pas sans peine. Cette vision rappelle explicitement ce qui est développé dans les journaux à travers l'imaginaire biblique. La lutte, la Croix ou encore la traversée renvoient au mouvement dialectique de l'être humain décrit en ces termes par Ignace Lepp dans *La Philosophie chrétienne de l'existence* :

> La réalité humaine ne saurait donc devenir que dialectiquement, au travers des luttes et des angoisses. L'acquisition de toute situation nouvelle, la naissance à chaque nouvelle valeur impliquent toujours le renoncement et la mort à ce que nous étions ou avions antérieurement.[12]

Par ailleurs, contrairement à une approche théorétique, l'existentialisme sollicite l'existant et non plus le connaissant. Comme une sorte de réveil philosophique, sa démarche consiste à rappeler l'être à son authenticité

---

[11] Emmanuel Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Philosophica », 2010, p. 9.

[12] Ignace Lepp, *La Philosophie chrétienne de l'existence*, Paris, Aubier, « Philosophie », 1992, p. 46.

première, à son intensité subjective. Dans le journal *Passage de la Bonne-Graine*, Henry Bauchau explique que, de la même manière, les Évangiles « nous avertissent souvent de la nécessité de veiller, de s'éveiller » (PBG, p. 298, 3 décembre 2000). Il y a dans le texte sacré une force de vie qui recoupe la conception de l'existence de Bauchau, l'idée du découvrement d'un sujet qui renonce à l'enlisement. Ne pas se contenter d'être, mais exister, impose de se hisser (*sistere*) hors de soi (*ex*) pour aller à l'encontre de l'Autre, du monde, parce que c'est le dehors qui fait que j'existe. Bauchau s'exprime en ce sens dans son *Dernier Journal* :

> Ce thème est fondamental dans mon travail et dans ma vie. Je me suis exposé au ciel de l'événement, au risque de la psychanalyse et maintenant aux écueils dangereux de l'écriture dans le grand âge. S'exposer à la vie imprévisible, inattendue et parfois inespérée me semble la clé de la vie profonde, de la vie heureusement mortelle » (DJ, p. 87, 7 mai 2006).

Ceci est à mettre en lien avec la nécessité de dépassement évoquée précédemment. Mais une nouvelle fois, que faut-il dépasser ? La lutte, le péril, car c'est à ce prix-là que l'on se sépare de ce qui empêche de vivre. C'est bien grâce à l'engagement que l'on accède à la vraie vie et si Jacob devient Israël, c'est parce qu'il a lutté en amont. L'idée d'un éveil à l'existence est au cœur de la pensée existentielle et se retrouve dans les journaux bauchaliens. Les images bibliques utilisées par l'auteur sont significatives : elles vont dans le sens d'une conversion à l'existence, suggèrent un choix, celui d'exister pour devenir et construire sa destinée.

La singularité existentielle des références bibliques

Dans cette optique, il est intéressant de souligner la singularité du choix biblique qui peut s'expliquer de différentes manières. Il est tout d'abord lié à la sensibilité chrétienne de l'auteur, mais on peut y voir d'autres aspects tant du point de vue de la forme que de celui du fond.

Au niveau rhétorique, la dimension figurative de certains épisodes, le recours aux symboles, la composante parabolique du Nouveau Testament témoignent de la nature intrinsèquement imagée du discours biblique. À ce titre, Ignace Lepp compare la parole des Évangiles à la méthode existentielle : selon lui, Jésus « a considéré la méthode descriptive et imagée plus apte que celle des définitions abstraites à la transmission adéquate du

plus profond des enseignements »[13]. Il y a en effet dans la Bible une force de l'image qui n'implique pas de s'initier à des abstractions : le texte sacré renferme un pouvoir imageant qui renvoie à la démarche bauchalienne et à sa conception du dire et de la pensée.

Du point de vue philosophique, la Bible propose l'expression directe d'une « authentique expérience existentielle »[14] qui s'incarne dans un vécu. Dans les passages bibliques qui construisent l'imaginaire des journaux, Dieu ou Jésus dominent les forces de mort grâce à leurs actes et à leurs paroles : l'Ange réhabilite la lutte, Dieu guide dans l'Exode, le Christ transcende la mort sur la Croix. Et cette idée sous-jacente est bien en lien avec le choix existentiel qui anime Bauchau :

> L'existence qu'on s'efforce de parer de sens divers que je ne récuse pas n'a qu'un sens : la vie. Les petits sens successifs dont nous avons besoin dans notre vie personnelle ou sociale ne peuvent que se fondre dans ce grand courant irréversible. C'est là que la mort trouve son sens, la vie veut naître, croître, se manifester, mais les ressources sont limitées. Sans la mort, comment pourrait naître tout ce qui aspire à la vie ? On s'aperçoit que la vie humaine ne s'allonge que lorsque les ressources de vie s'accroissent ou que les moyens pour s'en emparer augmentent. (DJ, p. 26, 2 février 2006)

La force de l'image

Pour conclure, nous constatons que, dans les journaux d'Henry Bauchau, l'image modélise la pensée. Elle peut parler d'une réalité qui ne s'écrit pas et revêt ainsi une fonction transitionnelle : l'image est un appel au monde, un appel au lecteur qui reconfigure la pensée. Que l'image génère la pensée ou que la pensée appelle l'image, qu'elle agisse donc en continuité ou en miroir, les deux réalités sont en interaction. Il y a dans tous les cas une intensité, un pouvoir communicationnel dédoublé et donc élargi.

Nous évoquions en introduction le fait que l'imaginaire biblique mène l'auteur à « repenser » l'existence. Il conviendrait de spécifier le sens du préfixe *-re*, à comprendre dans sa valeur intensive et non seulement

[13] *Ibid.*, p. 86.
[14] *Idem.*

itérative, en tant qu'il s'agit de re-dire, de « présentifier l'absent »[15] comme le dirait Louis Marin. Bauchau nous donne à voir l'inconnu qui nous fonde, l'existence même dans ce qu'elle a d'inconnaissable. L'image n'est pas qu'un prétexte aux réflexions de l'auteur, elle lui permet de représenter ce qui n'est pas immédiatement présentable, d'accorder un « plus-de-sens » à la pensée discursive et abstraite. Elle reprendrait alors pleinement sa valeur d'*icône* au sens platonicien du terme : une image qui n'est pas auto-centrée mais qui va au-delà de son propre reflet. De cette manière, la représentation figurée est traversée par une intentionnalité et l'image contient en elle-même son propre dépassement.

Johanna VILLARD

École française de Milan

[15] Louis Marin, « L'être de l'image et son efficace », dans *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1993, pp. 11-12.

La statue et le masque : visage des personnages bauchaliens

Dans son article « Art et figures d'artistes dans le cycle œdipien : une transposition ? », Lauriane Sable remarque au sujet de Bauchau que « la décision de faire des protagonistes du cycle œdipien des artistes suit de peu son renoncement, délibéré mais néanmoins regretté, aux arts plastiques ». « Sur la base de cette chronologie particulière », elle émet l'hypothèse que « l'innovation observée sur le plan littéraire » est « une transposition de la pratique artistique de la sphère du vécu à celle du fictionnel »[1]. La présente étude propose de revenir sur quelques aspects de cette transposition dans *Œdipe sur la route* et *Antigone* mais aussi dans *L'Enfant bleu*, également centré sur la création artistique. Les trois romans mettent en effet en scène des personnages de sculpteurs : Œdipe, Clios, Antigone et Orion, qui travaillent la glaise ou des matériaux durs comme le bois et la pierre. Or, ces mêmes matières servent très souvent de comparants pour évoquer les personnages, de sorte que le romancier semble ne pas avoir totalement renoncé à donner une image et une forme plastique aux figures qui ont inspiré ses romans. Il est donc possible d'envisager l'écriture bauchalienne comme un travail de sculpture et le personnage romanesque comme une statue. Mais l'enjeu de cette démonstration est surtout d'établir la dimension fortement pragmatique, à la fois émotionnelle et éthique, des romans de Bauchau, qu'un détour par le masque permettra d'éclairer.

L'écriture comme sculpture

À son origine, l'écriture s'accomplit dans un geste identique à celui du dessin que l'on grave[2]. Bauchau le montre précisément dans *Œdipe sur la*

[1] Lauriane Sable, « Art et figures d'artistes dans le cycle œdipien : une transposition ? », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 2, 2010, p. 54.

[2] Le même verbe grec, γράφειν (*graphein*) désigne les actions d'écrire, dessiner, sculpter et graver. Pensons aussi aux tablettes d'argile et au principe de l'écriture comme incision, par exemple l'écriture cunéiforme des Sumériens. Voir Anne-Marie Christin (dir.), *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimedia*, Paris, Flammarion, « Histoire de l'art », 2012.

route où le protagoniste, d'abord sculpteur, peut, « [g]râce à l'écriture simplifiée d'Antigone, […] écrire en taillant des pierres, des schistes, ou sur des plaques d'argile qu'il fait sécher au soleil » (ŒSR992, p. 261) et utilise un même support pour « sculpt[er] [un] profil » d'un côté, écrire « [a]u dos, […] quelques vers » (ŒSR992, p. 262). Or, la contiguïté entre l'écriture et la sculpture dépasse le simple geste matériel et nous pouvons rappeler ici ce que la poésie d'un côté, la fiction de l'autre, doivent au domaine de la sculpture et du modelage, au moins dans leur étymologie.

David Bouvier a noté l'apparition, dans les œuvres poétiques de la fin du VI^e^ siècle et surtout au début du V^e^ siècle – celles de Solon, Bacchylide ou Pindare, par exemple – de métaphores associant le chant poétique à un savoir-faire technologique ou artisanal : celui du charpentier comme ceux du bâtisseur, du tisserand ou du sculpteur[3]. Cette analogie s'effectue par le biais du verbe ποιεῖν (*poiein*, « faire »), à l'origine des mots « poésie » et « poètes »[4]. Mais chez Homère, déjà, le célèbre épisode du bouclier d'Achille[5] confond le savoir-faire d'Héphaïstos avec celui de l'aède, dont le chant englobe l'art du forgeron. Par ailleurs, le verbe *poiein* a été largement employé par les artistes grecs, potiers et peintres, qui signaient ainsi leurs œuvres : Bouvier y voit un lien « qui permet de comparer, quant à sa production, le chant poétique à une peinture ou à une sculpture »[6]. D'autre part, l'étymon latin du mot « fiction », le verbe « *fingere* » désigne entre autres le travail du potier qui façonne la glaise. Bauchau parle lui-même volontiers de l'écriture comme d'une matière à travailler[7], se présentant par là-même comme un « sculpteur » de mots ou un « façonneur » de prose. Cette analogie est perceptible dans ses romans, par

[3] David Bouvier, « Quand le poète était encore un charpentier… aux origines du concept de poésie », dans Ute Heidmann, *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, Payot, « Sciences humaines », 2003, p. 90.

[4] *Ibid*., p. 93 : « Nous trouvons […] les premiers emplois de *poiêsis* et *poiêtês*, au sens de "poésie" et "poète", chez Hérodote, où ils sont appliqués entre autres à Homère. »

[5] Homère, *Iliade*, chant XVIII, vv. 478-617.

[6] David Bouvier, « Quand le poète était encore un charpentier… aux origines du concept de poésie », *op. cit.*, p. 90. Un peu plus loin, l'auteur indique aussi : « Souvent le verbe *poiein* indique la transformation d'un objet naturel en objet fabriqué. On travaille le bois, le métal, l'argile. *Poiein* indique une transformation, un passage de l'état de nature à l'état de culture » (p. 99).

[7] Voir Henry Bauchau, « Dépendance amoureuse du poème » : « L'esprit n'est plus orienté vers un but mais par le désir de s'enfoncer – et peut-être de se perdre – dans une matière. Matière verbale, matière d'images, de sons et de sens » (HD, p. 20).

exemple lorsqu'il fait dire à Ismène, dans *Antigone* : « Que tes doigts sont souples, calmes, détendus et tes outils tenaces pour travailler la matière opaque et résistante du bois mais les mots que je travaille pour toi sont une matière encore plus dure » (A, p. 118). Par cette analogie, la jeune femme fait référence au dispositif mis en place par les deux sœurs : l'une raconte des souvenirs familiaux pour permettre à l'autre de sculpter les deux bas-reliefs de Jocaste qu'Étéocle a commandés. Le discours romanesque fond ainsi l'art de la conteuse et celui de la sculptrice dans un même geste *poétique* – celui du *poiêtês*, du *faiseur*. Le parallèle est également très présent dans les écrits intimes de Bauchau, qui aime comparer son travail à celui de Michel-Ange :

> Encore un chapitre, Henry, et puis tu devras travailler la pâte, la matière entière de l'œuvre. Je pense à Michel-Ange et à sa colère contre le marbre qui le séparait de sa statue. Je n'ai plus la force de cette colère, mais je sens en moi un grand désir de connaître enfin dans sa totalité la nouvelle statue, la statue de mots d'Antigone. (JA, p. 483-484)

De manière explicite, l'auteur assimile ici son œuvre à une « statue de mots » que, tel le sculpteur, il est appelé à tailler dans la « matière verbale ». Cependant, le caractère éponyme de l'œuvre entretient une confusion entre la statue du personnage et celle que constitue le roman dans son ensemble. C'est que, pour lui, le roman a pour enjeu l'incarnation des personnages et des « possibilités de vie [et] de sens »[8] qu'ils représentent. De fait, l'assimilation du personnage romanesque à une statue est un procédé omniprésent dans tous les romans du corpus, qu'il convient d'examiner plus attentivement.

Statue du personnage romanesque

Il faut constater d'abord que les sculptures faites par les personnages de sculpteurs dans les romans de Bauchau sont quasi exclusivement des représentations humaines – statues, bustes ou têtes en ronde-bosse et figures en relief – et, en grande majorité, des représentations des personnages romanesques eux-mêmes. Ainsi, Œdipe, Antigone et Clios donnent leurs propres traits aux personnages de la barque qu'ils sculptent dans la falaise avec la vague, Clios grave dans la pierre un portrait de Jocaste et de ses fils et Antigone sculpte à son tour deux figures de Jocaste

[8] Sylvie Germain, *Les Personnages*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2004, p. 18.

en bas-relief[9]. Quant à Orion, dans *L'Enfant bleu*, il réalise son autoportrait en bison mais aussi une statue du père de son ami Myla en requin « pour qu'elle ait aussi un père en bois de requin sculpté » (EB, p. 366). Chacun des passages narratifs montrant les personnages dans leur travail de sculpture mais également chaque description des représentations auxquelles ils ont abouti sont donc autant de mises en abyme du processus créatif dont ils mettent en exergue et renforcent l'enjeu : faire émerger des figures de la matière, leur donner une consistance[10], des lignes, des traits, une « chair » (le marbre est souvent choisi dans le domaine de la statuaire car sa transluminescence est comparable à la peau humaine) pour les rendre les plus vivantes possible ou, selon la conception de Michel-Ange, libérer la forme humaine emprisonnée à l'intérieur du bloc[11].

Mais ce n'est pas tout, car, dès l'Antiquité, la statuaire a eu pour vocation de célébrer les héros, ainsi assimilés à des dieux, ou d'obtenir la protection des dieux en les rendant physiquement présents dans le monde des humains. Bauchau joue clairement de cette idée lorsqu'il fait circuler dans la cité de Thèbes et les campagnes avoisinantes des statuettes représentant Œdipe aveugle et Antigone enfant[12] ou montre son héroïne qui décline, en riant, la commande d'un « des grands marchands de la ville » :

> Il apporte des blocs de marbre et de l'argent et me demande une statue de Zeus. Il le voit jeune, menaçant, brandissant la foudre et l'éclair. Sans réfléchir je dis : « Comment faire, pour donner une idée de Zeus il faudrait au moins sculpter une montagne ? » Cela fait rire le marchand qui ne pense pas à Zeus mais seulement à une statue qu'il pourrait vendre. (A, pp. 74-75)

L'écrivain se moque du caractère mercantile et éventuellement superstitieux de telles représentations mais on ne peut écarter la dimension héroïque, voire divine ou, disons, sacrée que leurs statues confèrent à ses

[9] Dans « L'Arbre fou », Œdipe et Antigone sculptent aussi un double portrait d'Œdipe et de Jocaste dans un tronc d'arbre.

[10] « Je passe la main sur le bas de la statue, parfaitement poli, c'est une joie pour la main » (EB, p. 299) raconte Véronique en parlant de la statue de *La Jeune Fille préhistorique* réalisée par Orion.

[11] Voir Henry Bauchau, « L'Innocence de l'oreille » (EE, p. 147).

[12] Ainsi, le dizenier Stentos s'étonne face à la jeune femme qui se présente devant lui, à la porte de la cité : « Antigone ? … On voit partout sa statuette avec l'aveugle ! Je croyais qu'elle avait dix ans » (A, p. 47).

personnages. Du reste, Œdipe, Clios et Antigone ne sculptent-ils pas une falaise – à défaut d'une montagne –, dans laquelle ils inscrivent leurs propres visages ? Il nous semble que les statues des personnages mettent ainsi en évidence ce que leur destin peut avoir d'exceptionnel tout en leur donnant une place concrète au sein de la société.

Cette interprétation est corroborée par l'usage qui est fait de la couleur, à la fois dans les œuvres réalisées par les personnages de peintres-sculpteurs et dans la caractérisation même des personnages romanesques. Les teintes mentionnées renvoient à une évidente préciosité, qu'il s'agisse de l'or et de l'argent ou du rouge et du bleu, sémantiquement valorisés depuis l'Antiquité[13]. Pensons par exemple à la Jocaste peinte par Clios en « déesse […] bleue et or, très claire sur un fond de nuit » (A, p. 56). La préciosité de l'or et de l'argent se retrouve dans les couleurs associées aux enfants de la Reine : Polynice se voit attribuer une « chevelure dorée » (A, p. 155), Ismène a une « blondeur argentée » (A, p. 100), Étéocle un « casque au panache noir et [une] armure argentée (A, p. 262) ». Antigone est d'abord associée au bleu, grâce au manteau qui lui vient de Diotime puis au rouge (A, p. 49). Quant à l'enfant bleu, même s'il désigne au départ, dans la bouche d'Orion, un enfant hospitalisé, sans doute atteint de cyanose congénitale, il est clairement investi d'une valeur positive au cours du roman.

Le travail de caractérisation ainsi opéré par le romancier vise à nimber les personnages d'une aura mythique, charismatique, voire divine, dans une évocation syncrétique des *agalmata* de l'Antiquité grecque et des statues polychromes de l'art chrétien médiéval. Si le manteau bleu que Bauchau attribue à Antigone et Clios à Jocaste, au sein de la diégèse, rappelle la Vierge Marie, la « chevelure dorée » de Polynice se réfère à l'épiclèse d'Apollon. Dans l'Antiquité grecque, la puissance chromatique qui s'exprime à travers les *agalmata*, irradiant de *charis*, est en effet transposée par les poètes dans les noms, les épiclèses et épithètes littéraires qui sont attribués aux héros et aux dieux[14]. Chez Bauchau, les échos et

[13] Voir à ce sujet Michel Pastoureau, *Bleu : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2014 et *Rouge : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016.

[14] Voir Adeline Grand-Clément, « Dans les yeux d'Athéna Glaukôpis », dans *Archiv für Religionsgeschichte,* De Gruyter, décembre 2010, pp. 7-22 ; Harikleia Brecoulaki, « "Precious colours" in Ancient Greek polychromy and painting : material aspects and symbolic values », dans *Revue archéologique*, vol. 57, n° 1, 2014, pp. 3-35 ; Agnès Rouveret, Sandrine Dubel, Valérie Naas (dir.), *Couleurs et matières dans l'Antiquité*, Paris, Rue d'Ulm, 2006.

contrastes chromatiques déployés pour décrire les physionomies, les chevelures, les corps et les attributs des personnages romanesques créent un chatoiement baroque spectaculaire contribuant à enchanter le récit.

En outre, au-delà des statues réellement présentes dans la diégèse, le personnage de Jocaste est assimilé par métaphore au « bois dur » (*A*, p. 100) que sculpte Antigone. Peut-être Bauchau a-t-il en tête les ξόανα (*xoana*) antiques, des statues de culte archaïques en bois. Dans son article « Le *xoanon* chez Pausanias : littératures et réalités cultuelles », Jean-Christophe Vincent remarque que « le xoanon possède une histoire, souvent en rapport avec le monde héroïque et quelquefois même divin »[15] et développe la connotation politique de ce type de statue, ainsi que son rôle protecteur pour la cité. Or, bien qu'elle ne soit pas à proprement parler une divinité, Jocaste est incontestablement pour Bauchau une incarnation de la ville de Thèbes et les statues que sculpte Antigone ont vocation à protéger la cité de la guerre civile. Mais par ailleurs, le caractère funèbre du bois débité met en évidence le rapport tissé par l'auteur entre l'art statuaire et la mort. Il s'agit pour Antigone de « faire naître une nouvelle mère » à partir des « bûches de bois mort » (A, p. 119), donc, d'une certaine manière, de redonner vie à la défunte Jocaste. Les statues servent en effet à commémorer les défunts par leur effigie comme le texte romanesque peut avoir pour vocation d'accueillir leur souvenir.

Tous les symboles dont sont investies les statues se retrouvent dans l'objet du masque tel qu'il est conçu dans le théâtre grec. Le glissement que nous souhaitons opérer entre la statue et le masque se justifie par l'ascendance tragique des personnages bauchaliens, par la parenté du masque en tant qu'objet avec la sculpture, et par l'intérêt constant porté par la narration aux visages : visages des personnages et visages des statues, visages nus et visages masqués, réellement ou symboliquement.

Sacralité du masque

Le masque est central dans l'expérience dramatique du théâtre grec « parce qu'il indique que le public est prêt à se soumettre à l'illusion, à la pièce, au faire-croire et à investir son énergie émotionnelle dans ce qui

[15] Jean-Christophe Vincent, « Le xoanon chez Pausanias : littératures et réalités cultuelles », dans *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 29, n° 1, 2003, p. 50.

porte la marque à la fois de la fiction et de l'Autre »[16]. Or, l'altérité que représente le masque est tout à la fois celle de la bestialité ou de la monstruosité, du héros surgi de l'espace-temps mythologique, « à qui est redonnée une voix »[17], du défunt[18] et du divin[19]. Sans être en lui-même un objet sacré, le masque signale donc la sacralité des personnages, en tant que principe séparant une entité « pure » du commun des mortels[20]. Cela apparaît avec évidence lorsque Bauchau met en scène Œdipe affublé du masque d'Athéna qu'il a lui-même sculpté, inspirant à Antigone une terreur sacrée. Par ailleurs, les masques d'argent posés sur les visages des défunts Étéocle et Polynice disent l'altérité de la mort que le lecteur, à l'instar d'Antigone, est invité à regarder frontalement. C'est donc cette radicale altérité matérialisée par le masque qui est investie d'une dimension sacrée mais aussi, corollairement, d'une dimension éthique, à l'instar de ce qui se joue entre les spectateurs et les figures tragiques du théâtre grec.

Dans la tragédie athénienne, le masque offre en effet aux citoyens d'explorer de nouvelles possibilités d'être au monde, de se mettre à la place de l'étranger avec *Les Perses* ou *Les Suppliantes* d'Eschyle, à la place de la mère ou de la sœur endeuillée avec *Hécube* ou Jocaste d'Euripide, *Électre* ou *Antigone* de Sophocle, et à la place du mendiant miséreux dans *Œdipe à Colone*. Par-là, il propose de nouvelles modalités relationnelles dont certaines sont *a priori* contraires à l'idéologie de la cité[21] : honorer son ennemi, accueillir l'étranger et soigner celui qui est dans le besoin, pleurer ses morts et entretenir leur mémoire – toutes situations que Bauchau met à son tour en évidence dans ses œuvres. À l'instar de la tragédie attique, le jeu de masques du roman constitue donc aussi la « mise au jour de

[16] Charles Segal, « L'homme grec, spectateur et auditeur », dans Jean-Pierre Vernant (dir.), *L'Homme grec*, Paris, Seuil, 1993, p. 260.
[17] Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995, p. 60.
[18] Nous pouvons mentionner le fantôme de Darius dans *Les Perses* d'Eschyle. Sur la question des fantômes dans les textes antiques, voir Patricia Vasseur-Legangneux, « Des fantômes épiques aux fantômes tragiques : héritage, transformations, inventions dans l'Antiquité grecque », dans François Lecercle et Françoise Lavocat (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 15-29.
[19] Dans *Les Euménides*, Eschyle met par exemple en scène Apollon et Athéna.
[20] C'est la définition que donne Roger Caillois dans son ouvrage *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1988.
[21] Voir Nicole Loraux, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 1999, notamment le chapitre III : « La tragédie et l'antipolitique », pp. 45-67.

nouvelles propositions de monde pour [permettre au lecteur], en les habitant, [d']entrer dans l'altérité de soi, [d']entrer dans le mouvement éthique de sa propre métamorphose »[22], selon les mots de Marc-Alain Ouaknin. Le roman se définit donc comme un espace de transcendance à partir duquel, cependant, se fonde une éthique humaine – qui est une éthique de l'altérité.

Le Visage du personnage et le regard du spectateur

Nous sommes tentée ici de recourir au concept de Visage élaboré par Emmanuel Levinas[23], tout en l'infléchissant quelque peu. Dans le sillage de Marie-Hélène Boblet, nous proposons de substituer à la verticalité de la responsabilité levinassienne, l'horizontalité de la *philia* aristotélicienne, démocratique[24], qui trouve un enracinement dans le spectacle tragique. À cet égard, il convient de rappeler que le même mot désigne en grec le visage et le masque : πρόσωπον (*prosôpon*) littéralement « ce qui est face aux yeux » d'autrui et que, d'autre part, la notion de θεατής (*théâtès*, spectateur) met la rencontre des regards – entre le spectateur et le personnage tragique – au cœur du dispositif dramatique grec. Reprenant le terme grec d'où dérive notre *théâtre*[25], la philosophe Marie-José Mondzain explique en effet :

---

[22] Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats. Éloge de la caresse*, Paris, Points essais, 1994, p. 58.

[23] S'il mentionne peu Levinas dans ses journaux, Bauchau avoue se sentir « très proche » de sa pensée (DJ, p. 128). Myriam Watthee-Delmotte remarque quant à elle que « le pouvoir de transformation du regard dépourvu de jugement porté sur autrui » que l'on observe dans les romans bauchaliens « rejoint ce que Levinas appelle l'expérience du "visage de l'autre" et les chrétiens, "la charité". Mais ces références n'affleurent jamais sous la plume de l'auteur, qui ne vise à illustrer aucune doctrine. Tout au contraire, la force d'imprégnation de cet imaginaire dans les textes vient de ce qu'il n'est pas une conviction intellectuelle de son auteur, mais l'expérience vécue de son propre mode d'être au monde » (*Sous l'éclat de la Sibylle*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 77).

[24] Marie-Hélène Boblet, « Implication éthique et politique, d'*Immensités* à *Magnus* », dans Alain Goulet (dir.), *L'Univers de Sylvie Germain*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2009, pp. 55-68. Voir en particulier pp. 55-56 : « Un horizon commun mériterait d'être dessiné, à partir de la *philia* aristotélicienne, de l'*aimance* comme dit Derrida dans *Politiques de l'amitié* […]. Pour Aristote déjà, le sentir, le *pathein*, était à l'origine de la Cité. Il convient d'apprendre à bien aimer pour fonder une cité heureuse et partager un monde commun ».

[25] Voir sur ce point les travaux de Florence Dupont, notamment *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, « Libelles », 2007 et *L'Antiquité, territoire des écarts*, entretiens avec Pauline Colonna d'Istria et Sylvie Taussig, Paris, Albin Michel, « Itinéraires du savoir », 2013.

> [L]e *théatès* [est] celui qui regarde ou contemple ce que le monde ou un autre homme lui donne à sentir pour le lui faire comprendre. C'est un citoyen pris dans le spectacle d'une action qui agit sur lui et dont il fait à son tour quelque chose.[26]

Nous pensons que Bauchau a effectivement l'ambition de rendre le lecteur pleinement conscient du regard qu'il porte sur les personnages romanesques et l'investissement symbolique dont ils sont l'objet. Ses personnages ne sont pas simplement des êtres de papier au service d'une histoire mais des incarnations avec lesquelles une relation humaine et un dialogue peuvent s'instaurer, leur apparence, leurs pensées, leurs émotions et leurs actions cherchant un effet pragmatique sur le lecteur.

Si les romans de Bauchau attestent bien du bouleversement potentiellement transcendant que représente le face-à-face des personnages romanesques entre eux[27], ils montrent aussi et surtout comment un tel bouleversement peut avoir lieu pour le spectateur d'une performance artistique ou le contemplateur d'une œuvre d'art. Et la création artistique telle qu'elle est mise en scène dans les romans semble bien sous-tendue par l'enjeu éthique de la représentation du visage. Les visages patiemment sculptés par Antigone dans la falaise ou dans le bois, les dessins ou sculptures d'Orion, par exemple le visage de Thésée, la « tête de taureau » du Minotaure qui « évoque » à Véronique « un visage » (EB, p. 60) ou *La Jeune Fille préhistorique* au visage sabré de fissures (EB, p. 299), dont le dos compose aussi « une sorte de grand visage » (EB, p. 299), cherchent par

---

[26] Marie-José Mondzain, *Homo spectator,* Paris, Fayard, 2007, p. 14.

[27] Nous pensons en particulier à la rencontre entre Œdipe, Antigone et Clios (ŒSR992, p. 34), que l'on peut lire à l'aune de la pensée de Levinas, telle qu'il la développe en particulier dans *Altérité et transcendance*, Montpellier, Fata Morgana [1995], « Le Livre de Poche : biblio essais », 2006. De fait, le récit met clairement en avant le motif du « visage », s'attardant successivement sur celui de chacun des protagonistes, d'abord au moment où Clios cherche à violer et assassiner Antigone : « Quelque chose d'impatient et de cruel apparaît sur le visage de l'homme et subitement, en plein visage, de toute sa force, il la gifle » (ŒSR992, p. 31). La structure chiasmatique de la phrase insiste sur le face-à-face qui a lieu entre les deux personnages mais Clios transgresse brutalement l'impératif éthique que lui adresse le visage d'Antigone, offert dans sa nudité, désarmé. Il ne voit en lui que la « possibilité du meurtre », selon l'expression de Levinas. Inversement, dans la suite de cet épisode, Antigone voit dans le visage de Clios « l'autorité qui [lui] commande "tu ne tueras point" » puisqu'elle crie à Œdipe qui s'apprête à le frapper de son bâton : « Père, ne le tue pas ! » (ŒSR992, p. 34).

exemple à révéler les failles des individus et à appeler sur ces derniers la commisération du spectateur.

Nous revenons ainsi à la finalité de la tragédie grecque selon Aristote : inspirer la frayeur et la pitié des spectateurs à l'égard des personnages mis en scène. Cependant le concept de Visage signale la sacralité intrinsèque de la rencontre qui a lieu, tout en soulignant la dimension éthique de cet échange entre personnages et spectateurs, ou plus précisément entre personnages romanesques et lecteurs, car c'est bien le bouleversement des lecteurs que recherche le romancier en exposant au fil des pages les visages de ses personnages : visages d'enfants et de vieillards, de femmes et d'hommes ; visages nus ou grimés ; visages purs ou maculés de larmes, de boue, de sueur ou de sang ; visages doux ou menaçants ; visages suppliants, apeurés, égarés, mutilés, défigurés mais aussi allègres, majestueux, illuminés, transfigurés. Comme l'œuvre picturale réalisée par Ruth Péniel dans *Le Livre des Nuits* de Sylvie Germain, les romans de Bauchau offrent un « visage pluriel où s'imbriqu[ent] des faces d'hommes et de femmes, des faces de morts et de vivants »[28] dans l'ambition de « rendre visages, à contre-mort »[29] aux disparus, comme ils ont l'ambition de leur redonner une voix.

Mais plus encore que la voix, le visage implique une exigence éthique, à laquelle le roman en tant que genre permet de répondre. De fait, le roman, tel qu'il est conçu par Bauchau, entend endosser « l'héritage de la phénoménologie »[30] en manifestant un « profond engagement dans l'être-là des choses »[31], selon une formule de Marie-Hélène Boblet, c'est-à-dire en accordant une importance primordiale à l'incarnation, au corps vivant et à l'expérience sensible. L'attention portée au visage des personnages procède de cette intention et en constitue même l'élément le plus significatif. C'est toute une « ontologie de la présence, de l'appel et de la réponse »[32] qui se déploie en effet à travers le visage. Et nous dirions volontiers que le visage est un « présent », en tenant compte de toutes les acceptions que la romancière Sylvie Germain donne à ce mot :

---

[28] Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, Paris, Gallimard, « Folio », 1987, p. 254.
[29] *Ibid.*, p. 296.
[30] Marie-Hélène Boblet, *Terres promises. Émerveillement et récit au XX^e siècle*, Paris, José Corti, « Les essais », 2011, p. 20.
[31] *Ibid.*, p. 14.
[32] *Ibid.*, p. 17.

> Présent comme « ce qui est donné », offrande ; présent comme dimension temporelle qualifiant l'actuel, le maintenant, l'aujourd'hui, le plus vif du temps, donc, celui où nous nous tenons ; présent aussi au sens où ce mot désigne une chose, une personne qui se trouve là : là devant nous, ici et maintenant, s'opposant à ce qui, ou à celui qui est absent.[33]

De ce point de vue, le texte romanesque qui offre aux lecteurs les visages de ses personnages, peut bien être considéré comme un événement, au sens temporel, investi d'une forte dimension pragmatique.

« Sous les mots les images », sous les mots les *visages* : les visages des personnages bauchaliens surgissent préférentiellement dans les textes comme des images peintes ou sculptées qu'il s'agit de regarder au sens le plus plein du terme[34]. La présence des visages dans les romans ouvre aux lecteurs un espace de transcendance, au sens où il met en place une éthique de l'altérité et de la responsabilité, et un espace politique, aussi bien, dans la mesure où cette responsabilité est appelée à être mise en œuvre collectivement au sein d'une communauté humaine. Car le « visage pluriel

---

[33] Sylvie Germain, « Acte de mémoire. Présent en déshérence », dans *Quatre actes de présence*, Paris, Desclée de Brouwer, « Points vivre », 2015, p. 129.

[34] En effet, les portraits – quand il y en a – sont toujours indirects, ils passent par le regard d'un tiers et, de manière récurrente, par le procédé de l'*ekphrasis*, c'est-à-dire la description d'un portrait pictural ou sculptural produit dans la diégèse par un personnage. Citons à titre d'exemple le portrait d'Antigone sculpté par Œdipe dans *Œdipe sur la route* : « Autour du front et des longs cheveux que le vent déroule, le mouvement de la pierre a formé une couronne d'écume. C'est donc ainsi qu'Œdipe la pense, qu'il la fait voir, animée d'une beauté qui n'est pas celle de Jocaste ni celle d'Ismène. Une beauté active, résolue, acharnée dans la confiance. Ce visage connaît la menace de la vague, son écrasante pesanteur, mais il ne s'abandonne pas à l'effroi. […] Ce corps, dont Œdipe a accentué la ligne audacieuse qui est à la fois celle d'un garçon vigoureux et d'une jeune fille élancée, plus intrépide que les jeunes filles de Thèbes. Soudé par l'effort aux corps des deux autres rameurs, il soutient avec eux l'entreprise de survivre. Œdipe l'a achevé par le surprenant visage où tout est donné à l'effort, à la respiration juste et dont aucun des traits ne sourit. C'est la tête entière, c'est le corps tout entier qui, comme le petit dieu usé du village, sont animés d'un sourire dont la lumière transparente émane directement de la pierre. Dans ce profil né d'une vision d'Œdipe, ce qui la frappe, ce qui l'émeut surtout c'est la limpidité. C'est donc ainsi, alors qu'elle se sent souvent si troublée, si incertaine, que son esprit et ses mains l'ont aimée » (ŒSR992, pp. 143-144). Dans ce passage, Antigone peut contempler son propre visage et, par cet acte, accéder à l'existence grâce à la présence de son père, à son regard et à son travail de sculpteur. Bauchau met ici en exergue un enjeu crucial de son travail de romancier : la manière dont le personnage s'incarne sous le regard des autres, le regard du lecteur se superposant alors à celui des autres personnages.

où s'imbriqu[ent] »[35] toutes les faces des personnages romanesques a pour miroir les multiples visages des lecteurs assemblés.

Martine ACHARD-MARTINO

Université Jean Monnet - Saint-Étienne

[35] Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, *op. cit.*, p. 254.

Du peuple du désastre à celui de la main : écriture(s) et corporéité chez Henry Bauchau[1]

Si l'écriture d'Henry Bauchau se nourrit d'images, elle sert également de terreau à une pratique picturale. Le romancier parvient, à travers une activité manuelle qu'il prête également à ses personnages, à atteindre ce qu'Albert Palma nomme « le peuple de la main »[2]. Ainsi, les textes édités et les archives bauchaliennes[3] invitent-ils à s'interroger sur le lien entre picturalité et écriture chez l'écrivain, mais également sur le rapport au corps dans sa pratique scripturale, ainsi que sur les images que ses textes peuvent engendrer.

Pour expliquer son passage par les arts plastiques – le dessin, la peinture, mais aussi la sculpture – Henry Bauchau déclare avoir cherché à se « rapprocher des vérités de la main » (EC, p. 50). C'est en insistant sur la dimension corporelle de la création que l'auteur choisit de justifier cette pratique. Selon le poète, les mains seraient plus à même de permettre de se rapprocher de la vérité, celle-ci s'atteignant davantage par le corps que par l'intellect.

Dès lors, lorsqu'il évoque son écriture, Bauchau insiste beaucoup sur le rôle du corps. Il va jusqu'à intituler la première partie du poème *La Chine*

[1] Ce travail a été mené dans le cadre d'une bourse de doctorat du projet HANDLING, financé par le Conseil européen pour la recherche, pour le programme Horizon 2020 (grant n° 804259.

[2] Albert Palma, *Le Peuple de la main, Henry Bauchau sur ma route*, Alès, Éditions Jean Paul Bayol, 2007.

[3] En effet, les archives de Bauchau, nous aurons l'occasion d'y revenir brièvement, contiennent énormément d'images, de photographies, de tableaux, que ces derniers soient de son fait ou lui aient été offerts par des patients – en particulier Lionel – ou par des amis artistes. Ses manuscrits eux-mêmes comportent énormément d'images, sous forme de collages sur les couvertures ou de dessins dans les marges. À ce titre, la présence des dessins dans les brouillons d'Henry Bauchau mériterait d'être creusée davantage, ne fut-ce qu'en termes de datation ou sous l'angle du rapport entre corporéité et écriture chez l'auteur.

intérieure « Lecture du corps » car il s'agit pour lui de « découvrir sa parole profonde, les inscriptions et les rythmes de son langage et son impact dans l'inconscient, à travers une poésie aussi corporelle que possible » (EC, p. 49). Chez Bauchau, le poème est « toujours en attente de la main »[4]. L'écrivain dit ressentir la phrase juste dans sa main et dans son corps[5]. Ainsi, le dessin, la peinture ou encore la sculpture peuvent-ils devenir des instruments supplémentaires afin d'atteindre cette « langue corporelle vers laquelle il faut tendre »[6].

Henry Bauchau et la pratique des arts plastiques

Henry Bauchau a pratiqué le dessin et la peinture entre 1962 et 1975. Ses outils de départ sont identiques à ceux de l'écriture et ce n'est qu'ensuite qu'il passe aux pastels et à la peinture. Il dit avoir commencé cette pratique afin d'équilibrer sa vie et de se prémunir des risques d'une trop grande intellectualisation – en ayant hésité avec le jardinage[7]. Matthieu Dubois signale qu'il s'agit déjà d'une recherche de ce type qui le conduit à l'écriture poétique :

> Ce qui se joue dans cette valorisation de l'acte scripturaire concerne la mise en jeu du corps, en prise avec la matière du langage poétique. Pour Henry Bauchau, le corps tient une place essentielle en ce qu'il représente un garde-fou contre l'attrait des approches purement intellectuelles, lesquelles menacent de déboucher sur les tentations idéologiques piégeantes, de détenir une vérité illusoire.[8]

Écriture et peinture sont ainsi unies par une même vocation, la mise en jeu du corps en prise avec la matière poétique. Il est intéressant d'observer ce que l'écrivain relate de sa première expérience du dessin :

> La veille de l'opération, ressentant un certain malaise mais ne me doutant pas de ce qui m'arrivait, j'ai passé la soirée avec un ami et en l'écoutant parler j'ai fait un dessin au crayon feutre. Dessin

[4] Propos d'Henry Bauchau recueillis dans Thomas Johnson, *La Main et l'Esprit. Rencontre de Henry Bauchau et d'Albert Palma*, MWAY film, 2014.
[5] *Idem.*
[6] *Idem.*
[7] Myriam Watthee-Delmotte, « Henry Bauchau : Le passage de l'image », dans Serge Linares (dir.), *De la plume au pinceau. Écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 358.
[8] Matthieu Dubois, *Voie de la plume, voie du sabre. Le corps-à-corps poétique chez Bauchau, Dotremont et Bonnefoy*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2015, p. 165.

> onirique car il me semble s'être fait, presque sans intervention de la volonté, sous l'impulsion de pensées inconscientes. […] l'apparition du dessin, celui-ci l'avait été déjà par le rêve d'où sort, dès les deux premières phrases, l'ensemble du roman. (EC, p. 64)

Ce premier dessin est le résultat d'une rêverie, d'un moment apparenté à ce que Bertrand Gervais nomme un musement[9], où Bauchau laisse libre cours à ses pensées, laisse faire ses mains sans trop réfléchir, « sans intervention de sa volonté ». C'est un moment où le sujet se laisse aller à vagabonder dans ses pensées ouvrant sur la création. Il quitte l'intellectualisation et la réflexion consciente pour laisser faire son corps et plus particulièrement ses mains. Le dessin et ces deux premières phrases qui contiennent, selon lui, « l'ensemble du roman » naissent d'un rêve. Ainsi, celui qui voulait précisément s'ancrer dans une pratique plus corporelle cherche « les vérités de la main » du côté de la rêverie.

Dès le début de cette pratique, un lien de contiguïté s'installe entre l'écriture et le dessin, dans l'origine de l'inspiration d'abord, mais également dans le choix de l'outil. Les liens entre les deux ancrages de la création sont si forts que l'auteur n'hésitera pas à proposer ses propres peintures pour illustrer ses livres.

La pratique des arts visuels apparaît également à l'auteur comme un moyen de se détendre à côté de l'écriture : « Quand je me mets à peindre, quelle détente. Que la vie du peintre est plus heureuse. Certes on se concentre aussi en peignant, mais en décontraction car on pense avec le sensible, en union avec lui et avec tout le corps »[10]. Lorsqu'il peint, Bauchau se décontracte ; il parvient à entrer en communion avec son corps entier, les deux entités corporelle et intellectuelle ne faisant plus qu'une et s'oubliant totalement dans la peinture. De plus, alors que l'écriture demande un long travail[11], peindre lui permet de profiter d'un résultat plus immédiat.

---

[9] Bertrand Gervais, *Figures, lectures : Logiques de l'imaginaire*, tome 1, Montréal, Le Quartanier, « Erres Essais » 2007, pp. 48-49.

[10] Henry Bauchau, extrait du *Journal du 25 juin 1968*, publié dans *Les Cahiers Henry Bauchau* n° 3, p. 32.

[11] Les nombreuses versions de chacun de ses ouvrages présentes dans ses archives en sont la preuve patente.

Henry Bauchau, parce qu'il remet sans cesse son texte sur le métier, est ce que l'on pourrait appeler un artisan des mots[12]. Comme le souligne Myriam Watthee-Delmotte, il « est convaincu de la nécessité du contact avec la matière des mots, de la noblesse du travail de la forme dans une pratique artisanale du langage »[13]. De la même manière qu'il sculpte la matière avec ses patients, l'écrivain sculpte son expression, le langage devient une matière artisanale, et le stylo un outil au même titre que ses pinceaux ou ses pastels. Myriam Watthee-Delmotte souligne aussi que « le travail avec la matière doit ouvrir au plaisir autrement inaccessible »[14].

Une poésie qui appelle le corps – Le travail avec Albert Palma

En 2001, Albert Palma fait la rencontre de l'œuvre d'Henry Bauchau par la lecture du *Journal d'Antigone*. Bouleversé par ce qu'il vient de lire, il prend la décision d'écrire à l'auteur, sans en attendre aucun retour. Or non seulement l'écrivain lui répond, mais il lui envoie également un exemplaire de son recueil *La Pierre sans chagrin*, avec la dédicace suivante : « *à Albert Palma, ces pierres du temps et de l'évènement futur* »[15]. Pendant longtemps, l'artiste s'est interrogé sur le sens à donner à cette dédicace. En effet, s'il a compris de suite le lien entre ces pierres du temps et le recueil, *l'événement futur* lui restait énigmatique. Ce n'est qu'ensuite qu'il comprendra ce qui se cache derrière cette expression : son entrée dans le dessin. En effet, c'est la lecture des textes et son amitié avec Bauchau qui amèneront Palma à la pratique artistique, qu'il reliera d'emblée à la pratique corporelle qu'il a exercée en Extrême-Orient :

> Les arts martiaux que j'ai pratiqués une dizaine d'années en Asie, principalement au Japon, m'ont appris à prendre conscience de mon schéma corporel et à réorganiser ma pensée à travers lui : trouver le geste approprié se débarrasser des gestes insignifiants ou inutiles. C'est un très long apprentissage, qui m'a été salvateur. Ma rencontre avec Henry Bauchau a ensuite illuminé et donné un sens

[12] Pour le lien entre l'artisanat et le travail scripturaire d'Henry Bauchau, voir Matthieu Dubois, *Voie de la plume, voie du sabre. Le corps-à-corps poétique chez Bauchau, Dotremont et Bonnefoy*, *op. cit.*, pp. 163-164 ; Olivier Ammour-Mayeur, *Henry Bauchau, une écriture de la résistance*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 169.
[13] Myriam Watthee-Delmotte, « Henry Bauchau : Le passage de l'image », *op. cit.*, p. 358.
[14] *Idem.*
[15] Albert Palma, *Le Peuple de la main, Henry Bauchau sur ma route*, *op. cit.*, p. 13.

> nouveau à cette culture physique extrême-orientale traversée par l'idée de Qi – l'énergie vitale – qui doit imprégner toute chose, et donc évidemment l'œuvre d'art[16].

Le Qi, l'énergie vitale fondatrice dans la culture extrême-orientale, ou le Prana pour le yogi qu'était Bauchau, imprègnent l'œuvre d'art. Pour Palma, la prise de conscience de son schéma corporel à travers la pratique du shintaïdo – qui consiste en un ensemble de mouvements permettant d'utiliser le corps comme moyen d'expression et de communication et qui mêle à la fois pratique physique et artistique[17] – et la réorganisation de la pensée qui en a suivi a trouvé un nouveau souffle dans sa rencontre avec Bauchau. En outre, l'engagement total de soi dont fait preuve Palma dans sa pratique des arts martiaux trouve écho dans le soin qu'il accorde à son travail de calligraphie et de dessin pour l'œuvre bauchalienne.

> Après l'avoir lu et relu, je me suis mis à travailler sur ce texte inspiré par l'abbaye du Thoronet. Non pour l'illustrer [...] mais pour l'accompagner de mes petits éléments de compréhension. J'ai commencé des exercices, copié et recopié les poèmes et me suis trouvé, par ce moyen-là, projeté au pied du scriptorium comme j'en avais rêvé lors de mon adolescence, passionné que j'étais alors par les enluminures du Moyen Âge où dessin et verbe sont intimement et magnifiquement liés.[18]

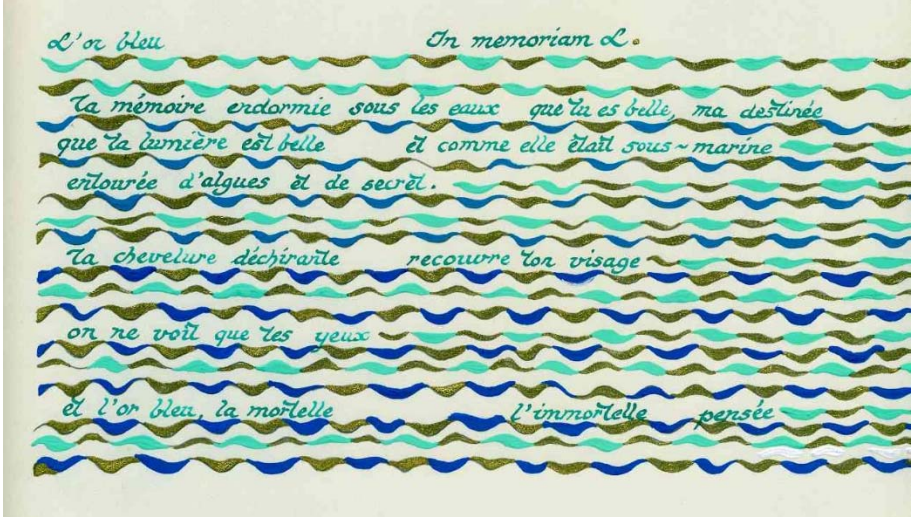
Dans sa réinterprétation du poème « L'or bleu », on peut voir que Palma s'approprie la thématique et le mouvement du poème. L'usage des couleurs, les nuances de bleu et le doré, de même que le motif utilisé, celui de la vague, reconfigurent ce poème d'Henry Bauchau de manière privilégiée sur le plan graphique. Le texte est calligraphié – geste à mi-chemin entre l'écriture et la peinture – entre des vagues qui figurent le mouvement évoqué dans le texte.

---

[16] Axelle Viannay, *Albert Palma, Faire parler le corps : Entretien* [en ligne : https://www.axelleviannay.com/single-post/albert-palma-faire-parler-le-corps], page consultée le 7 décembre 2022.

[17] Voir à ce sujet l'ouvrage de l'artiste : Albert Palma, *La voie du Shintaïdo*, Paris, Albin Michel, 1992.

[18] Axelle Viannay, *Albert Palma, Faire parler le corps : Entretien*, *op. cit.*



L'or bleu, texte d'Henry Bauchau, calligraphie et enluminure d'Albert Palma, Encre et gouache sur papier, 2006 ©Albert Palma

Pour l'artiste, il ne s'agit pas d'illustrer *La Pierre sans chagrin* d'Henry Bauchau, mais bien d'en proposer des éléments de compréhension, de livrer une interprétation personnelle du texte. Dans son travail sur le recueil, Palma fait œuvre de copiste et consacre de nombreuses heures quotidiennes à la réinterprétation visuelle des poèmes. Le matériel utilisé est volontairement simple, car pour Palma, la matière, ce sont les mots, tout comme pour le poète. L'artiste travaille et retravaille les mots ; il les recopie à la main, se les approprie corporellement et leur imagine un environnement graphique.

Alors qu'il entreprend son travail sur la *Pierre sans chagrin*, une profonde interrogation traverse Palma :

> Comment faire comprendre que ma lecture, plume en main, de l'œuvre bauchalienne est une lecture fondamentalement sensible, opérée à partir de mon centre, de l'intuition tactile qui retire le bandeau de la momie en commençant par les yeux ? Prendre par la main l'aveugle neuronal, le guider à travers corps, le quitter à la sortie du canal des sens. Lui souhaiter bonne route avec ce quelque chose dans la voix qui lui fasse reconnaître l'exquise politesse de l'immanence.[19]

[19] Albert Palma, *Le Peuple de la main : Henry Bauchau sur ma route*, *op. cit.*, p. 151.

La lecture de l'œuvre bauchalienne, pour l'artiste, se fait « plume en main » et s'opère à partir du corps, de son centre et non à partir de l'intellect. Il s'agit avant tout pour lui de sentir les choses et d'ensuite tenter de retranscrire ses sensations pour les partager à travers ses mises en dessins. Dans la pensée extrême-orientale dont Palma est coutumier, le centre se situe au niveau du ventre et est le siège de l'énergie créatrice, le lieu dont part tout mouvement, y compris celui de la main. C'est une intuition tactile qui permet de retirer le bandeau des yeux de la momie. Ainsi, même aveugle, pris par la main et guidé à travers le corps, l'artiste peut traverser son expérience de lecture bouleversante. C'est dire l'importance du corps dans la poésie de Bauchau pour Palma.

À l'occasion du film *La Main et l'Esprit* [20], le peintre revient sur la manière dont il a procédé pour aboutir à son interprétation plastique de *La Pierre sans chagrin*. Pour lui, il ne s'agit pas d'une création ou d'une construction de sens, mais bien de se laisser traverser par une vision du corps plus vaste.

La Pierre sans chagrin. Poèmes du Thoronet, suivi de *Les Heures*, textes d'Henry Bauchau, Calligraphies et illustrations d'Albert Palma © Société des Gens de Gestes & Mixtec éditions. 2006

Afin de rendre palpable cette « poésie qui touche à la matière », « cette parole posée à l'intérieur de la main », Palma propose un livre de dialogue[21]

[20] Thomas Johnson, *La Main et l'Esprit. Rencontre de Henry Bauchau et d'Albert Palma, op. cit.*
[21] L'expression est d'Yves Peyré et nous semble plus juste pour désigner cet ouvrage dans la mesure où celui-ci a été réalisé à la main et en peu d'exemplaires. À l'inverse, l'édition illustrée par Palma de « Petite suite au 11 septembre », suivi de « Mandala pour un

au format leporello sur vélin. Si le livre n'a pas été pensé comme une collaboration entre les deux artistes à son origine, dans le sens où l'écriture a eu lieu dans un premier temps et où ce n'est qu'ensuite et de sa propre initiative que Palma l'accompagne d'un dessin, les deux créateurs entreprennent un profond dialogue qui apparaît aussi entre le lisible et le visible. En effet, la disposition sur les pages, parce qu'elle permet de mettre texte et image face à face, installe un échange, une tension entre les deux pratiques. Le texte reçoit une traduction picturale, une interprétation en image. Interrogé à propos du choix des motifs, Palma explique :

> Puisqu'il s'agissait d'un poème sur l'abbaye du Thoronet à l'architecture cistercienne, je devais me conformer à ses mystères et retrouver, par une symbiose entre texte et dessins, les données pneumatistes du langage. Sur du papier millimétré, j'ai dessiné des vitraux, en y introduisant une forme de contemporanéité, résultat en apparence simple de très grands travaux préparatoires. J'ai su après la mort de Bauchau qu'il avait fait une copie de l'un de ces dessins et l'avait plaqué sur la couverture d'un cahier. [22]

De la même manière que Bauchau remet sans cesse son texte sur le métier de l'écriture, l'artiste multiplie les essais avant de parvenir à ce résultat en apparence très simple, mais qui résulte d'un procédé d'ajustement en quête de l'essentiel. En effet, afin de rendre « les données pneumatistes du langage », Palma se voit obligé – il emploie le verbe « devoir » – de créer une symbiose entre le texte et le dessin.

---

poème » (Henry Bauchau, *Petite suite au 11 septembre suivi de mandala pour poèm*e, Calligraphies et illustrations d'Albert Palma, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2003) est, selon la typologie d'Anne Mœglin-Delcroix, un livre d'artiste puisqu'il s'agit d'un livre, toujours illustré, mais imprimé à un tirage illimité. Pour ce débat terminologique, voir Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001 ; Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporaine 1960-1980*, Paris, Le Mot et le reste, 2011.

[22] Axelle Viannay, *Albert Palma, Faire parler le corps : Entretien*, *op. cit.* Nous n'évoquerons pas, dans le cadre limité de cet article, la pratique du collage dont l'écrivain est familier, même si, étant manuelle, elle répond également au besoin de se « rapprocher des vérités de la main ». Nous signalons toutefois que cette copie a été collée sur un cahier du Journal *Conversation avec le torrent* qui couvre la période d'avril 1958 à mars 1959. Au sujet des collages sur les Journaux d'écrivains d'Henry Bauchau, voir Christophe Meurée, « Des fenêtre sur l'infini ? Usages du cahier dans la construction de la posture chez Henry Bauchau », dans *Études littéraires*, vol. 48, n° 1-2, 2019, pp. 103-118. L'article traite particulièrement de ce cahier à la page 107.

En outre, le format leporello, parce qu'il diffère du livre traditionnel, implique une coopération corporelle de la part du lecteur. Ce format se déplie dans l'espace il ne s'agit pas de tourner les pages, mais bien de déplier le livre et de circuler autour, de le manipuler. Ainsi, la posture physique du lecteur se voit modifiée par la présentation concrète de l'ouvrage. Le dialogue s'instaure donc à de multiples niveaux ; entre le texte et le dessin, entre Bauchau et Palma, mais aussi entre le livre et son lecteur.

Si Bauchau a déjà écrit au départ d'images, comme cela fut notamment le cas pour la commande de René Micha à propos des tableaux de Paul Delvaux[23], la poésie bauchalienne suscite également des images, une interprétation picturale, afin de rendre palpable ce « souffle vital » qu'elle contient, ainsi que son travail sur la matière[24]. Cette poésie qui est toujours contenue dans la main de l'auteur appelle celle des artistes et fait naître des collaborations et réinterprétations de manière à ancrer ces textes encore plus dans la corporéité.

Transférer sa pratique

Lorsqu'il laisse de côté sa pratique des arts plastiques sur le plan personnel en 1975, Henry Bauchau y recourt encore avec ses patients[25]. Ainsi, il ne cesse pas toute pratique manuelle puisqu'il accompagne certains de ses patients dans un atelier de sculpture[26]. Et il transfère désormais cette expérience à ses personnages ; ainsi Œdipe sculpte la vague, Antigone sculpte des portraits de Jocaste pour ses frères, le héros de *L'Enfant bleu* est un jeune psychotique qui obtient le statut d'artiste, le protagoniste de *Déluges* est un peintre. Remarquons que ceux qui

[23] À la demande du réalisateur, Bauchau a écrit plusieurs poèmes en rapport avec des tableaux de Paul Delvaux, réunis ensuite dans le recueil *La Mer est proche*. La dispersion de la lecture de ses textes dans le documentaire laissa un goût amer à l'auteur. À ce propos, voir Sophie Lemaitre, « "Un long travail d'échiquier" : enquête sur les brouillons de *La Mer est proche* », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 6, 2015, pp. 153-169 et l'article de Marianne Froye dans le présent volume.

[24] Il est intéressant de noter la précision des dessins proposés par Palma, alors que son état de santé est précaire à l'époque. Porté par la poésie et son travail de copiste-enlumineur, l'artiste retrouve des forces, un nouveau souffle.

[25] Cette activité a inspiré son travail romanesque, en particulier le travail avec Lionel qui aboutira à la création du personnage d'Orion dans *L'Enfant bleu*. Voir Anouck Cape et Christophe Boulanger (dir.), *Lionel* L'enfant bleu *d'Henry Bauchau*, Arles, Actes sud, 2012.

[26] Myriam Watthee-Delmotte, « Henry Bauchau : Le passage de l'image », *op. cit.*, p. 369.

pratiquent les arts plastiques appartiennent tous à ce que l'auteur appelle le « peuple du désastre » (EB, p. 102)[27], à savoir des personnes qui peinent à trouver leur place dans la réalité ; cela regroupe tous les « presque » pour reprendre les termes d'Orion, le héros de *L'Enfant bleu*.

Reporter sa pratique personnelle sur ses patients ou ses personnages permet à Henry Bauchau de ne pas totalement abandonner la peinture ni la sculpture, ou du moins les sensations provoquées par l'exercice de ces arts. En effet, si, selon Christine Leroy[28], voir des danseurs sur scène exécuter un spectacle permet l'empathie kinesthésique[29], c'est-à-dire de faire éprouver les mêmes sensations au spectateur qu'au danseur[30], alors, de la même manière, nous postulons que regarder ses patients ou imaginer ses personnages en train de peindre permet à l'écrivain de retrouver le plaisir de la pratique des arts plastiques. À cet égard, rappelons que Palma compare sa pratique picturale à une danse, ou encore que Christine Leroy fait elle-même appel aux travaux de Merleau-Ponty[31] sur la peinture pour construire son propos. Et selon la phénoménologue, l'empathie kinesthésique est intimement liée aux métiers du soin, en ce qu'elle permet à une personne de vivre une émotion, une expérience par procuration, sans devoir la dire. Par une pratique corporelle, on accède à la libération.

La recherche d'une voie détournée pour se libérer de l'incapacité à dire dans le langage verbal ce qui est ressenti et expérimenté est précisément au cœur du roman *L'Enfant bleu*. Henry Bauchau envoie le roman à Albert Palma avec la dédicace « *à Albert Palma "Le poète est un ancien penseur qui s'est fait ouvrier" Ponge. Le romancier, lui, s'est fait mineur* »[32]. Ce récit, qui à l'origine fait partie du même ensemble romanesque que *Déluge*, offre une large place à l'art. En effet, dès le début de l'histoire, la rencontre et la prise de contact entre la thérapeute Véronique et son patient Orion se fait autour d'un dessin.

---

[27] C'est de cette manière que Véronique nomme le peuple dont, notamment, Orion, Vasco, Gamma et elle font partie.
[28] Christine Leroy, *Phénoménologie de la danse. De la chair à l'éthique*, Paris, Hermann, 2021.
[29] *Ibid.* p. 14.
[30] *Ibid.*, p. 41.
[31] *Ibid.*, pp. 44-47.
[32] Albert Palma, *Le Peuple de la main : Henry Bauchau sur ma route*, *op. cit.*, p. 189.

Dès le début, la pratique du dessin permet à l'adolescent psychotique, qui se cache systématiquement derrière la phrase « on ne sait pas »[33], de gagner en assurance :

> Je [la thérapeute] crie presque : « Un labyrinthe, Orion, dessine un labyrinthe ! »
> Ce mot semble l'atteindre de plein fouet. Il arrête de sauter, il me voit, ce qui l'apaise. Je ramasse sa chaise, il s'assied devant la table, voit son papier, ses crayons. Je n'ai plus peur, je répète : « Fais un labyrinthe !
> - Comment ?
> - Comme tu les aimes. Toi tu dessines les contours en noir et je t'aiderai à mettre les couleurs où tu me diras ».
> Il regarde le rectangle blanc du papier, le mot labyrinthe le travaille, le fascine. Il prend un gros crayon noir, écrit le mot : ENTRÉE à gauche, puis se met à tracer très vite des voies complexes qui vont vers le centre ou d'un côté à l'autre de son dessin. Penché sur le papier, il est totalement absorbé par son travail et ne semble plus avoir conscience de ma présence ; pourtant, relevant les yeux, il me dit : « Tu mets du rouge, tout autour, comme un cadre. Ne déborde pas sur mon dessin ! »
> C'est un ordre, c'est lui le maître maintenant et je suis son élève (EB, pp. 33-34).

Ce qui permet à Orion d'acquérir son identité propre tient à la pratique artistique. Ayant un profond défaut de langage, le jeune adolescent peine à s'exprimer et découvre dans le dessin, la peinture et la sculpture des voies d'expressions privilégiées. Par la pratique artistique, Orion devient apte à créer une réalité alternative, un autre monde dans lequel il possède sa place et qu'il peut partager avec sa thérapeute Véronique. Il devient capable de s'exprimer en « je », il peut ainsi quitter le peuple du désastre pour rejoindre celui de l'échange, qui est aussi celui de la main tendue.

La pratique artistique, que ce soit la sienne, celle que ses poèmes suscitent ou celle de ses personnages, permet à Henry Bauchau de travailler la matière des mots dans son écriture, de voir le langage comme une matière à sculpter. Pour trouver une langue « la plus corporelle possible », il explore une multitude de voies. Comme le souligne Myriam Watthee-Delmotte, « le dessin et la sculpture ont concrétisé les intuitions de poète

[33] Cette phrase devait initialement servir de titre au roman. Elle n'a pas été acceptée par l'éditeur.

qui cherchait un langage du corps, inscrit dans l'expérience de la matière »[34].

> L'emportement passionné dans lequel je suis entraîné pendant un an m'apprend à reconnaître, sous les paroles de mes personnages, mon son de voix, mes rythmes, les pulsions de ma langue et celles de mon corps. Quand je ne les entends pas, je saurai dorénavant que je ne suis pas dans ma vérité et que je dois m'arrêter et reprendre. (EC, pp. 12-13)

De la même manière qu'Orion parvient à évoluer dans « le Peuple du désastre » et à conquérir son identité à travers la pratique artistique et manuelle, Bauchau se fraie un chemin vers une vérité plus profonde par des pratiques essentiellement corporelles. Même lorsque la vue a commencé à lui faire défaut, l'écrivain a continué à passer par l'étape de l'écriture manuscrite dans ses cahiers. La quête de sa vérité passe par le corps, par la pratique manuelle, qu'il s'agisse d'une écriture manuscrite, de la pratique de la peinture, du collage ou de la sculpture.

« L'expérience de la matière » si importante pour l'auteur rejaillit également sur ses lecteurs et initie des interprétations picturales de ses textes. Ainsi, lorsque Bauchau cesse de pratiquer la peinture, il transfère sa pratique à ses personnages, certes, mais également à ses lecteurs, tant la dimension corporelle s'inscrit dans ses textes. Avec l'écrivain, rejoindre « le Peuple de la main » semble être la seule manière de se sentir chez soi au sein du chaos et de cesser d'être ce qu'Orion et Véronique nomment des « presque ».

Pauline BASSO

UCLouvain

[34] Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau : Le passage de l'image*, *op. cit.,* p. 369.

D'*Œdipe sur la route* à *Anywhere*
L'imaginaire de l'eau dans l'œuvre d'Henry Bauchau

Quelles images garde-t-on d'un livre une fois tournée sa dernière page ? Quelles sont celles que nous forgeons de toute pièce et celles que nous empruntons à d'autres œuvres et expériences ? Autant de questions que tout chercheur en littérature est amené à se poser à mesure qu'il fréquente des textes et qui l'ont assailli lorsqu'il lui a été donné l'occasion d'investiguer les images de l'eau dans le roman d'Henry Bauchau *Œdipe sur la route*. Principalement connu pour sa monumentale scène de la Vague, ce roman regorge en effet d'autres passages où l'eau occupe une place tantôt discrète, tantôt prépondérante : ainsi, nous la retrouvons dans des épisodes secondaires comme celui de la fontaine souillée, mais aussi des épisodes clés comme ceux des noyades d'Œdipe, son combat avec le Minotaure ou encore dans le récit enchâssé de Constance, celui de la mer intérieure.

Ces nombreuses images d'eau dans le roman de Bauchau sont d'autant plus intrigantes que les premières de couverture choisies dans ses trois éditions par les éditeurs et/ou l'auteur lui-même insistent elles aussi sur l'élément aqueux, lequel occupe davantage de place au fil des parutions[1]. À ceci s'ajoute, en 2016, l'adaptation scénique et plastique originale du roman*, Anywhere*, imaginée et mise en scène par Élise Vigneron et Hélène Barreau. Une performance théâtrale et plastique qui place au cœur de son dispositif un élément tout particulier : la glace, de l'eau gelée…

Devant cet ensemble d'indices à la fois textuels, paratextuels et hypertextuels pointant invariablement vers l'eau et ses images, nous nous proposons de parcourir celles qui entourent *Œdipe* en suivant trois étapes chronologiques : nous explorerons tout d'abord les images aqueuses ayant

[1] Ces éditions sont celles du grand format paru chez Actes Sud (1990), de l'édition de poche Babel (1992) et de la première édition poche de J'ai lu (1990).

inspiré Bauchau dans la rédaction de son texte, nous plongerons ensuite dans celles que l'auteur a lui-même forgées ou réutilisées et enfin, nous dépasserons le travail et la vie de l'œuvre originale en nous intéressant à son adaptation scénique glacée.

Les images d'eau

Avant de nous plonger dans le roman de Bauchau et ses propres images de l'eau, il faut revenir sur celles qui ont entouré et potentiellement inspiré l'auteur dans sa rédaction. Il est indéniable que les images ont occupé une place prédominante dans la production de Bauchau[2] : lui-même en composait, que ce soit picturalement ou poétiquement, contemplait des tableaux, photographies et autres iconographies et s'en inspirait ouvertement pour créer à son tour. Grâce aux documents laissés par l'auteur, et notamment grâce à ses *Journaux*, il est possible de repérer quelles sont les représentations visuelles de l'eau qui ont potentiellement inspiré Henry Bauchau dans la rédaction de son roman.

Dans cet ensemble figurent d'abord celles issues de son quotidien, de ses expériences, de ses sensations, voire de son intimité. Bien qu'il soit difficile de déterminer dans quelle mesure ces images ont effectivement influencé Bauchau, les passages que ce dernier a consignés dans ses Journaux présentent parfois de telles similarités avec le texte qu'il nous paraît légitime de le souligner. Dans *Jour après jour,* on apprend ainsi qu'alors qu'il a entamé la rédaction d'*Œdipe sur la route*, en 1984, Bauchau part en Bretagne. Là-bas, l'auteur se baigne, nage, essuie des orages impressionnants, contemple les paysages marins et se remémore des souvenirs d'enfance, rencontrant l'eau de diverses manières. C'est après ce séjour que Bauchau trouve le ton de son livre. La mer, la plage, de même que les lectures et les rêves semblent l'avoir mis sur la voie.

L'imaginaire collectif et culturel ont aussi influencé l'auteur, qu'il s'agisse d'évènements historiques comme le passage de la rivière de Mao Zedong que Bauchau évoque dans la biographie qu'il lui consacre ; des religions ou philosophies telles le catholicisme et le taoïsme dont les symboles qui ont marqué à différents égards la vie de l'auteur sont pour la

[2] L'exposition *Henry Bauchau parmi les écrivains iconographes* organisée en 2019 à la médiathèque de Louvain-la-Neuve par les professeurs Watthee-Delmotte et Reverseau et le Fonds d'archives de l'artiste ont d'ailleurs largement démontré ce point particulier de la production de l'auteur.

plupart liés à l'élément aqueux ; ou encore les imaginaires mythiques qui font la part belle aux images maritimes. En effet, dans *Œdipe sur la route*, outre la Thébaïde, le roman fait allusion à Thésée, prince athénien et navigateur ; au Minotaure, héros crétois né des eaux ; à l'Alcyon, cet oiseau mythologique dont le nid se trouverait sur la mer ; et de façon moins explicite au mythe d'Ulysse que l'on pourrait imaginer être ici repris en immergence, c'est-à-dire une réécriture qui ne fait pas explicitement référence à son hypotexte mais repose sur un réseau d'indices[3]. Or, dans le mythe d'Ulysse comme dans l'histoire de Bauchau, les protagonistes sont effectivement des marins, punis des dieux, éloignés de ce qui fonde leur identité (soit de leur pays et de leur famille), affrontant différentes épreuves avant de la retrouver, pour le roi d'Ithaque là et tel qu'il l'avait laissée, pour Œdipe ailleurs et refondée.

Ce sont enfin des œuvres plastiques qui ont inspiré la production de l'auteur. Par exemple, une reproduction de *La Vague de Kanagawa* (1830) était accrochée devant lui lorsqu'il rédigeait l'épisode de la Vague dans le roman consacré à Œdipe[4].

Navigation dans l'imaginaire aqueux d'*Œdipe sur la route*

Deux auteurs majeurs se sont intéressés aux imaginaires de l'eau. Bachelard y a dédié un ouvrage, *L'Eau et les rêves*[5] où il applique sa théorie de l'imagination matérielle, laquelle consiste à penser la poétique de tout auteur en regard de l'un ou l'autre des quatre éléments. Son travail est prolongé par son disciple Gilbert Durand[6] qui adjoint aux travaux du maître une dimension anthropologique. L'un et l'autre soulignent le rapport systématique de l'eau à la vie. Ambivalent comme bon nombre d'objets de l'imaginaire, l'élément aqueux apparaît ainsi tout autant comme la source de vie primordiale qu'en tant que l'un des moyens probables par lequel advient la mort.

---

[3] Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

[4] Dans le Journal *Jour après jour* tenu par l'écrivain durant l'écriture de ce roman, on lit à la date du 3 novembre 1984 : « Pendant que j'écrivais « La vague », épisode sans doute décisif qui va transformer intérieurement mes trois principaux personnages, j'ai mis en face de moi une reproduction de la vague d'Hokusai. »

[5] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, « Biblio essais », 1942.

[6] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 12e éd., Malakoff, Armand Colin, 2020.

Cette ambiguïté marque *Œdipe sur la route* tout comme son adaptation *Anywhere* l'exploitent, puisque l'eau et ses images orchestrent la renaissance, soit la mort suivie de la résurrection, des protagonistes que sont Œdipe, Antigone et Clios. Cette opération se réalise en trois étapes. Nous verrons comment, dans un premier temps, l'imaginaire mortel de l'eau force les personnages à abandonner leur ancienne identité, comment l'imaginaire de la régénérescence auquel se mêle l'art les pousse ensuite vers leur guérison, enfin, nous conclurons sur la façon dont les images vitales de l'eau permettent aux protagonistes de renaître sous un meilleur jour et d'accéder à une forme d'immortalité.

L'imaginaire de la mort : entre plongée et destruction

Liée à la vie, l'eau n'en demeure pas moins associée à la mort dans de nombreuses cultures. Ainsi, dans presque toutes les mythologies du monde, l'on trouve le récit d'un déluge envoyé par les dieux submergeant le monde pour en faire émerger un meilleur[7]. L'élément aqueux intervient aussi dans les rites funéraires des Celtes et des Hindous. De même, dans le roman de Bauchau, l'eau et la mort ont partie liée, que ce soit à travers les noyades d'Arsès, de Nestiade ou celles des Achéens à la sortie de la *mer* intérieure, mais aussi dans les rites funéraires qu'accomplit Clios lorsqu'il dépose la tête de son ennemi près de la rivière, et dans la disparition et la mort symbolique d'Œdipe à la fin du récit lorsque le héros disparaît au bord de la *mer* sous la *pluie*. Plus intéressante encore est la présence aquatique aux moments-clés du roman, lorsque les personnages sont amenés à évoluer et, d'une certaine façon, à *tuer* l'ancienne part d'eux-mêmes. Des images aqueuses qui créent alors un climat violent et morbide qui suscite la peur.

Violence et déluge

Dans *Œdipe sur la route*, deux phénomènes récurrents se révèlent destructeurs : les orages et les tempêtes, lesquels expriment la force colossale de la nature. Cette férocité est sonore et visuelle lorsqu'elle vient du ciel : « Antigone est écrasée par la pluie torrentielle, le vent et le tumulte du tonnerre » (ŒSR, p. 156) ou animalisées lorsqu'elle vient de la mer puisque les vagues « mugissent » (ŒSR, p. 156). Effrayantes dans un cas

[7] « Déluge » dans Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 398.

comme dans l'autre, ces eaux dépeignent alors le déluge, la colère terrible de la nature, d'autant plus qu'elles sont en mouvement car, selon Bachelard, l'eau mouvante exprime nécessairement une colère naturelle[8]. Or, orage et tempête ne se déchaînent pas n'importe quand, mais à un moment charnière du récit : le chapitre de la Vague.

L'eau semble ainsi créer une atmosphère rageuse et destructrice dont les caractéristiques sont ensuite transférées aux personnages eux-mêmes, à tel point qu'il n'est plus possible de distinguer leurs émotions des phénomènes aquatiques : « La Vague c'est la folie d'Œdipe, c'est la mienne » (ŒSR, p. 151) ; ou de leurs actions : « C'est la vague elle-même qui est en train de sculpter » (ŒSR, p. 155) puisque le sculpteur auquel se réfère à ce moment le texte est bel est bien Œdipe. Celui-ci devient dès lors l'incarnation de l'eau hargneuse et destructrice.

Cette colère qui l'habite depuis Thèbes, Œdipe l'exprime ensuite dans une œuvre d'art qui prend la forme d'une vague sculptée dangereusement mortelle : « Sans l'action d'Œdipe, pense Antigone, la vague qui était délire, rien que délire, serait maintenant en train de nous engloutir, de nous séparer » (ŒSR, p. 159). L'eau (même de pierre) métaphorise ce qui risque de faire *chavirer* le héros, à savoir sa fureur, les épreuves qu'il a subies, et donc plus généralement celles de la vie. Si elle métaphorise donc à travers l'art la destruction et le malheur, Œdipe parvient toutefois à s'en extraire en sculptant une barque, transformant ainsi l'image de danger en une figuration d'espoir : « Nous avons arrêté nos navires pour mieux regarder [la vague] et voir comment il faut traverser les tempêtes » (ŒSR, p. 243). Par conséquent, si les eaux réelles détruisent matériellement, celles symbolisées par l'art permettent de surmonter les peurs.

Suicide et reflet

Mortifère, l'eau l'est aussi chez les poètes dans ses reflets où l'on se contemple et se noie, tel Narcisse. Dans *Œdipe sur la route*, Antigone désire se jeter à la mer après avoir achevé la Vague et qu'Œdipe commet à deux reprises ce que l'on pourrait qualifier de « tentatives de suicide » par noyade.

La première a lieu au début du roman, lorsqu'Œdipe se jette dans une rivière : « Œdipe est ému par le tumulte et la violence des eaux, il enlève

[8] « Chapitre VIII. L'eau violente » dans Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 180-208.

ses vêtements et se précipite dans le fleuve. Il est entraîné par les courants, submergé par les vagues » (ŒSR, p. 120). L'eau « charrie des débris, des troncs et des bêtes mortes » (ŒSR, p. 120), autant de cadavres végétaux et animaux tandis qu'Œdipe devient l'objet du courant, alors véritable acteur de la scène. D'abord passif, le héros se reprend cependant lorsqu'il s'active à sortir de ce mauvais pas en relevant le défi : « Œdipe est emporté par le flot vers l'éperon d'un îlot rocheux. Au moment de s'y fracasser, il parvient à se hisser sur le roc. Debout, chancelant sur la pierre glissante, il est saisi de joie, transporté par l'enthousiasme et la fureur des éléments » (ŒSR, p. 120). Cette jubilation appelle alors l'imaginaire de la nage, victoire la plus jouissive sur un élément pour Bachelard[9], et image de résistance à la mort pour Durand,[10] qui se trouvent tous deux mis en œuvre.

La seconde noyade menace lorsqu'Œdipe se jette à la mer pour retrouver son rêve de la Sybille révélateur sur lui-même. En plongeant dans l'eau et la contemplation, Œdipe est ravi mais en danger : « Ses mains deviennent inactives car son esprit, par la porte du songe, se détourne d'elles pour s'absorber dans la mer. Dans l'étendue, la monotonie et le sel aigu de la mer » (ŒSR, p. 126). En effet, Œdipe s'immerge dans l'irréel, dans son intériorité, mais cette descente en soi l'extrait du monde et l'enferme en lui-même.

L'immersion d'Œdipe est par deux fois volontaire et dangereusement létale, mais plutôt que d'y succomber, le héros s'en sort en s'activant psychiquement ou physiquement pour, comme Jonas si l'on en croit Durand, résister à la mort du corps et de l'esprit.

Peur et inconscient

L'eau apparaît également comme la frontière avec un monde sous-marin invisible effrayant qui symbolise, selon Jung, les forces humaines enfouies dans l'inconscient collectif[11]. Or, deux récits intra-diégétiques d'*Œdipe sur la route,* ceux de Constance et d'Œdipe, racontent l'un et l'autre la rencontre et l'affrontement avec une créature monstrueuse souterraine, dans l'eau et l'obscurité, actualisant un imaginaire aqueux infernal. La mort

[9] Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 184-185.
[10] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 212.
[11] Carl Gustav Jung, *Les Racines de l'inconscient*, Paris, Buchet/Chastel, « Références », 1971, p. 58.

y est alors double : à la fois concrète pour les personnages noyés ou tués, et symbolique puisque ces rencontres marquent la fin d'une époque et ouvrent les héros victorieux à de nouvelles expériences.

Ainsi, Œdipe devient adulte après avoir vaincu le Minotaure dans un labyrinthe qui réunit l'imaginaire de la cave – Inconscient où se tapissent les monstres que l'homme redoute – et du labyrinthe – piège angoissant dont on ne peut sortir. Un décor symbolique dans lequel le Minotaure devient alors le double d'Œdipe : « Tu n'es pas prêt à l'affronter [le Minotaure] Œdipe, car ce monstre est déjà en toi » (ŒSR, p. 196). En le battant, le héros se confronte dès lors à la part inconsciente de lui-même qu'il craignait et perd alors l'insouciance de sa jeunesse. Le récit de Constance raconte quant à lui un combat de nature semblable qui marquera la fin, non plus de la liberté individuelle mais collective, puisque malgré leur victoire sur les Achéens, le peuple des Hautes Collines perd sa paix et son autarcie : il s'avère contraint à se mêler à son ennemi pour subsister. Si dans l'histoire de Constance se retrouvent le symbolisme de l'Inconscient et l'atmosphère angoissante du récit d'Œdipe, les monstres y sont pour leur part suggérés : « Il n'avait peur, comme tout notre peuple [celui des Hautes Collines], que des monstres aquatiques que le lac cachait peut-être dans ses profondeurs » (ŒSR, p. 288).

De tels combats ratifient dans *Œdipe sur la route* la fin d'un monde et d'une époque : celle de l'insouciance personnelle ou collective, incitant alors les survivants, métamorphosés, à s'ouvrir à d'autres expériences.

L'imaginaire de la guérison : entre contact et transformation

Au-delà de sa valeur mortelle, Durand rappelle que l'eau a une valeur purificatrice dans de nombreuses cultures[12]. Elle y symbolise alors la métamorphose : plusieurs civilisations anciennes envisagent ainsi l'eau comme ce qui ferait le lien entre le corps et l'esprit, tandis que le baptême chrétien lave l'homme de ses péchés et qu'aujourd'hui l'eau intervient toujours en thérapie[13]. Dans le roman de Bauchau, après la destruction de leurs identités passées, l'eau transforme les personnages et les guérit de

[12] Gilbert Durand, *op. cit.*, pp. 174-175.
[13] Henry Brosseau, « L'eau et les soins. Avec les malades psychotiques chroniques » dans *VST - Vie sociale et traitements*, n° 73, 2002, pp. 39-49.

leurs traumatismes. Le texte exploite pour ce faire des images maternelles et curatives qu'il associe à l'enfance, ainsi qu'aux arts narratifs et plastiques.

Mère ou mer ?

Bachelard et Durand s'accordent tous deux sur la valeur maternelle de l'eau. Or, dans *Œdipe sur la route,* le liquide ingurgité par Œdipe lui permet de renouer avec le souvenir de Mérope, sa mère adoptive, celle de son enfance : « Antigone s'approche, elle apporte de l'eau fraîche. Elle dit : "Dans quel état tu t'es mis !" C'étaient les mots de Mérope dans son enfance et il se souvient de son sourire qu'il aimait. » (ŒSR, p. 124). Mentionnée pour la première fois peu avant la Vague, les descriptions de Mérope comportent toujours un indice marin : « [Mérope] remontant du port avec son panier bleu de poissons sur la tête. » (ŒSR, p. 212). La mère adoptive d'Œdipe est la reine de Corinthe, ville maritime : Œdipe est dit « le fils de Corinthe, natif de la mer. » (ŒSR, p. 229).

Se souvenir de Mérope, la reine de la cité de la mer, revient donc pour Œdipe à se remémorer l'époque où il possédait avec bonheur *mer* et *mère*, ce dont il ne se rappelle pleinement que lorsqu'il touche la Vague qu'il sculpte. Au contact de « l'eau » en pierre, Œdipe se reconnecte à son enfance et au temps d'avant le malheur, enfoui en lui. Dès lors, si la Vague symbolise les épreuves de la vie qu'il redoute, c'est en la travaillant, en la touchant et en faisant resurgir ses souvenirs qu'Œdipe trouve aussi la solution pour ne plus craindre la submersion : il ajoute une barque comme celles de Corinthe : « [Œdipe] fera la barque, comme celles de Corinthe qui allaient en haute mer, ou comme certains des bateaux d'ici que Clios lui a décrits. Elle sera seulement plus aigüe, plus proche des formes originelles qui sont sorties un jour de la mer. » (ŒSR, p. 137).

Le récit et sa source

Voie privilégiée du renouement à la mère et à l'enfance, l'eau constitue un moyen privilégié pour les personnages de réinterroger leur passé et de s'engager dans une nouvelle temporalité. Une fonction similaire à celle qu'attribue Ricœur au récit, lequel permettrait la reconfiguration des instances temporelles, leur remise en ordre[14]. Relater son expérience temporelle permet de renouer passé, présent et futur. Or, dans le roman de Bauchau, eau et récit s'entremêlent et réalisent cette fonction commune

[14] Paul Ricœur, *Temps et récit*, vol. 1, Paris, Seuil, « Points essais », 1983.

car, pour les trois protagonistes, l'évocation de leur passé pour s'en délivrer est systématiquement précédée d'une vision, d'une expérience ou d'une mention de l'eau.

Ainsi, à la vue d'une source, Clios entame sa sortie du crime, se lave pour ainsi dire de ses péchés et de sa culpabilité en racontant l'histoire tragique de son amour pour Alcyon, dans laquelle l'on retrouve une rivière qui sépare les amants. Œdipe se réalise dans son rôle d'aède après avoir conté sa jeunesse et laissé derrière lui l'épisode traumatisant de la noyade de son mentor dont il s'estimait responsable ; une narration présentée comme l'aboutissement de la marche d'Œdipe entamée par son départ de « la source qui est au centre du clan et dont [Œdipe et les malades] ont bu l'eau chaque jour. » (ŒSR, p. 194). Poétiquement l'eau semble alors activer le récit et les personnages qui en sont les narrateurs. Quant à Antigone, elle gagne en assurance et se reconcentre sur le moment présent une fois qu'aspergée d'eau merveilleuse, le parfum que portait Jocaste lorsqu'elle était enfant, elle se remémore des moments heureux du passé, mettant fin à ses ressassements et au « moment d'incompréhensible malheur qu'elle a connu » (ŒSR, p. 149).

Dans *Œdipe sur la route,* l'eau encadre donc les récits personnels qui permettent la réconciliation des personnages avec eux-mêmes et leur reconstruction identitaire.

L'art et la vague

L'eau est également associée à d'autres arts que sont la peinture, la sculpture et la danse, lesquels permettent eux aussi aux personnages d'évoluer, en quelque sorte de se métamorphoser du fait que leur pratique fonde leur nouvelle identité : Antigone devient tisserande, Clios peintre et Œdipe sculpteur, puis aède. Les personnages masculins abandonnent tous deux leur statut de criminel au profit de celui d'artiste en associant l'eau à cette transformation. En effet, Clios remplace le sang par la peinture, soit par le mélange de pigments, de terre mélangée à de l'eau, tandis qu'Œdipe ne taille plus dans sa propre chair, mais dans la matière terrestre (falaise, bois) pour figurer des phénomènes liquides (source, vague).

Selon Bachelard, l'élément aqueux se caractérise par sa capacité à se mêler aux autres éléments, mais ces associations, précise-t-il, impliquent

toujours qu'un élément prenne le pas sur l'autre[15]. Or, dans *Œdipe sur la route*, l'eau soumet invariablement la terre en favorisant l'émergence de souvenirs et la décharge des émotions. S'associant à l'art, l'eau apparaît comme une condition nécessaire à la renaissance des personnages. Ainsi, chez Diotime, Œdipe sculpte une branche d'olivier dans laquelle il représente une source et un souvenir :

> Clios emporte la sculpture dans le jardin de Diotime. Elle est enchantée et montre à Antigone que la source est en amont de la sculpture. On pressent un soupir qui est la source et on découvre le bruit de l'eau qui sinue sous les herbes et s'échappe en sautant quelques pierres. Antigone reconnaît ce ruisseau et la source qui soulève, avec une sorte de roucoulement, un peu de sable avant de laisser l'eau s'en aller. Elle y a joué autrefois avec Ismène, à l'orée d'un bois près de Thèbes. (ŒSR, pp. 122-123)

L'imaginaire de la résurrection : entre émergence et permanence

Symbole de mort et de renaissance, l'eau demeure l'image par excellence de la vie et de son renouvellement, un symbole maternel et de naissance. En témoignent le mythe d'Osiris, la naissance de Vénus ou encore le baptême chrétien entre autres. Or, dans le roman de Bauchau, les images vitales et purificatrices de l'eau se surimposent dans deux passages que sont la Vague et la guérison d'Œdipe chez Calliope, lors desquels les protagonistes expérimentent ce que l'on pourrait considérer comme une renaissance symbolique – voire mimétique dans le cas d'Œdipe – qui acte le renouvellement à la fois de leur apparence et du regard qu'ils portent sur eux-mêmes.

Le géant et la coquille

En sculptant la vague, Œdipe non seulement se délivre de son passé, trouve le moyen de le dépasser et de soigner ses traumatismes, de se libérer de sa culpabilité et de ses angoisses, mais il devient aussi un homme neuf, un artiste. Une renaissance qui s'accomplit au moment précis où le héros sculpte la vague, dans une scène où l'on entraperçoit, du fait de la présence de la mer et de la falaise, l'image du coquillage, lieu imaginaire par excellence de la résurrection. Bachelard convoque en effet dans sa *Poétique*

[15] Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 109-112.

de l'espace le mythe sicilien du « phénix de l'eau »[16] dans lequel un coquillage arrosé d'eau salée génère la vie. Le coquillage réunit à lui seul les deux éléments que Bachelard associe à l'imaginaire de la renaissance, soit l'eau et la coquille.

Dans *Œdipe sur la route,* au moment où le héros sculpte la falaise, se retrouvent tous les indices recensés par le philosophe. Parmi eux, la surprise de trouver de la vie dans la pierre. En effet, Antigone pensait que son père allait périr dans l'entreprise de la sculpture, mais elle découvre au contraire le surgissement d'un être déchaîné : Œdipe devenu un artiste surpuissant et présenté comme un géant.

> Deux mains immenses atteignent le bord de la falaise, y prennent appui et soudain, le géant est là, encore entouré d'étincelles. Il brise en riant la corde qui lui enserrait la taille, élevant d'un mouvement superbe son corps très haut au-dessus d'elle. Qu'il est beau, aveugle, rayonnant et bondissant peut-être. Comme il verdoie, quand d'un geste vaste et négligent il rejette ses énormes outils dans la mer. […] [Antigone] court vers lui, enserre sa jambe de ses bras. Son front repose enfin sur le genou puissant qui est à hauteur de sa bouche. (ŒSR, p. 158)

Dans cet épisode, le héros renaît moralement. Les cris et des vagissements que le héros profère et la coupure du cordon sont éloquents quant à l'imaginaire de la naissance convoqué.

Le regard de Jouvence

Tandis qu'Œdipe semble renaître sous une nouvelle apparence, Clios et Antigone renouvellent, si ce n'est leur corps, une partie de celui-ci : leur regard et plus précisément celui qu'ils posent sur eux-mêmes. C'est alors une renaissance davantage perceptive qui révèle à ces personnages leur véritable identité en les confrontant à la sculpture de la Vague. Or, il est intéressant de lire chez Bachelard que, d'un point de vue imaginaire, l'eau a la capacité de purifier et rajeunir le regard, comme en témoigne le mythe de la fontaine de Jouvence. Plus factuellement, Brigitte Caulier rappelle que, dans la chrétienté, il était fréquent d'entamer un pèlerinage aux fontaines pour guérir des maux touchant les yeux[17].

---

[16] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 114.

[17] Brigitte Caulier, *L'Eau et le sacré. Les cultes thérapeutiques autour des fontaines en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Beauchesne, 1990, pp. 67-72.

Antigone se révèle à elle-même progressivement grâce à l'eau. Elle s'aperçoit une première fois dans un ruisseau, sur la route, et confond son reflet avec celui de Clios, apercevant la part masculine, guerrière, forte et combative d'elle-même qu'elle n'a pas encore conscientisée, car elle attribue cette image à Clios. Mais lorsqu'elle se voit à travers les yeux d'Œdipe dans sa sculpture de la Vague, brave, forte et confiante, à l'opposé de l'image qu'elle s'était forgée d'elle-même, Antigone prend de l'assurance. L'eau de pierre révèle également Clios à lui-même à travers le regard d'Antigone et cet épisode de reconnaissance est précédé d'un refus de son reflet dans l'eau d'un ruisseau.

Les eaux de l'accouchement

Dans le roman*,* au-delà d'une renaissance physique ou perceptive des personnages, il en est une mimétique qui symbolise la venue au monde d'un nouvel Œdipe, lorsque ce dernier est soigné par Calliope. Plus discrète dans cette scène, l'eau n'en demeure pas moins présente via l'évocation de boissons curatives et de cataplasmes utilisés pour guérir le héros : [Antigone] fait chauffer de l'eau et, avec Clios, entoure le corps d'Œdipe de linges humides et brûlants » (ŒSR, p. 231), mais surtout à travers le cauchemar de la tempête qui marque le héros durant sa maladie :

> Œdipe est en mer, en pleine tempête, le vent hurle au-dessus de lui, les vagues frappent à coups sourds les flancs du navire et parfois le submergent. Le plus terrible ce sont les cris, les cris de ceux qui ont peur, qui sont renversés ou emportés par les lames. Ces cris pourtant vous soutiennent car ils signifient que vous êtes là, que vous luttez encore. Le naufrage est sûr, vous êtes déjà tout engourdi par les vagues glacées qui vous assaillent, mais en somme tant qu'on crie on est vivant. / Le matin, il n'y a plus de bateau, plus de marins, plus rien que son corps étendu, qui crie de plus en plus faiblement au milieu d'une mer démontée. (ŒSR, pp. 235-236).

Traversant un épisode de fièvre, Œdipe rêve qu'il va se noyer, mais il est sauvé par Calliope. L'image de la traversée du fleuve marquant la transition d'un état à un autre se réalise ici, de même que celle de l'accouchement car, en soignant l'aveugle, Calliope l'introduit nouvellement dans le monde dans une scène qui la figure en parturiente : « [Le corps d'Œdipe] glisse lentement sous [celui de Calliope] et, quand il en est entièrement sorti, les cris rythmés de Calliope s'arrêtent, c'est comme la fin d'une musique sauvage ou du tumulte d'un torrent. » (ŒSR, p. 239) Tout

connote alors la naissance littérale d'un nouvel Œdipe : les personnages sont nus, serrés les uns aux autres, la mère crie et souffre, l'enfant entre ses cuisses, tandis que l'aident dans cette délivrance Diotime, Clios et Pélios. L'eau apparaît sous la forme d'une métaphore qui résume cet épisode comme « le tumulte d'un torrent ». Elle orchestre ainsi la seconde venue au monde d'Œdipe (ŒSR, p. 246).

Anywhere et l'eau dans tous ses états

Si les images aqueuses semblent avoir inspiré Bauchau dans la rédaction de son roman, l'amenant à en déployer à son tour un certain nombre, elles ne s'y limitent pas, migrant et s'actualisant en dehors de l'œuvre de l'écrivain, dans le travail d'autres artistes. Parmi eux, on compte *Anywhere,* l'adaptation théâtrale d'*Œdipe sur la route,* conçue et interprétée par Élise Vigneron et Hélène Barreau qui se produisent, entre autres, un soir de décembre 2019 au Théâtre 140 à Bruxelles devant un public ébahi dont je faisais partie... Dès les premières minutes, la survivance des images aqueuses dégagées de l'analyse littéraire me frappe de même que leur symbolisation du renouveau. Dans une interview, Élise Vigneron confie d'ailleurs que « c'est la transformation du personnage [Œdipe] »[18] qu'elle retient surtout de l'œuvre de Bauchau même si les spectateurs constatent aussi sur scène celle d'Antigone.

Rompre la glace

Dans *Anywhere,* l'eau est présente sur scène. Elle est utilisée en tant que matériau dont les propriétés créent une véritable expérience sensible pour le spectateur et convoque dès lors, quoique différemment de son hypotexte romanesque, un imaginaire mortifère censé évoquer la rupture, en particulier au début de la représentation.

Celle-ci s'ouvre en effet sur un panneau de glace maintenu par des câbles de fer, au centre de la pièce. D'abord vierge et parfaitement stable, il est rapidement recouvert des premiers mots d'*Œdipe sur la route*, peints à l'encre noire, évoquant les yeux crevés de l'aveugle qui ont arrêté de saigner. Non seulement évoqué, cet évènement devient effectif sur scène

[18] Gilles Bechet, « Dans "Anywhere", Élise Vigneron prête son âme à une marionnette », publié dans *Bruzz* le 2 décembre 2019, https://www.bruzz.be/fr/culture/theatre-dance/dans-anywhere-elise-vigneron-prete-son-ame-une-marionnette-2019-12-02. (Page consultée le 9 août 2023).

à la fois de manière sonore et visuelle. En effet, sous les projecteurs, le panneau se met à fondre de même que la citation qui vient d'y être inscrite. L'encre noire coule et se mêle alors à la glace, rappelant le mélange du sang et des larmes d'Œdipe. Le sentiment de violence qui découle de cet acte est d'autant plus fort pour le spectateur qu'il partage pendant un bref instant la vision trouble d'Œdipe au moment où ce dernier se crève les yeux. L'eau représente donc l'acte par lequel l'ancien roi de Thèbes tua le voyant en lui, marquant la fin violente du royaume de la vision et de l'homme qui le gouvernait. La brutalité de la scène, d'abord symbolique et visuelle, devient par la suite concrète et sonore lorsque le panneau finit par se briser sous l'effet de la chaleur.

Si la pièce s'ouvre avec fracas sur une rupture résultant de la fonte de la glace, cette dernière, et *de facto* l'eau, symbolise plus généralement la mort d'Œdipe. En effet, la marionnette de glace, manifestation tangible d'Œdipe, ne sera littéralement plus présente à la fin du spectacle. N'en restera que de l'eau fondue et de la vapeur. En fondant, l'eau devient alors le symbole même de la disparition de ce personnage, de la désintégration de son enveloppe d'origine. Dans *Anywhere,* la frayeur provient par conséquent, si ce n'est des monstres enfouis, de la séparation inéluctable entre Antigone et son père. Les différents extraits du roman que déclame Élise Vigneron de même que son interprétation du personnage de la princesse thébaine peinant à admettre la perte de son père l'illustrent avec justesse. Cette crainte du deuil est également symbolisée par l'eau qui ruisselle sur Antigone et Œdipe et évoque leurs larmes.

Rien ne se perd, tout se transforme

L'eau se révèle ainsi au centre du dispositif scénique d'*Anywhere* : elle manifeste l'évolution, la transformation de la marionnette de glace fondante et *de facto* d'Œdipe. La sculpture de glace, pendant le spectacle et sous les mains de la comédienne, figure le changement physique du personnage grâce à la liquéfaction de la matière, mais aussi sa transformation sur le plan mental. Sur scène, l'eau présente concrètement la métamorphose, la donne à sentir grâce au froid, à la vapeur. Il ne s'agit plus de la décrire avec des images poétiques ou de brèves allusions. L'imaginaire purifiant et guérisseur de l'élément aqueux se réalise dans la liquéfaction puis l'évaporation de cet Œdipe de glace.

« Anywhere », photo du spectacle du Théâtre de l'Entrouvert © Vincent Beaume

La disparition graduelle de la marionnette amorce, comme dans le roman, sa renaissance sous une autre forme, une naissance clairement mimée par les personnages où, désormais, c'est Antigone qui accouche de son père. La mise en scène est dépourvue des bruits évoqués dans la scène romanesque. La reconnexion entre le père et la fille dans un même bassin circulaire rempli d'eau évoque l'image du ventre maternel d'où proviennent conjointement Œdipe et Antigone. Les deux personnages reprennent dès lors tous deux leur véritable place au milieu de l'eau : celle de sœur pour Antigone, celle de frère et d'enfant pour Œdipe. Par ce repositionnement, chacun entame sa reconstruction.

La permanence dans la brume

La transformation progressive d'Œdipe l'amène à renaître sous la forme vaporeuse et à occuper ainsi tout l'espace, à ne plus connaître de limite, à se réaliser complètement par la grâce de l'art, puisque cet état est le résultat du processus théâtral et artistique. L'élévation de cette vapeur évoque alors l'atteinte d'une certaine sacralité. D'une matière immobile et qui peut dès lors être associée à la mort, l'ancien roi de Thèbes devient mobile, vivant, puis évanescent et, d'une certaine manière, immortel. Le personnage semble dès lors accéder à un monde suprasensible, dépasser le cercle de la scène pour venir toucher imperceptiblement les spectateurs.

Ainsi, tandis que dans le roman de Bauchau, Œdipe devient un géant sortant de sa coquille en sculptant la falaise, dans l'adaptation d'Élise Vigneron, c'est la marionnette sculptée dans la glace qui sort de son enveloppe, de sa propre coquille.

Antigone renaît elle aussi durant le spectacle : elle retrouve sa place de sœur dans le bassin, mais embrasse celle de femme en interprétant le rôle échu à Calliope dans le roman et en mimant les gestes de l'accouchement tandis que l'eau imprègne ses vêtements et ses cheveux.

La performance peut donc se lire à un premier niveau comme l'acceptation progressive du deuil d'un père, mais à un second niveau, il est possible d'y voir la modification du regard ou plutôt des regards. Celui d'Œdipe tout d'abord, ancien aveugle devenu invisible et dont les yeux ont désormais cessé de saigner. Celui d'Antigone ensuite qui ne se mire plus dans la sculpture de la Vague sur la falaise, mais dans celle d'Œdipe qui au fur et à mesure devient translucide, réfléchissante, lui permettant de s'apercevoir dans (le regard de) son père. Enfin, c'est notre regard de spectateur qui se renouvelle, embrasse une perception plus fine et plus sensible, réinterroge son rapport au père, au monde et à la vie. Grâce à l'art théâtral, mais aussi à l'utilisation qu'il fait de la matière aqueuse, un changement affecte tant les personnages que les spectateurs/lecteurs.

Conclusion

L'eau et ses imaginaires semblent donc envahir *Œdipe sur la route*, que ce soit dans sa phase de création, dans sa production ou son adaptation scénique. Les *Journaux* de l'auteur témoignent de l'influence qu'ont pu avoir les images personnelles, collectives et artistiques de l'eau sur la rédaction du roman, tandis que sont actualisés dans celui-ci différents imaginaires de l'eau traçant un parcours pour les protagonistes, les amenant successivement à tuer leur passé et dépasser leurs peurs en s'y confrontant, à guérir leurs traumatismes grâce à l'art pour enfin renaître au monde, physiquement et symboliquement. Cet imaginaire se trouve actualisé matériellement dans l'adaptation théâtrale pour marionnette qu'en produit Élise Vigneron avec *Anywhere,* en recourant à la glace comme matériau réel et symbole tangible de la disparition, de la transformation et de la renaissance.

Qu'en est-il de l'imaginaire de l'eau dans les autres œuvres de Bauchau ? Les œuvres de l'auteur présentées à la Wittockiana dans le cadre de l'exposition *Henry Bauchau, sous les mots, les images* (2022), les résumés, couvertures,

réécritures et illustrations d'autres œuvres de l'auteur, pour la grande majorité d'entre elles, évoquent l'eau. Tout comme pour *Œdipe sur la route,* l'élément se manifeste sur la première de couverture de *La Déchirure* (1966) ; *Temps du rêve* (2012) montre une jeune fille dans une barque. Dans *Le Boulevard périphérique,* Stéphane se noie tandis que la couverture du livre est un pastel de Bauchau intitulé « Sortant de la mer ». *Déluge* (2010), mot significatif en soi, s'ouvre sur le port de Marseille. L'eau s'infiltre jusque dans le titre même du Journal *Conversation avec le torrent. Journal 1954-1959* (2018, posthume).

Ainsi, si le rôle de l'eau dans la mécanique narrative est désormais incontesté dans *Œdipe sur la route,* sa présence répétée dans l'œuvre d'Henry Bauchau, que soit dans le texte ou son paratexte, inviterait à explorer à l'avenir l'imaginaire bauchalien de cet élément non plus dans une œuvre particulière, mais dans l'ensemble de son travail.

Marie BASTIEN
UCLouvain

Ascendance de l'image ancestrale dans l'imaginaire d'Henry Bauchau

Cette étude se focalise sur *Œdipe sur la route* d'Henry Bauchau, un roman centré sur l'origine mythique des hommes. Nous observerons dans les manuscrits comment ce texte s'est construit, ce qu'il traduit du rapport aux images ancestrales porteuses d'un danger, et ce qu'il propose pour déjouer leur emprise.

Au sixième chapitre du livre, l'ex-roi de Thèbes en exil est invité à la fête du solstice d'été chez l'armateur et marin Narsès, « proche du clan des Perses » (ŒSR, p. 188), où il est reçu comme un hôte d'honneur. Invité à chanter, il n'y arrive que soutenu et poussé par la parole de Diotime, la guérisseuse et héroïne du puissant récit *Diotime et les lions*, qui lui dit :

> « Souviens-toi que tu es un Clairchantant ». […] La voix d'Œdipe atteint le corps qu'elle émeut, elle soulève l'esprit qui exulte en pressentant ce qu'elle lui signifie. Lorsqu'elle redescend vers le cœur, on découvre qu'elle est l'inspiration, l'exploration des mystères, des trésors encore dormants dans la mémoire. (ŒSR, p. 187)

La voix d'Œdipe a le pouvoir de réveiller des souvenirs jusque-là endormis. Remarquons le chemin suivi : de la voix au corps qu'elle secoue, au cœur qu'elle excite, à l'esprit qui croit comprendre les souvenirs terribles ou, en d'autres mots, la pulsion invocante touche le corps, atteint l'affect et pénètre dans l'esprit pour y éveiller des réminiscences jusque-là enfouies dans le passé :

> Au sommet de la colline, une lumière douce et argentée grandit et soudain, au-dessus des prés et des bois, la pleine lune domine le ciel. Elle éclaire Œdipe et le fait rayonner de la pâleur d'un autre monde. Il se courbe, il s'agenouille sur la meule, en face d'elle. Il dresse vers le ciel un masque inattendu, un long museau argenté et il pousse un hurlement qui fait souffrir et se prolonge à l'infini. (ŒSR, p. 187)

Dans un contexte lunaire rappelant « un autre monde », l'image du loup prend vie et anime Œdipe au point qu'il ressemble à l'ancêtre. Sa voix se transforme, il hurle et ne chante plus, son chant métamorphosé fait mal parce qu'il rappelle l'origine et un passé infiniment éloigné. La réalité supportée par l'image du loup, invisible jusque-là[1], ressuscite, s'impose et reprend les deux dimensions qui lui manquaient, la profondeur et le temps[2]. Écoutant le hurlement d'Œdipe,

> Beaucoup sentent se hérisser leur échine, car ils entendent le loup le plus antique et qui hurle à la lune. Un loup venu du fond des âges abominables, celui que suivait Apollon avant de devenir le conducteur du char solaire. Le loup qui précédait les rats de la peste et qui anime toujours, dans le cœur des hommes, les puissances de destruction. Tous ceux qui plongent encore leurs racines dans ce sol ancestral se lèvent, pressés par le désir de hurler avec Œdipe et de s'unir en meute autour de lui. (ŒSR, p. 188)

La métamorphose d'Œdipe atteint les membres de son clan qui se rassemblent et veulent hurler avec lui. L'image du loup est redimensionnée et fait place à la réalité du loup que tous redeviennent, oubliant la civilisation, la culture et la fraternité entre les hommes. En face, et en réaction,

> les membres du clan de Perse, qui sont proches de Narsès, sentent remonter en eux la mémoire de l'Ancêtre. D'un coup de patte, ils renversent les tables car, à travers de superbes lignées de fauves, ils remontent au soleil, et la plainte des loups, leur regret des ténèbres originelles, est une offense à leur sang. Tous les Perses se sont dressés et l'on voit les narines s'ouvrir, les yeux s'agrandir et apparaître sur leurs faces la terrible ressemblance des lions. (ŒSR, p. 188)

De nouveau, la métamorphose opère. L'Ancêtre est rappelé à la vie, l'image du lion qui n'était qu'image, retrouve son origine ; la jambe devient

[1] Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 1996, p. 11.

[2] Les images sont des surfaces signifiantes. La plupart du temps, elles indiquent quelque chose qui se situe dans l'espace-temps « au-dehors », et qu'en leur qualité d'abstraction (de réduction des quatre dimensions de l'espace-temps aux deux dimensions de la surface) elles sont censées nous rendre représentable. Appelons « imagination » cette faculté spécifique d'abstraire des surfaces à partir de l'espace-temps pour ensuite les y reprojeter. Elle est la condition de toute production et de tout déchiffrement d'images. En d'autres termes, elle est à la faculté d'encoder les phénomènes en deux symboles bidimensionnels et de lire ces symboles. *Ibid.*, p. 9.

patte ; le visage devient gueule ; les narines s'ouvrent plus ; les yeux s'agrandissent et leurs cerveaux se souviennent[3]. Les lions sont à nouveau là. Comment Bauchau en est-il arrivé à ce texte ? Le parcours des versions consultées à la Bibliothèque royale de Belgique (AML) permet de comprendre un peu plus le texte publié.

Dans la première version au cahier 4, Œdipe vient de dire à Narsès de ne pas l'appeler roi, mais « voyant ses attitudes et la noblesse de son visage : c'est vraiment un roi. Beaucoup surtout parmi les femmes, pensent que c'est un dieu qui est parmi eux »[4]. Le climat magique est créé. Du suppliant qu'il voulait être, Œdipe redevient roi pour certains et dieu pour beaucoup. C'est alors que Diotime l'invite à devenir leur aède, mais au lieu de chanter, il « dit les crimes qu'il a commis et le rôle que les oracles et les dieux ont joué en le trompant »[5]. Toutefois, l'assemblée « ne veut rendre aucun jugement » et se demande « Pourquoi cet homme si durement touché, si beau, si grand dans son malheur, cet homme qui fait couler les dieux de ses mains, pourquoi les prend-il à témoin »[6]. Au son de la flute de l'homme [Clios], Œdipe se met « à danser sur place avec les mouvements d'ours » :

> Œdipe tourne plus vite autour du feu, tourne sur lui-même comme un grand animal, un grand corps que l'esprit ne guide plus. La musique suit son rythme, s'accélère et Antigone et confusément toute l'Assemblée sentent qu'il y a un grand risque de voir la danse s'accélérer et devenir le tournoiement fou de la Grande Mère qu'Antigone a vu une fois et ne veut plus revoir.[7]

---

[3] « C'est rejoindre bien des siècles plus tard les conclusions de Stanislas Dehaene sur les synchronisations des cerveaux : lorsque nous regardons le même film, nos cerveaux se synchronisent entre eux. Pratiquement toutes les aires du cortex, […] s'éteignent au même moment dans le cerveau de tous les spectateurs. Les aires sensorielles, auditives et visuelles sont particulièrement sollicitées. Cela n'a rien d'étonnant : il suffit que la musique se fasse plus précise, qu'une voix se mette à parler, qu'un visage apparaisse à l'écran, pour que les aires correspondantes s'allument aussitôt. Mais la synchronie induite par le film s'étend aussi à d'autres secteurs du cortex jusqu'alors méconnus. Certaines régions du cortex préfrontal, par exemple s'allument uniquement lorsque deux personnes intéressées interagissent entre elles. » Stanislas Dehaene, *Face à face avec son cerveau,* Paris, Odile Jacob, 2021, p. 279.

[4] Henry Bauchau, *Œdipe sur la route* 1° version, Quatrième cahier ; ML 7406/1, Folio 39.

[5] *Ibid.*, f° 40.

[6] *Ibid.*

[7] *Ibid.*, f° 24.

La confession d'Œdipe et la comparaison avec la danse de l'ours raturées dans le texte publié, le sous-tendent cependant et préparent le cadre qui va suivre : une contradiction énorme entre le roi-dieu Œdipe et le suppliant-ours qui veut se faire pardonner. « On voit ~~qu'il ouvre la bouche~~ qu'il s'efforce de chanter ~~mais~~ qu'il faut un effort énorme pour cela mais rien ne sort de sa bouche que des sons indistincts, une sorte de mugissement animal »[8]. C'est alors que Diotime prononce une parole magique, absente de la dernière version, qui rappelle *Diotime et les lions* : « Œdipe, souviens-toi du Vieillard-enfant », personnage qui, porté par le buffle noir, a embrassé l'ancêtre des lions, tué ensuite par Arsès, exigence du clan des lions pour pouvoir épouser Diotime.

Le Vieillard-enfant, incarnation de la sagesse, est censé réveiller de vieux souvenirs chez Œdipe. Cette phrase s'avère bien différente du texte publié où Diotime lui dit : « Souviens-toi que tu es un Clairchantant », dénomination qui renvoie non plus à la sagesse, mais à l'ascendance du héros : Œdipe, tu descends par Laïos d'une lignée de Clairchantants et tu devrais chanter ». (OSR, p. 70)

En chantant, Œdipe rappellera « l'héritage » ou « le trésor perdu » qu'Antigone connaîtra « en écoutant chanter son père » (ŒSR, p. 313) : trésor qu'Œdipe partage avec le Vieillard-enfant qui a su non seulement le raconter, mais le vivre dans ses derniers rapports avec l'ancêtre-lion (DL, p. 59), trésor que le narrateur va détailler dans les brouillons d'*Œdipe sur la route*.

> et à ce moment, on sent ~~[…]~~ que ce chant lui parle suivant son rythme et en accord avec la respiration de choses confuses peut-être mais fondamentales qu'il était essentiel d'entendre au moins une fois dans sa vie. Œdipe chante la nuit, il chante le jour. Il chante leur perpétuelle et effrayante union.[9]

Ce développement sur l'union du jour et de la nuit, supprimé de la dernière version, était amplifié dans la première où le narrateur donne le décor ou les soubassements de ce qui va suivre, à savoir le retour aux forces originelles opposant le jour et la nuit, le soleil et les étoiles, les solstices d'hiver et d'été, et qui provoque le retour au sein maternel.

[8] *Ibid.*, f° 41.
[9] *Ibid.*, f°42.

> Œdipe chante la nuit, il chante le jour. Il chante leur perpétuelle et effrayante union. Elle, la sombre, la noire, la constellée, lui donne le jour où il règne puissant soleil qui parvient à sa gloire étant en ce jour au solstice d'été. Lui ~~apporte~~ par sa propre lumière voile tous les autres astres, attire le regard, la joie, l'amour sur lui seul, mais dans sa course rapide, il espère retourner en elle. Il croit la vaincre au solstice d'été, mais elle est là, toujours là plus rayonnante d'étoiles que jamais et au solstice d'hiver il aspire de toutes ses forces à retourner en elle, il veut sortir de son exil, retrouver la douce obscurité maternelle et elle le renvoie vers le front, les vents, les pluies et la pauvre lumière de l'hiver. Ils s'aiment, ils se combattent, ils se haïssent, ils s'étreignent sans cesse. Elle est ~~son épouse~~, son repos, mais plus encore, elle est sa mère <et souvent sa sœur et sa fille> et lui est son époux ardent sa chaleur, son roi, son père de lumière et d'air, mais plus encore il est aussi son fils et son père, <celui qui était avant elle et celui qui doit lui survivre.
> Comment peuvent-ils ne pas être irrésistibles, mais attirés l'un vers l'autre. Ils se fuient sans cesse, se succèdent, se mêlent seulement[10] pour peu d'instants d'espoir, de gloire, ou de mélancolie.[11]

Il n'y a donc aucune restriction à l'union des deux éléments qui occupent toutes les places de la parenté. Tour à tour, la nuit et le jour sont : épouse-mère-sœur-fille d'un côté et époux, roi, père, fils de l'autre, ce qui fait comprendre le rapprochement avec Œdipe, bien que raturé : « ~~Œdipe fuit sa mère, fuit son père, C'est son~~ »[12], pour ensuite appliquer la métaphore à tous :

> C'est dans ce mouvement que nous sommes pris, nous ne pouvons lui échapper. Il a formé nos corps, nos esprits. Il conditionne notre vie sur terre. Pouvons-nous vivre, sentir, penser autrement que dans cette alternative […] que subissent aussi les dieux ?[13]

Tous les hommes et les dieux, et non seulement Œdipe, baignent dans ce vaste mouvement des astres accouplés, celui du jour et de la nuit, du soleil et de la lune. Ceci explique le retour aux images ancestrales dans toutes leurs dimensions qu'Œdipe a voulu fuir au début du roman, sans succès cependant.

---

[10] *Idem.*
[11] *Ibid.,* f°43.
[12] *Idem.*
[13] *Idem.*

Ce n'est qu'après ce préambule que Diotime déclare : « Nous avons trouvé un aède »[14], ce qui signifie quelqu'un qui pourrait donner une réponse à cette immersion profonde, et peut-être y échapper par le chant. Cette affirmation se répercute cependant d'une façon profondément ambiguë dans l'assemblée, parce que le contenu du chant ne peut esquiver la vérité de l'alternance entre le jour et la nuit, ni le contexte environnant. Personne ne peut se dérober à ce mouvement, comme nous le lisons dans la suite : les hommes se transforment en loups ou en lions. Le passage du texte publié reprend presque entièrement celui de la première et de la seconde version, hormis quelques détails :

> À ce moment, les Iraniens du clan <qui sont proches de la table de Narsès> sentent remonter en eux l'image de leurs pères lions. […] l'on voit même[15] chez Narsès, même chez Diotime, les narines souffrir, les yeux s'agrandir et apparaître sur leur face la terrifiante ressemblance du lion.[16]

Le premier chant n'a donc pas suffi pour contrer le retour aux forces ancestrales. Comment arrêter la lutte entre le sang et l'esprit chez tous, et particulièrement chez Diotime et Narsès ? Ces deux couches divisent l'être en deux sphères, l'animale et la spirituelle dans le vrai sens du terme, comme tenant de l'esprit. Cette vision anthropologique implique que l'homme non seulement partage son origine avec l'animal comme le soutient la théorie de l'évolution, mais qu'il l'est encore en partie, ce qui justifie les trajectoires des personnages[17].

Seule, la lucide Antigone, déjà héroïne du roman, discernant la violence latente de cette situation, s'interpose en ce moment tragique. Le narrateur explique pourquoi dans la seconde version au cahier 5 : « elle n'est plus sous ces signes, plus sous celui du loup le plus antique, ni sous celui de la gloire ~~et de l'orgue~~il <et du lion> solaire »[18]. Antigone, affranchie de ces ancêtres, reste dans le monde de la parole et appelle Œdipe et Clios par leur nom. Ainsi, elle les réintroduit dans le langage et dans l'espèce des êtres parlants, comme le fait la mère pour l'enfant quand elle l'appelle par

[14] *Idem*.
[15] *Ibid.*, f°44.
[16] *Ibid.*, f° 45.
[17] La guerre en Ukraine et la violence encerclant la campagne présidentielle au Brésil pourraient en être des illustrations contemporaines dans le vécu.
[18] Henry Bauchau, *Œdipe sur la route* 2°version, Cinquième cahier, ML 7406/10.

son nom et, dans un second mouvement, redonne aux images du loup et du lion leur dimension imaginaire : « Père, chante. Nos corps et nos cœurs en ont besoin ». C'est alors, à la pleine lune, qu'il célèbre « les trois sœurs, les trois parques, […] dont la puissance et les images s'altèrent dans la lune, Artémis, Hélène, Hécate la tueuse < la mortifère>[19].

Ensuite, Œdipe recule plus encore dans le temps et discerne plusieurs autres fondements ou couches d'ancêtres : « Derrière elles, beaucoup plus anciennes sont les figures presque indistinctes des 3 Mères. Que voulaient-elles <les déesses> et les dieux qui viennent après, elles ne le savent plus »[20]. Mais elles (les trois Mères) sont toujours redoutées parce qu'elles détiennent « les clés du désir de vivre et d'aimer et du désir de mort »[21]. « Demain, d'autres noms, d'autres images, d'autres formes et toujours pourtant la terre, le jour, la nuit, les astres et les saisons »[22]. Les trois Mères que les nouveaux dieux redoutent, sont remplacées par d'autres, mais avant elles trois déjà, il y avait deux entités : « ce Dieu » et « les mères follement barbares » ou « < les redoutables> mères »[23]. Cette escalade de divinités aboutit curieusement « dans ~~la personne de nos mères,~~ ~~nos~~ <les terribles> images maternelles contre lesquelles nous édifions <les hautes murailles de> nos cités <et la ~~folie~~ nécessaire folie << de nos œuvres et>> de nos lois>.

Le narrateur revient au terme « image » ou « imago » au sens freudien du mot, terme jungien repris par Freud désignant une image inconsciente de l'objet, ici celle de la mère, allusion certaine du psychanalyste Bauchau. Ce qui l'est moins apparemment, ce sont les murailles et les lois que la société oppose à « ces redoutables mères », accusées de meurtre : « Celles (qui) <<sans un regard, sans une pensée>> ont écrasé, ~~[…]~~ Jocaste la reine et l'aveugle Œdipe le parricide », évocation qui épouvante l'assemblée, « car chacun ~~[…]~~ sent en lui la présence des mères ». […] que nous ne pouvons (cependant) nous empêcher d'adorer, de désirer, de redouter »[24]. L'ambiguïté de ces mères que chacun porte en soi effraye parce qu'au nom d'une loi ancestrale et sans doute d'une image figée qui

[19] Henry Bauchau*, Œdipe sur la route* 1° version, Quatrième cahier ; ML 7406/1, Fº 46.
[20] *Ibid.*, fº46.
[21] *Idem.*
[22] *Ibid.*, fº47.
[23] *Idem.*
[24] *Idem.*

semble régir toutes les sociétés, l'inceste n'est pas toléré et l'intransigeance de la mère « follement barbare » tue les « infidèles ». Cette mère est-elle la « civilisation » incrustée en nous dès notre insertion dans le symbolique par la naissance et le langage ? Correspond-elle au Surmoi dégagé du psychisme par Freud ? Oui, si l'on s'en réfère à la définition freudienne :

> C'est un interdit fondamental qui s'articule autour du tabou de la relation incestueuse et autour de l'interdit du parricide ou du matricide. L'importance de la force de cet interdit est capitale dans la construction de la conscience morale de l'enfant et le conflit dont le surmoi est issu, ne se situe pas entre la loi et le désir mais entre la loi et la jouissance absolue de l'inceste.[25]

Faut-il s'en tenir à la théorie psychanalytique ? N'y a-t-il pas d'autres forces, outre la psyché ? Bauchau en cite trois qui entourent les personnages : les images des redoutables mères, la force des astres et la dette de sang.

Quelle est la nature des images des redoutables mères que nous portons en nous selon Henry Bauchau et dont nous devrions nous délivrer d'une certaine façon ? Ces mères envoûtantes paralysent leur objet, l'empêchent de raisonner, bloquent l'individu dans des préjugés et des références inamovibles. Ces redoutables mères sont paradoxalement craintes et souhaitées parce que « maternantes », refuges parce qu'elles protègent et abritent l'être. En contrepartie, elles demandent la soumission à leurs désirs. Ces images en appellent à des forces magiques et invisibles, ou que l'on croit telles, qui relèvent d'un autre monde.

Quant aux forces suscitées par le conflit ou l'union du soleil et de la lune, de la nuit et du jour, le narrateur en parle en trois occasions. La première quand Clios perçoit l'union heureuse des deux astres à travers sa mère identifiée à la lune qui va disparaître conjointement à l'apparition du soleil évoqué par son père[26], et la deuxième, quand la jeune reine, se faisant

---

[25] Virginie Ferrara, 2018 : https://www. virginieferrara. com/2018/01/12/surmoi-censeur-interieur/.

[26] « Quand ce chant a pris fin, mon père s'est levé et nous avons fait pour ma mère et pour Alcyon le salut solennel que, dans notre clan, l'on adresse au disque solaire lorsqu'il parvient, dans le cours de l'année, au sommet de sa force ou de son exil. Les torches achevaient de s'éteindre, la pleine lune allait bientôt disparaître derrière la montagne, et je ne voyais plus clairement sa lumière tant elle me semblait se confondre avec celle que répandait ma mère. Mon père à ses côtés évoquait le soleil levant et j'imaginais leur union,

le porte-parole de l'astre de « la Grande Mère », la lune, prévoit les luttes contre les Achéens et les moyens de se protéger[27]. La troisième, lors de la transformation d'Œdipe en loup.

Mais la force des astres, limitée à une image dans le premier cas et à l'invocation dans le deuxième, ne se compare pas à celle du sang qui circule dans le roman, d'emblée présent lorsque Clios raconte l'histoire des deux clans qui s'affrontent, n'en sachant plus le motif, sous la contrainte de la dette de sang :

> Entre nos deux clans, il y avait une dette de sang immémoriale dont plus personne ne savait l'origine mais qui était grossie à chaque génération par de nouveaux conflits, des combats, des blessures et des meurtres. [...] En face de leurs bûchers, nous nous sommes engagés par les serments les plus solennels à l'extinction définitive entre nos deux clans de la dette du sang. (ŒSR, pp. 77 et 113)

La force du sang est aussi, on l'a vu, celle qui fait aussi réagir le clan de Perse à la plainte d'Œdipe considérée comme « une offense à leur sang » (ŒSR, p. 188). Et lorsque Œdipe chante pour les villageois, le dieu se manifeste par le sang :

> S'il parvient à capter leur attention par la force ou l'émotion de ce qu'il chante, ils entrent en communion avec lui. C'est ce moment que parfois le dieu saisit pour parler à sa place par les chemins tumultueux du sang (ŒSR, p. 261).

Le sang s'avère le lien entre les dieux et les forces tumultueuses citées plus haut : les trois Mères, les trois Parques, les redoutables mères. Les déesses se détachent non pas tant par leur féminité, mais par leur côté attirant, séduisant, captivant, envoûtant ; elles parviennent à dominer l'homme ou la femme, interviennent à travers le sang et atteignent ainsi

---

en ce moment où la nuit commençait à pencher vers le jour, comme la rencontre de deux astres ». (ŒSR, p. 92)

[27] « Quand elle s'éveilla, au milieu de la nuit, tout le peuple dormait. La lune, presque pleine, éclairait la grande pierre rectangulaire sur laquelle elle était couchée et le creux de la colline où se tiennent nos assemblées. Elle se leva, se prosterna devant l'astre de la Grande Mère puis, contemplant avec épouvante le grand ovale des dormeurs autour d'elle, elle se mit à crier : "Nous sommes un œuf, un œuf à la coque fragile". Antiopia et les prêtresses se précipitèrent vers elle pour la calmer et réussirent à lui faire prendre les boissons rituelles. (ŒSR, p. 280)

l'esprit, qu'elles occupent par l'image pour faire d'eux des êtres envahis, des exécutants.

Comment se libérer de ces influences ? Le narrateur y répond dans deux extraits du chapitre X intitulé *Constance*. Une première proposition est esquissée dans le passage précédent. Dans le Cahier 6, au f° 498 de la seconde version, sont ajoutés ou omis quelques détails

> que parfois le dieu saisit pour parler à sa place avec sa voix qui monte des profondeurs de la terre et des chemins tumultueux du sang. Cette voix est plus vaste, plus riche, plus éclairante que la sienne mais elle est aussi plus ténébreuse. Il est de plus en plus troublé d'en être le porteur, porteur de feu, ~~mais aussi~~, de vertige comme il l'a été avant la catastrophe, comme il espère ne plus l'être. Il sait que cette voix est la plus profonde et qu'elle a guidé et guidera l'homme dans ses meilleures conquêtes car elle est reliée à ses espérances originelles. Mais il s'effraie de la sentir sans bornes et sans limites comme celles avec lesquelles Jocaste ~~avec~~ <par> ses paroles secrètes et son sourire mystérieux l'a appelé à travers les années et fait revenir jusqu'à elle. Elle ranime les trésors perdus de la mémoire. Elle enflamme… Il a besoin de limites pour se voir, pour habiter avec justesse <u>la maison de l'être</u> en séparant dans ~~ce qu'il chante~~, ce qu'il vit < et ce qu'il chante>, ce qui est à la mesure de la dimension humaine et ce qui ne l'est plus.[28]

« Habiter la maison de l'être » ou « dans la maison du temps » est une autre manière d'appeler le monde qui s'oppose au non-être ou au néant. Le personnage-narrateur veut-il souligner d'une autre manière que les dieux, les Mères et comparses ou sont hors-temps ou n'existent pas et font partie de notre imaginaire ?

> Cette voix est plus vaste, plus riche, plus éclairante que la sienne, mais elle est aussi plus ténébreuse. Comme celle avec laquelle Jocaste, par ses paroles et son sourire mystérieux, l'a appelé à travers les années et fait revenir jusqu'à elle. Elle ranime les trésors perdus de la mémoire, elle enflamme les travaux et les inspirations de l'esprit, mais l'homme, avec les forces et la durée qui lui sont imparties, ne peut s'y abandonner tout entier. Il a peut-être besoin des limites de l'écriture pour se situer dans la maison du temps, et

[28] Henry Bauchau, *Œdipe sur la route* 2°version, Sixième cahier ; ML 7406/11, f° 498-499.

> séparer ce qui est à la mesure ou à la démesure humaine de ce qui est au-delà. (ŒSR, pp. 261-262)

Dans la seconde version, la voix dont Œdipe est le support est d'un côté, effrayante comme celle de Jocaste qui a réussi à le ramener à elle et à provoquer la catastrophe. Elle est donc à craindre. Mais elle est aussi un guide et rattache l'homme à « ses espérances originelles », de bonheur, suppose-t-on. Elle est donc ambiguë et sème la méfiance. Bien trop sujette aux désastres, la voix ne peut être libérée, il faut non pas la contrôler, mais la soumettre à l'écriture : « Il a peut-être besoin des limites de l'écriture », écriture qui plongera l'homme dans « la maison du temps » : belle métaphore pour redire que la divinité est hors-temps, ou du moins n'est pas dans le temps des êtres parlants, alors que l'écriture oblige à prendre son temps et à se soumettre aux coordonnées du temps et de l'espace qui construisent l'univers des hommes. De plus, l'écriture fera redescendre l'écrivain du mythe des dieux, toujours hors de portée, à la page blanche, et lui fera comprendre sa finitude ou la limite de ses possibilités.

Lors du bref combat entre Clios et les trois Thébains devant la porte de Thèbes et sous les yeux d'Étéocle, le texte avance une seconde réponse par Œdipe qui vient d'écouter Antigone racontant cette lutte :

> Ce Thébain a voulu t'humilier. Toi, qui es ce que Clios a de plus précieux. Pour un homme comme lui, chef d'un clan rebelle à toute autorité, seul le sang pouvait laver cela. C'est ce qu'Étéocle a compris puisqu'il l'a laissé faire. – Clios sera toujours un homme de sang ? – Il est peintre, il peut remplacer le sang par le rouge. (ŒSR, p. 255)

Cette seconde proposition concerne donc les artistes : « remplacer le sang par le rouge ». Cette métaphore parlante sera mise en œuvre au dernier chapitre d'*Œdipe sur la route* et au premier d'*Antigone* par la peinture de la fresque. La fresque du dernier chapitre verra la disparition d'Œdipe et brûlera (ŒSR, p. 380), la seconde, celle de la grotte où les couleurs noir-gris-bleu d'un côté, et rouge de l'autre, représentant le monstre Python et l'archer céleste-dieu du soleil levant, luttent jusqu'à s'étreindre et se soutenir. (A, pp. 12-13). Nous retrouvons l'alliance et même l'union du jour et de la nuit, des ténèbres et de la clarté, du soleil et de la lune, époux

et épouse. « Œdipe chante la nuit, il chante le jour. Il chante leur perpétuelle et effrayante union »[29].

La troisième proposition est donnée par le destin du personnage Antigone : « Servante, guérisseuse, reine potentielle, jamais mère : tout converge pour faire d'elle une figure capitale »[30]. Antigone n'engendrera aucun enfant, ne transmettra pas le sang et ce qu'il supporte de fardeau, mais livrera au monde son message par le théâtre où les Mères et les forces ancestrales perdront leur pouvoir, étant insérées et captées dans un texte et une représentation[31].

En guise de conclusion, constatons que le roman *Œdipe sur la route* pose des questions essentielles. Pour Henry Bauchau, Œdipe ne se donne pas seulement en spectacle en montant sur une meule sous l'aspect d'un loup, il se laisse traverser par la pulsion invocante en hurlant ou en chantant. Il sidère les spectateurs-auditeurs et les renvoie au monde de la magie dominé par des forces plutôt féminines qui parlent par le sang, élément commun à l'animal et à l'homme, route que les dieux empruntent pour parler et envoûter l'assemblée. Les images s'activent, sont idolâtrées, transformant pour un moment les Perses et Œdipe en lions ou en loups.

Pour échapper au sortilège des dieux, les personnages de Bauchau se soumettent à l'écriture ou à l'art. Ainsi, l'écriture permet à l'homme de se situer « dans la maison du temps » et de disposer les éléments de l'image « dans le temps linéaire de l'histoire ». Les images reprendront leur place en sortant du monde de la magie, dès lors qu'elles seront nommées et transcrites dans l'écriture ou dans l'art.

Philippe WILLEMART

Université de São Paulo

[29] Henry Bauchau, *Œdipe sur la route* 1° version, Cinquième cahier ; ML 7406/2, Frappe de la première version, f°42.
[30] Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau. Sous l'éclat de la Sibylle*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 111.
[31] Vilém Flusser, *op. cit.,* pp. 11-12.

L'écrivain centenaire : une mise à l'épreuve du style tardif ? *Déluge* d'Henry Bauchau

Issue du champ de l'histoire de l'art, la notion de style tardif fait l'objet de recherches de plus en plus abondantes en littérature. Elle recoupe souvent un intérêt porté aux trajectoires qui s'imposent sur la longueur : on peut mentionner à cet égard la perspective sociopoétique qu'a ouverte Marie-Odile André en envisageant les effets du vieillissement des écrivains au sein de leur écriture[1]. Parmi les théoriciens du style tardif, Adorno est tenu pour le promoteur du terme, dans son article « Le style tardif de Beethoven » (1937). Dans ce texte, le penseur considère, au travers d'une analyse de la dernière manière du compositeur, que la tardivité d'un artiste bouleverse l'harmonie exigée par les esthétiques classiques : la maturité en question ici « ne se compare pas à celle d'un fruit », les œuvres tardives étant « rarement rondes et lisses, mais pleines de rides, voire déchirées »[2]. Le style tardif, au sens où l'entend Adorno, s'introduirait donc dans les œuvres par une série d'aspérités, par des brisures dans la forme. Edward Said complète cette approche en proposant d'envisager les imaginaires que charrient les œuvres dernières des écrivains. Il en arrive à la conclusion qu'en plus de fragmenter le tissu des textes, le style tardif peut se présenter comme un « esprit nouveau de réconciliation et de sérénité »[3]. On retrouve

[1] Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire. Figures du vieil escargot*, Paris, Honoré Champion, 2015. L'hypothèse du vieillissement stylistique est actuellement débattue par de nombreux chercheurs. Certains, à l'instar de Gilles Philippe, défendent l'idée d'un « vieillissement mécanique des formes » (*Pourquoi le style change-t-il ?,* Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2021, p. 9). D'autres sont plus circonspects, telle Sophie Jollin-Bertocchi qui écrit, dans le cadre d'une analyse de l'œuvre de Jean Échenoz, que le « vieillissement personnel de l'être humain ne saurait recouvrir la création artistique » (« Une écriture peut-elle vieillir ? Le cas de Jean Échenoz », dans *Revue d'Histoire littéraire de France*, 116e année, n° 4, octobre-décembre 2016, p. 950).

[2] Theodor W. Adorno, « Le style tardif de Beethoven » [1937], dans *Moments musicaux* [1964]*,* Genève, Contrechamps, 2003, p. 9.

[3] Edward W. Said, *Du style tardif*, essai traduit de l'américain par Michelle-Vivianne Tran Van Khai, Arles, Actes sud, 2012, p. 37.

une similaire ambivalence sous la plume d'Antoine Compagnon qui, dans *Fins de la littérature*, oppose « la paix » c'est-à-dire « la fin de la littérature comme cessation d'activité […] acceptation sereine de la vie oiseuse » et « la catastrophe […] la fin de la littérature comme radicalité ultime, emportement final qui conduit le plus souvent au marasme, mais parfois au sublime sénile »[4].

Dans une perspective attentive aux formes et aux imaginaires inhérents aux dernières années d'une carrière d'écriture, cette étude a l'ambition de contribuer à l'adaptation du style tardif en régime de littérature, via l'analyse de la production d'Henry Bauchau. Effectivement, la longévité de cet écrivain mort presque centenaire (1913-2012) et le fait qu'il a lui-même amorcé une réflexion quant à ce que fait la vieillesse sur le plan du style invitent à mettre à l'épreuve la notion de « tardivité ». Une période de ce type, distincte stylistiquement des autres qu'utilise l'historiographie, est-elle identifiable au sein de la trajectoire bauchalienne ? Si quelque phénomène de l'ordre du style tardif se donne bien à lire sous la plume d'Henry Bauchau, constitue-t-il un réseau de contradictions qui fait éclater la forme, ainsi que le pense Adorno ? Fait-il plutôt étalage de cet « esprit nouveau de réconciliation » dont parle Edward Said ? Telles sont les questions que nous nous poserons. Pour ce faire, on envisagera les contradictions qui structurent le dernier roman de l'auteur, *Déluge* (2010) : entre esprit nouveau de réconciliation et fantasme de destruction, entre aspiration nostalgique à l'enfance et élan mystique devant la mort. On interrogera, ensuite, le sentiment d'anachronisme qui aimante les œuvres et les postures du dernier Bauchau, ainsi que sa fascination pour les figures de tardivité. Enfin, on interprétera la continuité que dessine l'œuvre du romancier en montrant que ses derniers livres récapitulent tout ce qu'il a produit. Un tel travail impliquera de ne pas réduire l'examen des manifestations du style tardif bauchalien à *Déluge*, mais de porter une attention aux textes produits à la même époque et à tout ce qui évoque, sous sa plume, un ultime changement de cap.

Du pinceau à la plume : le style tardif de *Déluge*

De prime abord, *Déluge* s'insère dans la grande tradition des romans de peintres marqués par un fantasme de destruction, laquelle remonte au *Chef d'œuvre inconnu* (1831) de Balzac. Le titre de Bauchau fait d'ailleurs écho à

[4] Antoine Compagnon, *La Vie derrière soi. Fins de la littérature*, Paris, Équateurs, 2021, p. 81.

la dernière toile de Nicolas Poussin, dont Balzac avait fait un des personnages de son récit. Intitulé *L'Hiver ou le Déluge*, ce tableau, depuis la *Vie de Rancé* (1844), est tenu pour emblématique du style tardif. Chateaubriand écrivait, en effet, à son sujet qu'il : « rappelle quelque chose de l'âge délaissé et de la main du vieillard : admirable tremblement du temps ! »[5], faisant par-là référence aux spasmes qui secouaient la main de Poussin et affectaient sa touche. Dans *Déluge*, comme dans le *Chef-d'œuvre inconnu*, on trouve une même réticence des artistes à exposer leurs œuvres. De la même manière qu'il est impossible pour Florian, le protagoniste, de créer devant « un monsieur en complet-veston » qui le regarde (Dél, p. 111), Frenhofer considère qu'est scandaleuse l'exposition de sa « Belle Noiseuse »[6]. Toutefois, contrairement au héros de Balzac, Florian parvient à dépasser les pulsions de mort qui le minent en créant une œuvre testamentaire. À la différence de Frenhofer, créateur solitaire par excellence, Florian peint avec l'aide de Florence, une universitaire contrainte à l'arrêt de ses activités en raison de la maladie qui la ronge, de Simon, un mécanicien qui devient l'élève de l'artiste, et d'autres personnages, chargés d'asseoir les besoins matériels du groupe. Singulier est en ce sens *Déluge* au sein de la tradition des romans de peintre puisqu'il rompt avec la mise en scène romantique de l'artiste qu'avait esquissée Balzac. Le livre de Bauchau opère ainsi une critique du « régime de singularité » qu'a dégagé Nathalie Heinich à partir du *Chef-d'œuvre inconnu*[7]. Du fait que l'art y est affaire de collectivité, plus qu'il n'émane d'une subjectivité unique, les conditions de création des œuvres, dans *Déluge,* sont plutôt typiques du XVIII[e] siècle où la peinture était produite dans des ateliers, selon un modèle corporatiste. Chez Bauchau, nulle exaltation d'une singularité créatrice, mais signature commune d'une œuvre effectuée à plusieurs mains.

Œuvre postmoderne s'il en est, *Déluge* mélange registres et savoirs, revisite les formes esthétiques antérieures. En 2010, dans son *Dernier Journal*, Henry Bauchau confie désirer, avec ce roman, atteindre une forme

[5] François-René de Chateaubriand, *Vie de Rancé,* Paris, Le Livre de Poche, « Classiques de poche », 2003, p. 143.

[6] À Porbus qui le presse de montrer sa toile, Frenhofer répond : « Comment ! […] montrer la créature, mon épouse ? déchirer le voile sous lequel j'ai chastement couvert mon bonheur ? Mais ce serait une horrible prostitution », Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu,* Paris, GF-Flammarion, 1981, p. 64.

[7] Nathalie Heinich*, L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2005.

hybride entre le récit et le poème, se demandant « si la vraie forme de ce livre ne serait pas un mélange de récits et de récits poèmes » (DJ, p. 435). Cette réflexion de l'écrivain invite à rejoindre Tara Civelekoğlu qui considère que certains passages de *Déluge* créent des « effets » similaires à ceux du « poème en prose »[8]. Les principaux théoriciens du genre insistent sur la nature iconopoétique du poème en prose et rappellent que son invention, avec *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand (1842), est l'aboutissement d'une entreprise de renouvellement des formes littéraires sur le modèle des arts de l'image[9]. Similairement à ce qui se passe dans les *Croquis parisiens* (1880) de Huysmans, *Déluge* compte des descriptions très visuelles du tableau que les protagonistes réalisent conjointement. Au chapitre VI, Florence narrativise sa description du travail de Florian, ce qui la dynamise :

> Florian commence une grande ville orientale et pécheresse, une ville qui flambe. Des grappes d'habitants la quittent et s'enfuient on ne sait où. De l'autre côté ce sont les bateaux qui s'éloignent. Je pense : « C'est Troie en flammes. » Mais le feu ne finit pas, les maisons en sont en grande partie écroulées (Dél, p. 82).

Usage du présent de narration, description du tableau au moment même où Florian le peint, interprétations formulées en cours de route : on retrouve des procédés similaires dans tout le roman, par exemple dans l'avant-dernier chapitre, quand l'écroulement de la tour de Babel que peint Florian est décrit en direct, comme s'il s'effectuait au moment même de la lecture (Dél, p. 161). Les évènements inhérents aux toiles de Florian sont ainsi représentés par touches, méthode faisant songer au travail de Cézanne qui avait pour devise : « la sensation avant tout ». Cette phrase, l'écrivain la fera sienne, en la transposant au domaine littéraire. Rappelons, à cet égard, qu'il s'est beaucoup intéressé à Cézanne : il commente volontiers ses tableaux et voulait lui dédier une biographie chez Flammarion. Parmi toutes les manières du peintre, c'est la dernière qui retient le plus Bauchau :

---

[8] Tara Civelekoğlu, « Deux genres complémentaires, le journal et le roman : des jalons pour l'étude des langages poétiques dans *Déluge* d'Henry Bauchau », dans *Revue Henry Bauchau* n° 9, 2018, p. 161.

[9] Nous renvoyons, sur ce point, à la synthèse de Bertrand Bourgeois : *Petits poèmes à voir. De la bambochade textuelle aux pochades en prose (1842-1948)*, Paris, Hermann, « Savoir Lettres », 2020.

> Cézanne, à la fin de sa vie, dit plusieurs fois qu'il ne doit pas penser en travaillant mais laisser agir les sensations et seulement les transposer sur la toile par les moyens de la peinture. Cela m'évoque ce que je ressens dans les poèmes. J'aime laisser agir une certaine convenance entre les mots eux-mêmes et entre les mots et les sensations (DJ, p. 123)

Ce qui est affirmé ici à propos de l'art du poème, on peut le dire aussi de celui du roman ; les deux genres émanant, selon l'écrivain, d'un même mouvement créateur[10]. Écrire par touches, laisser affleurer les sensations à la surface : en s'inspirant d'un modèle pictural, Bauchau essaie d'ancrer la création littéraire dans le corps, rompant par là avec l'identification traditionnelle de la poésie au sommet des arts spirituels. Surdité de Beethoven, maladie cérébrale de Ravel, alitement de Matisse, tremblement de la main de Poussin : les ruptures qui apparaissent à la fin des carrières de nombreux artistes sont souvent la conséquence du vieillissement biologique de l'individu. De ce point de vue, l'histoire littéraire dessine moins souvent de tels parallèles, sans doute parce qu'elle considère que les hommes de lettres sont, moins que les peintres, affectés par l'affaiblissement de leurs corps[11]. À rebours de l'historiographie traditionnelle, l'incarnation de l'écriture que propose Bauchau invite à considérer que le style des écrivains se modifie à mesure que l'homme vieillit. Une modification stylistique qui s'accompagne aussi d'un changement sur le plan des imaginaires.

En conséquence, déclarer « la sensation avant tout » revient à affirmer une conception empirique de l'art. Ce faisant, Bauchau se présente comme un de ces « expérimentalistes » dont parle Antoine Compagnon, ces artistes dont « les innovations mûrissent lentement » et s'opposent, en cela, aux « conceptualistes dont la percée soudaine [est] liée à une innovation radicale »[12]. À l'instar de Cézanne, de Monet ou encore de Proust, pour

[10] Le 23 janvier 1960, Bauchau établissait qu'un lien inextricable existait, au sein de son œuvre, entre prose et poésie : « ce retour à la prose prend tout son sens après une année consacrée à la poésie […] La liaison intime des deux œuvres est profonde » (GM, p. 15).
[11] Sans doute doit-on prendre également en compte cette « mort de l'auteur » qu'avait prononcée Barthes en 1967, contribuant de ce fait à lancer un paradigme qui, bien que critiqué, continue d'influencer les études littéraires. Cf. Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire,* Paris, Armand Colin, 2010, pp. 183-200.
[12] Antoine Compagnon, *op. cit.,* p. 75. Le théoricien s'appuie à cet effet sur la dichotomie entre « *old master* » et « *young genius* » qu'a construite l'économiste David W. Galenson dans

prendre un exemple littéraire paradigmatique, la pratique artistique bauchalienne s'inscrit dans la durée. Au contraire de celle de Rimbaud, dont la période d'activité a été aussi courte que fulgurante, l'œuvre en question est le fruit d'un travail de longue haleine, l'aboutissement d'une série d'expérimentations. Le motif, cher à Bauchau, du créateur non voyant fait écho à une telle démarche : à l'avant-plan d'*Œdipe sur la route*, on le retrouve également dans *Déluge* où l'art de Florian est qualifié par Florence de « peinture d'aveugle » (p. 19). Ce qui est désigné ici est un art qui serait davantage le résultat d'une expérimentation de la main, que de l'imposition à la matière d'une forme préétablie, selon le schéma hylémorphique d'Aristote[13]. Similairement, dans *Déluge*, on trouve une profession de foi de l'artiste expérimentaliste. Quand la représentation de l'histoire de Noé est achevée, Florence, à qui il échoit de nommer le tableau, choisit le titre « l'œuvre infinie » car, dit-elle, celle-ci « va vers la vie. La vie qui continue et qui continuera sous des formes imprévisibles » (Dél, p. 161).

Pour l'expérimentaliste, la création artistique s'éprouve sur la durée. Pour cet écrivain qui a du mal « à finir une œuvre, à la tenir pour incorrigible et terminée »[14], la tardivité est donc un moment d'accomplissement, d'apothéose. Cette exigence est apparue très tôt sous la plume d'Henry Bauchau. En 1963, au moment même où il écrit *La Déchirure,* son premier roman, il confie : « mon espoir est de parvenir à ce style tardif qui fut celui de Franz Hals, de Cézanne, du Monet des Nymphéas » (GM, p. 296). Une même posture sera construite, en 1986, dans *L'Écriture et la circonstance*, le cycle de conférences que Bauchau a tenu à l'UCLouvain, où il se présente comme « un écrivain tardif et même attardé » qui crée, malgré lui, en dehors de la logique des avant-gardes :

> je n'appartiens à aucune des avant-gardes qui ont dominé le monde artistique de notre époque. Il m'est arrivé de le regretter, mais je

Old Masters and Young Geniuses: The Two Life Cycles of Artistic Creativity, Princeton, Princeton University Press, 2005.

[13] Pour Aristote, la fabrication de tout artefact (en ce compris les œuvres d'art) se faisait au prix d'une domination de la matière par la forme. Actuellement, plusieurs voix se sont élevées pour discuter ce modèle fondateur. Ainsi, l'anthropologue britannique Tim Ingold considère que dans l'acte de créer, les matériaux et l'artiste travaillent ensemble. Le produit fini qu'est l'œuvre d'art est alors la somme des forces de la forme et de la matière. Cf. Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture,* New York, Routledge, 2013.

[14] Antoine Compagnon, *op. cit.,* p. 78.

> constate que je n'écris que dans les limites de mes constellations impérieuses. Si l'invention de la langue et des formes, si l'aventure du monde me passionnent, je ne puis écrire que ce qui est d'abord intériorisé en moi (EE, p. 46).

L'intégration précoce, par Henry Bauchau, de cette posture de l'écrivain tardif opacifie l'identification et l'analyse d'un dernier style au sein de sa production. Du fait d'une entrée officielle tardive en littérature (en 1958, avec *Géologie*) et d'une consécration à un âge où d'ordinaire les autres prennent leur retraite, il est difficile de scinder l'œuvre bauchalienne en vertu des catégories historiographiques habituelles (œuvres de jeunesse, de maturité, de tardivité). Dès lors que le romancier place l'intégralité de sa carrière sous le signe de la tardivité, est-il encore possible de parler de « style tardif » au sujet de ses dernières années de création ? Dépassant le seul exemple d'Henry Bauchau, cette question pourrait être posée au sujet de nombreux cas issus, en particulier, de la littérature contemporaine. Ainsi que l'a montré Sophie Jollin-Bertocchi, dans un article dédié à l'œuvre de Jean Echenoz, on ne problématise guère les dernières œuvres des hommes de lettres, que l'on dévalorise, en vertu d'un « affaiblissement » probable, sauf dans le cas de la littérature contemporaine où d'un auteur mort prématurément[15].

Par ailleurs, on n'a pas encore pris assez la mesure du fait que la tardivité s'analyse aussi du point de vue des imaginaires. Relève en effet du style tardif une étude des images et références qui sont spécifiques aux dernières périodes de création. Plus il approche de son centenaire, plus Henry Bauchau est fasciné par des artistes qui n'hésitent pas à opérer une rupture aux portes de la mort. Il s'agit toujours d'expérimentalistes, de créateurs qui, selon Antoine Compagnon, « tâtonnent » et « mettent lentement au point un savoir-faire » en vertu de changements de cap fréquents[16]. Si, on l'a vu, l'écrivain ancre sa réflexion sur le style tardif, dans l'histoire de l'art[17], dans la continuité de l'historiographie traditionnelle, il retient aussi des figures issues de la littérature. Il lit par exemple volontiers la poésie du Moyen Âge où il trouve des modèles de dignité et de vigueur

[15] Sophie Jollin-Bertocchi, *op. cit.*, p. 935.
[16] Antoine Compagnon, *op. cit.,* p. 76.
[17] Mentionnons encore le célèbre autoportrait de Rembrandt en vieillard, un sourire aux lèvres, qui a inspiré à Bauchau un poème. Il s'agit du « rire » où un imaginaire du dernier voyage (« Barque échouée », « navire sans mâts ni gouvernail », « port ensablé ») introduit la mort comme horizon du poème (PC, p. 390).

face à la mort. Il écrit ainsi, au sujet du *Testament* de François Villon, où le poète prend congé de la vie : « ce qui me frappe […] c'est qu'il voit que sa vie est si mal engagée qu'il n'a plus rien à en espérer » (DJ, p. 77). À côté des peintres et des hommes de lettres, il s'intéresse également aux cinéastes. Ainsi de Jean-Luc Godard, dont il s'étonne de l'âge : « je suis tout à fait stupéfait de réaliser que le temps a passé pour lui aussi et pour tous ceux de sa génération, et que tout ce monde de mai 1968 est maintenant un monde de vieillards » (DJ, p. 420) ou encore de Michelangelo Antonioni, « le célèbre cinéaste revenu dans son grand âge à la peinture » dont lui a parlé son neveu, l'écrivain François Emmanuel (DJ, p. 466). L'analyse de *Déluge* invite donc à étendre la réflexion sur le style tardif, de la peinture, jusqu'à toute forme de création qui, à la fin d'une trajectoire, s'oppose à l'endiguement en fomentant une ultime rupture.

D'une esthétique de la synthèse à une poétique de la contradiction

Littérature, peinture, cinéma, assemblage de poème et de récit, de culture ancienne et contemporaine : mêler des choses différentes sans chercher à les concilier est un procédé cher au dernier Bauchau. En 2006, il s'offusque par exemple que le metteur en scène, Benoît Weller, identifie, dans sa pièce *Gengis Kahn*, une synthèse des contraires. « Il se trompe » confie l'écrivain « s'il croit que je cherche encore à concilier les contraires […] Nous devons accepter les contradictions […] c'est en vivant qu'elles se résolvent ou subsistent ensemble » (DJ, p. 25)[18]. Le terme « encore » est interpellant : il connote l'idée d'une évolution de l'auteur depuis le moment où il avait rédigé *Gengis Kahn,* vers le milieu des années 1950. Évoquant le discours critique sur son œuvre, il déclare s'étonner que les commentateurs n'aient pas remarqué la rupture qu'elle marquait : « je crois que c'est à partir de *Gengis Kahn* que la psychanalyse a brisé cette espèce de vitre d'idéalisme dont je m'étais entouré », écrit-il (DJ, p. 425). L'expression « vitre d'idéalisme », en ce qu'elle charrie d'échos à des systèmes philosophiques qui aboutissent à une synthèse, peut alors s'insérer dans le cadre de cette acceptation des contradictions que Bauchau n'aurait plus

[18] Cette phrase n'est sans faire écho à la fameuse épigraphe de *La Déchirure* qui reprend une citation de La Sybille *alias* Blanche Reverchon : « nous ne sommes pas dans la réconciliation. Nous sommes dans la déchirure. On peut vivre aussi dans la déchirure. On peut très bien ».

cherchée après 1955[19]. On peut également la rapporter à une prise de distance vis-à-vis des idéaux de jeunesse, endossés dans la lignée du parti catholique auquel l'écrivain s'était rallié. Un engagement dont attestent ses premières publications politiques[20].

Au début du XXI[e] siècle, que cela soit dans *Le Boulevard périphérique* (2008) ou dans des écrits critiques et diaristiques, le nonagénaire qu'est devenu Henry Bauchau revient sur les années qui précèdent son entrée en littérature. S'il insiste, depuis *L'Écriture et la circonstance*, sur la « rupture de vie » qu'incarne pour lui le début de son analyse avec Blanche Reverchon (1947-1950), plusieurs recherches ont déterminé dans quelle mesure la Seconde Guerre mondiale introduisait un clivage tout aussi essentiel dans sa trajectoire[21]. Son « amitié compliquée », selon l'expression de Geneviève Duchenne[22], avec Raymond de Becker, suivie de l'éloignement des deux hommes, est ainsi convoquée par Bauchau afin de justifier qu'un changement de style a eu lieu sous sa plume dans le courant des années 1950. « Il est remarquable » écrit-il « que Raymond ait aimé les poèmes "Castes des guerriers" dans *Géologie* et *Gengis Kahn*. Il n'a plus aimé ce que j'ai fait ensuite en disant : "c'est gris" » (DJ, pp. 425-426). Dans ce cas, la rupture est rendue présente par une opposition entre la « couleur », caractéristique de ses premiers textes, et le « gris » qui lui succède. Si, aux dires de l'auteur, une certaine « grisaille » a longtemps imprégné son œuvre, *Déluge* ne marque-t-il pas un retour à la rhétorique baroque et aux teintes éclatantes que l'artiste étalait à ses débuts ? Dans ce roman, les couleurs ont en tous cas une fonction : elles servent à parachever les tableaux que réalisent les

---

[19] Si les « deux premiers romans » de Bauchau, *La Déchirure* (1966) et *Le Régiment noir* (1972) approfondissent cette veine, l'écrivain concède être revenu « sur [s]es pas » avec sa seconde pièce : *La Machination* (1969) : « j'avais de nouveau voulu tout réconcilier » (DJ, p. 425).

[20] Notamment Henry Bauchau, *Pour une politique catholique. But, tendances, action des équipes catholiques,* Bruxelles, Éditions contemporaines, 1933.

[21] Cf. Myriam Watthee-Delmotte, *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2002 et Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin, Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX[e] siècle : configurations historiques et imaginaires*, Bruxelles, Le Cri, 2008.

[22] Geneviève Duchenne, *Bauchau et Raymond De Becker, une amitié mal accomplie*, dans *Henry Bauchau. Le don de l'intériorité, Colloque du centenaire de la naissance de l'écrivain*, Musée royal de Mariemont, 21 et 22 février 2013, enregistrement accessible en ligne : https://lacademie.tv/conferences/bauchau-raymond-de-becker, page consultée le 19/9/2022.

personnages. Le portrait de Noé est considéré comme accompli dès lors que Florian a donné à son « grand corps quelques touches de couleur qui le font sortir du noir » (Dél, p. 144). Similairement, la pyramide que les protagonistes élaborent sort du néant par le biais d'une surenchère de couleurs : le « gris » original est recouvert par « une nouvelle couche […] d'un rouge ancien », puis par « un grand ciel jaune et blanc » (Dél, p. 148).

En 2006, Henry Bauchau décide de confier de nombreux manuscrits et documents d'archives à l'UCLouvain. Ce legs a alors fait émerger une série d'inédits prouvant que l'écrivain avait entrepris un travail littéraire dès les années 1930[23]. La conséquence d'un tel geste rétrospectif, typique de la tardivité, moment des bilans, est donc une extension du périmètre de l'œuvre. Dans une perspective similaire doit être interprétée la réédition en 2012, sous la signature d'Henry Bauchau, de *Temps du Rêve* (1936), qui avait préalablement paru sous le pseudonyme de Jean Remoire. Dans ce contexte, peut-on poser l'hypothèse que, par le détour de la fiction, *Déluge* met en perspective ce retour des *juvenilia* qui affecte les œuvres du dernier Bauchau ? On trouve dans ce roman l'idée que la valeur d'une œuvre d'art apparait parfois tardivement, au prix d'un long moment de réserve. La proposition que Florian fait à Florence, qui doute de la qualité de ses œuvres, va en ce sens : « il me dit de mettre mes tableaux dans une des pièces vides que Margot a fait aménager. "Garde-les là, garde aussi tes derniers dessins. Tu les laisses un an ou deux et à ce moment-là tu verras s'ils sont à terminer ou à détruire" » (Dél, p. 87). N'est-ce pas ce que fait aussi Bauchau quand il accepte le retour de certains pans de son œuvre de jeunesse ? Le retour de ces écrits est-il dans ce cas légitime parce qu'un temps de maturation a permis, en séparant le bon grain de l'ivraie, de savoir si une œuvre est réussie ou manquée ? Discontinue de part en part, la trajectoire de Florian n'est pas sans faire songer à celle de Bauchau, composée d'une phase d'inhibition qui se traduit par un refus de la publication suivie d'une phase où la vocation artistique est suffisamment assumée, où la publication de l'œuvre est envisageable. Florian, après l'expérience cathartique du *Déluge*, ne « brûle plus tout » (Dél, p. 153). Il faut toutefois noter que de tels parallèles entre l'auteur et son personnage

[23] Voir à ce sujet Myriam Watthee-Delmotte, « Le poète clandestin » (1932-1950), dans *Henry Bauchau. Le don de l'intériorité, Colloque du centenaire de la naissance de l'écrivain*, Musée royal de Mariemont, 21 et 22 février 2013, enregistrement accessible en ligne : https://lacademie.tv/conferences/poete-clandestin-1932-1950, page consultée le 19/9/2022.

doivent être dessinés avec prudence, *a fortiori* dans le cas de Bauchau, écrivain soucieux de contrôler ses projections institutionnelles[24].

En prenant de l'âge, Bauchau refuse les synthèses et préfère laisser affleurer les contradictions à la surface des œuvres. Peut-on pour autant placer sa dernière période sous le signe de ce « caractère déchiré » qu'Adorno prête au style tardif ? Si on trouve, dans *Déluge*, de similaires « fissures » et « crevasses » qui disent, chez Beethoven, « l'impuissance finale du Moi devant l'Être »[25], force est de constater qu'elles structurent toute la création bauchalienne. Dans son esprit, en effet, toute création émerge d'une confrontation sans vainqueur des contraires. Ce système esthétique explique que des frères ennemis (Étéocle et Polynice dans *Antigone*) ou des personnages qui sont présentés comme la symétrie l'un de l'autre (Pierre et Johnson dans *Le Régiment noir*) apparaissent sur toute l'étendue de sa création. Ainsi que l'écrit Bauchau dans le *Journal d'Antigone*, son œuvre laisse « les deux voies maintenues » entre Dionysos et Apollon, entre « la foudroyante rapidité » et « l'ascèse » (JA, p. 316). En psychanalyste, c'est à l'inconscient que pense l'écrivain quand il parle de Dionysos, lequel, pour qu'il y ait création, peu importe le médium d'expression artistique employé, doit maintenir un dialogue avec la conscience qui porte les traits d'Apollon. Une telle conception de l'art explique la réversibilité entre la peinture et la littérature dont témoignent les personnages de *Déluge*. Florence est une artiste totale qui peut « peindre, comme on écrit… » (Dél, p. 81) tandis que les dessins de Florian sortent du cadre : « ce n'est pas un dessin, ni un tableau, ni une sculpture » dira Florence au sujet « des formes fantastiques et déchirées » que dessine le peintre (Dél, p. 64). C'est à ces formes qu'il convient de s'intéresser désormais, dans la mesure où elles introduisent ces aspérités qui caractérisent, selon Adorno, le style de tardivité. Si cet intérêt nous permettra d'explorer comment le dernier Bauchau parvient à opérer la « non-conciliation » qu'il évoque dans son journal, il nous mettra également sur la piste d'un autre trait de la

[24] Dans cette perspective, Christophe Meurée a souligné dans quelle mesure l'écrivain a tenté de maitriser sa réception posthume dès le moment où il accède à une reconnaissance publique, dans les années 1990, avec le succès du cycle de Thèbes et son élection à l'Académie royale de Belgique. Cf., Christophe Meurée, « Des fenêtres sur l'infini ? Usages du cahier dans la construction de la posture chez Henry Bauchau », dans *Études littéraires* n° 48 (1-2), pp. 103-118, article accessible en ligne : https://doi.org/10.7202/1057993ar, page consultée le 19/9/2022.

[25] Theodor W. Adorno, *op. cit.,* p. 11.

tardivité, cette nouvelle enfance que revêt parfois la création des écrivains âgés.

Ultime maturation et nouvelle enfance

Dans *Déluge*, la beauté est toujours constituée d'une part d'harmonie et d'une part de violence. Pour cette raison, ce n'est pas tant de beauté qu'il faut parler ici, mais de sublime, au sens que donne la tradition philosophique à ce terme d'un sentiment suscité par le spectacle des contraires : Edmund Burke parle à ce sujet d'une horreur délicieuse (« *delightful horror* ») tandis que Kant en fait le résultat d'un désaccord entre l'imagination et la raison[26]. Dans la mesure où *Déluge* émane d'un écrivain âgé, un intérêt porté au concept de « sublime sénile » qu'a récemment repris Antoine Compagnon dans son dernier cours au Collège de France, pourrait bien éclairer ce roman d'un jour nouveau. Pour Compagnon, le « sublime sénile » est une prérogative de l'œuvre tardive, celle qui « n'hésite plus à se montrer rude, abrupte, inharmonieuse, impolie, rugueuse, inconvenante ; elle heurte le décorum […] elle se rend inopportune, en retard ou en avance, insouciante du contemporain ; bref, non moderne, ou encore antimoderne, elle expose ses divergences et contradictions »[27]. Dès lors, en régime de sénilité, les contradictions du sublime sont le résultat de la confrontation d'un corps affaibli et d'une pulsion créatrice reprenant de la vigueur. Nous ne sommes guère éloignés de la thèse défendue par Freud dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* où il propose de comprendre la tardivité d'un écrivain dans un cadre physiologique, en dessinant un parallèle entre la poussée d'énergie libidinale qui caractérise, à la cinquantaine, l'homme et le nouvel effort créateur que traverse l'artiste[28].

C'est ce moment précis de la trajectoire d'un artiste que met en scène *Déluge*. Dans ce roman, l'affaiblissement physique et l'approche de la mort font éclater les formes et amènent des imaginaires contradictoires de la destruction et de la jouvence. N'oublions pas que durant la période où il

---

[26] Cf. Jackie Pigeaud, « Introduction », dans *Du sublime,* traduction, présentation et notes par Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, 1991 ; Edmund Burke*, Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, présentation et traduction de Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, 2009 ; Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction et présentation d'Alain Renaut, Paris, Flammarion, « GF-philosophie », 2015.

[27] Antoine Compagnon, *op. cit.,* p. 65.

[28] Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, traduit par Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, « Les documents bleus », p. 86.

rédige ce texte, Bauchau est confronté à de graves problèmes oculaires dont le *Dernier Journal* garde la trace. Le 18 mai 2009, il note ainsi : « il y a une baisse croissante de ma vue : je ne peux plus lire le journal ni un livre imprimé petit comme la Bible […] c'est comme si j'avais un voile sur les yeux. Je ne reconnais plus les formes, ni les couleurs » (DJ, pp. 360-361). Cette vision particulière qui affecte le dernier Bauchau, on la retrouve dans *Déluge*. Les dessins qui sont considérés comme des chefs-d'œuvre sont ceux dont la matérialité a été altérée par le feu. Au sujet des « endroits légèrement touchés par les flammes » sur le portrait qu'il a fait de son ami Jerry, Florian déclare : « c'est plus beau ainsi » (Dél, p. 31). Similairement, la représentation que le peintre fait d'*Ève*, sous les traits de Florence, n'est achevée qu'à partir du moment où elle est marquée par le feu : « le feu, en montant jusqu'à Ève, l'a changée sans la détruire […] Ève est présente, transformée par le feu. Ce n'est plus la même [...] Pourtant c'est beau, d'une autre beauté » (Dél, p. 158). Par ailleurs, la beauté que Florence prête à Florian encadre les « terreurs », les « sauvageries », « les fuites » qu'a traversées le personnage (Dél, p. 19). Parce qu'elle garde la trace d'une existence difficile, la beauté du peintre est comparable à celle « d'une tour ancienne, ravagée par le temps » (p. 24). On reconnaît ici une allusion à « la tour abolie » du « *Desdichado* » de Nerval, texte qui relate une victoire sur la mort, le sujet lyrique déclarant avoir « deux fois vainqueur traversé l'Achéron »[29]. Bauchau aura trouvé dans ce texte un écho aux préoccupations spirituelles qui le marquent à la fin de sa vie : « je constate en moi une espérance après la mort, je ressens un désir d'infini […]. J'espère et j'attends, comme le petit garçon qui s'est installé à la place du père dans le lit maternel » (DJ, p. 14).

Il est courant de déclarer que l'ultime période d'un artiste est mystique, faisant des dernières années de création le lieu d'un rituel de conjuration de la mort ressentie comme prochaine. Cette exigence guidait déjà le héros du *Boulevard périphérique* qui se demandait si on pouvait encore, au XX^e^ siècle, se préparer à la mort comme on le faisait « autrefois » (BP, p. 66). Si donc la dernière manière de Bauchau est marquée par une inquiétude quasi mystique, elle est également secouée par un sentiment nostalgique de l'enfance qui apparait à maints endroits de l'œuvre. Le peintre de *Déluge* est âgé déjà, mais tout dans son langage et ses manières

[29] Gérard de Nerval, « El Desdichado », dans *Les Chimères,* exégèse de Jeanine Moulin, Genève, Droz, 1969, p. 5.

rappellent « l'enfant », qu'Albert voit en lui (Dél, p. 46). Les paroles qui sont attribuées à Florian par le narrateur sont pleines de naïvetés, de tâtonnements, de bégaiements, autrement dit de ce morcellement du langage qu'ont en commun les enfants et les vieillards. Il est ainsi significatif que Florence rencontre Florian alors qu'elle a tout quitté pour commencer « un travail avec des enfants » (Dél, p. 12). On trouve un similaire ancrage dans l'enfance au sein des autres textes publiés par Bauchau durant cette période. Que l'on pense aux souvenirs de la fête de Saint-Nicolas que note l'auteur dans son *Dernier Journal* ou encore aux nombreuses allusions qu'il fait à l'époque de ses premières années, laquelle précède les grandes innovations techniques du XX^e^ siècle. Celles-ci, comme le notent Sophie Jollin-Bertocchi et Serge Linarès, ont « imprimé leur marque, leur mouvement, à la création littéraire, trahissant une nouvelle appréhension du temps caractéristique du monde moderne et contemporain »[30]. Sur ce point précis, le *Boulevard périphérique* se révèle très nostalgique du début du XX^e^ siècle : le narrateur y évoque « ce monde sans tracteurs et les campagnes où seuls labouraient des chevaux et des bœufs » et parle longuement du système politique d'avant-guerre. « Pendant ma petite enfance, pendant la guerre », déclare-t-il, « nos ennemis n'étaient pas des dictateurs ou des présidents mais l'empereur Guillaume II, l'empereur François-Joseph, le sultan turc et parmi nos alliés il y avait le roi d'Angleterre, le tsar de Russie et le roi d'Italie […] les gens d'aujourd'hui, en 1980, n'ont plus aucune idée de ce monde, dont il ne reste que des photos et des séquences de films, en noir et blanc » (BP, p. 14). On aura reconnu le motif d'une aristocratie perdue qui traverse souvent l'imaginaire bauchalien.

Par le biais d'une tension entre extrême maturité et retour à l'enfance, la juxtaposition des contraires dont parlait Bauchau au sujet de *Gengis Kahn* réapparait dans *Déluge*. On la retrouve encore dans le combat que se livrent les éléments « feu » et « eau »[31]. Si Bachelard écrivait que « parmi tous les phénomènes », le feu « est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal »[32], cette

[30] Sophie Jollin-Bertocchi et Serge Linarès, *Changer de style. Écritures évolutives aux XX^e^ et XXI^e^ siècles*, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, 2020, p. 2.
[31] Voir le texte de Marie Bastien sur l'imaginaire aquatique dans *Œdipe sur la route* publié dans le présent volume.
[32] Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu* [1949], Paris, Gallimard, 1992, p. 24.

dimension est, dans *Déluge*, partagée par l'eau. Celle-ci est à la fois bénéfique et mortifère, une ambivalence qu'il faut réinsérer dans le cadre de ce double pouvoir de création et de décréation qui caractérise l'art selon Bauchau. Le feu de Florian le détruit autant qu'il lui permet de créer, l'eau du *Déluge* « lave » le monde autant qu'elle « le recouvre de boue » (Dél, p. 145). À cette double valorisation, il faut ajouter des assemblages de feu et d'eau en un composé ambigu, à l'instar de cette eau qui s'enflamme, de cette « eau assombrie par des nappes d'essence » que contemplent les protagonistes au début du livre (Dél, p. 12)[33]. Au demeurant, l'ambivalence entre le feu et l'eau structure le système des personnages. Florian est associé au feu ; les êtres qui l'entourent émanent d'un élément plutôt aquatique. Le nom Hellé, la thérapeute du peintre, renvoie à une divinité dont les anciens avaient fait une mer. Albert et Simon, quant à eux, accompagnent Florian munis d'un « extincteur » (p. 39). Enfin, le personnage qui exercera l'influence la plus déterminante sur la vocation artistique de Florian est un « capitaine » (Dél, p. 102). Le héros lui-même quand il doit, pour des raisons de civilité, endiguer le feu qui est en lui, endosse des vêtements bleus, ce qui fait dire à Florence qu'il ressemble à « un vieil officier de marine » (Dél, p. 25). Au sein de ce système où le feu destructeur de Florian est canalisé par des personnages associés à l'eau, un seul fait exception. Il s'agit de Florence, qui, selon les mots d'Hellé, a « laissé naître » le feu en Florian et a « su l'amener à l'éteindre » (Dél, p. 35). Ainsi, il est significatif que lorsqu'elle s'adresse à Florian pour la première fois, elle ne parle pas, « elle souffle » (Dél, p. 13), le souffle étant ce qui attise le feu, de même que Florian lui confie son « briquet » (Dél, p. 56).

En définitive, entre le feu et l'eau, point de conciliation possible dans *Déluge*. Leur lutte est éternelle, car « le feu va devoir affronter toujours le mouvement des océans, des fleuves, des orages et le froid des longs hivers terrestres » (Dél, p. 156). Si à la fin du récit, le feu de Florian « ne brûle plus tout », il est « toujours là » (Dél, p. 153), le but de l'art n'étant pas d'unifier les contraires, mais de maintenir chacun dans leurs « justes limites » (Dél, p. 166). Entre les forces apolliniennes et dionysiaques, le roman oscille, mais ne choisit pas, les deux étant nécessaires à la création artistique. Épreuve de la tardivité qui est animée par « un esprit nouveau

[33] Cette « eau assombrie par des nappes d'essence » n'est pas sans rappeler le complexe de « l'eau qui flambe », que Bachelard avait décelé chez Hoffmann. *Ibid.*, pp. 145-167.

de réconciliation et de sérénité », pour reprendre l'expression d'Edward Said, la vieillesse de Florian n'est pas celle qu'on lui promettait plus tôt dans le texte. Une fin similaire à celle de Nietzsche, qui fut « terrassé » et « réduit au silence » par « Dionysos » : seuls « les noms de Christ ou Dionysos s'échappaient encore parfois de lui » (Dél, p. 151). À l'inverse de Nietzsche ou de Baudelaire (qui ne disait plus que « crénom » après sa crise d'aphasie), le modèle de tardivité que propose *Déluge* doit plutôt être cherché du côté de Cézanne. Une tardivité dont l'aboutissement est une mort au travail, en pleine possession de ses moyens, emportant l'artiste, encore inscrit dans le mouvement sans fin de l'œuvre. En atteste ce nom d'« *Œuvre infinie* » que Florence donne au *Déluge* avant de le signer, acte hautement contradictoire qui consiste à marquer comme achevée une œuvre inachevable (Dél, p. 162). En attestent également les identifications de Florian à don Quichotte, dont la lutte contre des moulins à vent constitue une scène archétypale de l'inachèvement.

Survivance d'un ordre ancien

Jusqu'ici, nous avons montré que les derniers écrits de Bauchau étaient marqués par un désir d'opérer un retour sur une période reniée de l'existence, par des fantasmes contradictoires de destruction et de juvénilité, ainsi que par un intérêt porté aux figures tardives. Ceci nous a également permis d'avancer que le dernier Bauchau se référait volontiers à des modèles issus du monde de la peinture, en particulier à cet archétype de l'artiste expérimentaliste qu'est Cézanne. Ce qui est retenu de ce peintre, c'est précisément la patience et le travail acharné qu'il a fourni tout au long de sa vie. À ce stade, il convient de se pencher sur un autre aspect du style tardif bauchalien, ce sentiment d'appartenir à un monde aujourd'hui dépassé, cette « survivance d'un ordre ancien » qu'évoque Edward Said[34]. Sur ce point précis, *Déluge* occupe un terrain commun avec *Le Guépard*, l'unique roman de l'aristocrate italien Giuseppe Tomasi di Lampedusa, adapté au cinéma en 1963 par Luchino Visconti, qu'Edward Said considère comme emblématique du style tardif. La phrase que prononce le prince de Salina, le héros, vers le milieu du récit : « j'appartiens à une génération malheureuse, à cheval entre les temps anciens et les nouveaux, et qui se trouve mal à l'aise entre les deux »[35] résonne, en effet, avec

[34] Edward W. Said, *op. cit.,* p. 175.

[35] Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard,* traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, « Points », 2007, p. 190.

l'expérience paradoxale du temps que donne à lire *Déluge*. Comme le protagoniste du *Guépard*, représentant d'une famille sur le déclin, mais autrefois glorieuse, le personnage de Florian se trouve coincé entre deux temporalités. L'architecture narrative mime cela, en enchâssant des chapitres relatant au passé la vie de Florian, au sein d'un récit-cadre décrivant au présent l'aventure collective du *Déluge*. Dans les deux cas également, le décalage est introduit par un évènement historique. Avec le *Guépard*, il s'agit du *Risorgimiento*, mouvement d'unification italienne qui abat le régime des Bourbons et avec lui l'ancien ordre des choses. Dans *Déluge*, il s'agit des évènements de mai 68, qui scindent la vie de Florian entre un avant et un après. Pendant les émeutes, Florian est interné. À son retour à Paris, il ressent un profond décalage du fait que : « les barricades et la révolution qui devaient faire sortir l'herbe sous l'asphalte s'étaient barrées. Je ne comprenais rien, il me semble que depuis lors je n'ai plus jamais rien compris à ce qui se passe dans le monde des autres » (Dél, p. 94).

Ce sentiment de marginalité qu'éprouve le personnage, Bauchau ne l'a-t-il pas ressenti, lui qui habitait le monde du XX^e^ siècle avec les codes du XIX^e^ siècle qu'on lui avait inculqués dans son enfance ? Dans la communication qu'elle a donnée lors du récent colloque sur *Les styles tardifs de la poésie* qui s'est tenu à Rome en novembre 2022, Emmanuelle Tabet note fort justement que *Le Dernier Journal* de Bauchau est traversé par ce qu'elle appelle une « conscience de l'inactuel » qui n'est pas « rupture intempestive, tonitruante » à l'égard de ses contemporains, mais « conscience mélancolique de s'éteindre »[36]. Tout se passe comme si les derniers écrits bauchaliens reflétaient le sentiment de l'auteur d'appartenir, par ses souvenirs, ses pensées et ses habitudes mentales, à un monde aujourd'hui disparu. À la lecture du *Dernier Journal*, on découvre en effet que l'écrivain s'intéresse à l'évolution des mentalités depuis le XIX^e^ siècle jusqu'à l'ère actuelle, ouverte par mai 68, dont *Déluge* chante les désillusions. Il lit des ouvrages sur le sujet, dont *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen Âge à nos jours*, de Philippe Ariès qu'il cite dans *Le Boulevard périphérique* (BP, p. 15) et explore des thématiques liées au déclin, notamment celle de sa

[36] Emmanuelle Tabet, « "Écrire ma vacuité de force, de pensées" : l'écriture de la déprise chez le dernier Bauchau », communication lors du colloque *Les Styles tardifs de la poésie*, organisé par Luigi Mano, Andrea Schellino et Julien Zanetta à Rome, les 22 et 23 novembre 2022, vidéo accessible en ligne, https://www. youtube.com/watch?v=NQQOZX_Oxn4&list=PLwMuOQooZ8G1wCTyvUdDdxUc7TXjdAmCU, page consultée le 8/8/2023.

famille qui lui semblait plus puissante à la Belle Époque. « Le fait est que la plus grande partie [de la famille] est descendue, au moins en apparence, en fortune comme en influence », écrit-il en dépit du fait que certains parmi ses parents ont continué à occuper des fonctions prestigieuses (DJ, p. 85). Étant moins spécifique à sa famille, mais relevant d'un mouvement global propre au début du XX^e^ siècle, ce déclin de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie préoccupe beaucoup le romancier dans les dernières années de sa vie. Il en guette les signes dans l'histoire de l'art et la littérature. Relisant *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* de Proust, l'écrivain retient une scène qui marque selon lui « la fin de cette terrible Belle Époque qui a engendré la guerre de 1914-1918 et les maux qui ont suivi » (DJ, p. 197). Il s'agit de ce moment où « le prince de Sagan à cheval », incarnation d'une figure aristocratique sans concession, salue « Odette de Crécy » (DJ, p. 85), geste inconcevable quelques années auparavant. On trouve au début du *Boulevard périphérique* une image similaire : celle d'une photo du roi Léopold II que le narrateur observe lors d'une exposition à Paris. Cette photographie évoque toute une rêverie autour de l'élément glace, symbole de figement et d'ancienneté :

> il ressemble plus à un grand capitaliste du début du XX^e^ siècle qu'à un roi. À un grand homme d'affaire givré, gelé par l'âge qui sait qu'il n'y aura bientôt plus d'affaires, plus de lendemain. Cette extraordinaire image me fait penser au pôle, au temps où les bateaux y étaient enserrés par les glaces. Le vieux roi, encore en mouvement, se hâtant peut-être vers de dernières cérémonies, de derniers plaisirs, me fait penser à un de ces bateaux des grands explorateurs du passé (BP, pp. 13-14).

Très nettement, le portrait fait du roi de Belgique une figure de tardivité au sens où l'entend Said. Comme le héros du *Guépard*, il s'agit d'un individu clivé, à cheval sur deux générations, voué à disparaître, mais conscient de sa fin.

La tardivité de Bauchau passe ainsi par une fascination pour les imaginaires du déclin, ce qui est conforme au postulat d'Antoine Compagnon selon lequel il y aurait une « corrélation entre l'âge des auteurs, ou leur mauvaise santé, et leur curiosité pour les œuvres tardives ou le dernier style »[37]. Une telle fascination se traduit, dans *Déluge*, sous la forme d'échos aux évènements traumatiques de l'histoire, mais aussi par

[37] Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 41.

le biais des motifs de la stérilité et du changement de lignage familial. Edward Said avait identifié un problème de descendance dans le *Guépard* : le prince de Salina a un fils, mais choisit son neveu Tancredi comme « héritier spirituel »[38]. En regard de l'importance que revêt la généalogie pour l'aristocratie, ce changement a le poids d'un bouleversement civilisationnel. Un phénomène similaire est activé dans *Déluge,* dont le protagoniste refuse le mariage – et par là la filiation naturelle – (Dél, p. 95), préférant élire un héritier en la personne du fils d'un autre. Il s'agit de Jerry, qui ne veut « pas s'occuper d'affaires » comme son père, mais choisit la vocation de musicien (Dél, p. 159). À la différence du Prince de Salina, Florian ne garde pas en lui les souvenirs d'une généalogie prestigieuse. Son patronyme est un nom commun (« Flocon ») et son identité est souvent réduite à un prénom (« Florian ») ou à un sobriquet (« Floc »). On sait peu de choses sur son origine, si ce n'est qu'il a passé son enfance dans un « centre » où un « prof » lui a révélé sa vocation artistique (Dél, p. 91). Il ne faut pas oublier que du propre aveu de l'écrivain, Florian est un Orion qui a vieilli, dressant de ce fait un pont entre *L'Enfant bleu* et *Déluge*[39]. Ce geste par lequel un créateur fait retour sur sa création en la récapitulant est courant chez les artistes d'un âge avancé, si bien qu'on peut poser l'hypothèse qu'il s'agit d'un invariant de la tardivité. Mentionnons par exemple le cas de Pierre Jean Jouve qui, dans *Proses* (1960)*,* l'un de ses derniers textes, reprend les grands thèmes qui avaient aimanté sa carrière et résume toute la tradition du poème en prose. D'ailleurs, si Florian n'est pas animé par des souvenirs familiaux comme peuvent l'être les personnages du *Guépard*, son œuvre est hantée par des souvenirs artistiques. *Déluge* est en effet une œuvre polyphonique, modulant des allusions à des créateurs très divers (d'Homère à Verlaine, en passant par Cézanne).

En récapitulant ainsi toute l'histoire de l'art, Bauchau affiche sa « tribu d'élection », au sens où l'entend Dominique Maingueneau de l'ensemble « des écrivains passés ou contemporains, connus personnellement ou non » qu'un auteur « place dans son panthéon personnel et dont le mode

[38] Edward Said, *op. cit.,* p. 199.

[39] Voir à ce sujet Margherita Amatulli, « *L'Enfant bleu* et *Déluge* d'Henry Bauchau, "Sur le terrain miné de l'art et de la psychanalyse" », dans Elisa Bricco (dir.), *Cahiers de narratologie n° 23 : le sujet et l'art dans la prose française contemporaine (1990-2012)*, 2012, https://journals.openedition.org/narratologie/6612, page consultée le 7/8/2023.

de vie et les œuvres lui permettent de légitimer sa propre énonciation »[40]. Entrevoyant un changement esthétique d'importance, le romancier nous livre ici une œuvre testamentaire qui est autant son tombeau, que celui d'une conception de l'art aujourd'hui menacée par des logiques économiques. On en trouve la trace dans le *Dernier Journal* où il s'émeut du sort de la poésie, dont le peu d'audience auprès du grand public, depuis le milieu du XX^e^ siècle, trahit pour lui une perte, un affaiblissement de l'humanité : « il y a quelque chose d'inquiétant dans cette disparition, comme si un sens que nous avions possédé avait disparu » (DJ, p. 336). Bauchau sait bien qu'il est vain de s'opposer à un tel changement, raison pour laquelle il mobilise la figure de don Quichotte : « [Florian] ressemble à don Quichotte » déclare Florence « oui, je crois le voir sur un grand bidet maigre, son pinceau à la main prêt à foncer contre le déluge ou à se faire berner très haut par des paysans hilares » (Dél, p. 149). Il faudrait revenir sur l'importance que revêt le personnage de Cervantès dans l'œuvre bauchalienne, don Quichotte incarnant le type même de l'anachronisme puisqu'il approche les mœurs du XVI^e^ siècle au travers des codes éculés de la chevalerie. De cette façon, par la récupération d'une figure importante du roman moderne, les deux sens de la tardivité sont rappelés. D'une part, un état naïf, à cheval sur la sénilité et l'enfance, faisant éclater formes et conventions ; d'autre part, une fascination pour un ordre ancien qui introduit un décalage dans la perception du réel.

Par conséquent, il apparait que l'ordre ancien dont les derniers livres de Bauchau se montrent nostalgiques est à la fois civilisationnel et artistique. L'écrivain entretient volontiers le souvenir d'une poésie mesurée qu'il retrouve sous la plume de Verlaine, citée dans *Déluge*, mais aussi dans des textes du Moyen Âge. En particulier dans le rondeau de Charles d'Orléans « Le temps a laissé son manteau », où il retrouve cette écriture blanche, vers laquelle il s'est acheminé tout au long de sa vie, cherchant à atteindre une « simplicité dans la grâce » (DJ, p. 330). Dans la mesure où il entre en littérature à plus de quarante ans et du fait de la longévité de sa carrière, qui court sur près de quatre-vingts années (si l'on prend en compte les écrits de jeunesse non publiés), l'œuvre bauchalienne met à l'épreuve les catégories historiographiques traditionnelles. Parce que l'écrivain s'est, dès ses premières publications déclarées, identifié du côté de la tardivité, sa

[40] Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 100.

trajectoire invite à une redéfinition du style tardif. Au demeurant, ainsi que le note Isabelle Daunais : « nous ne distinguons plus de la même façon qu'autrefois les âges de la vie […] parce que les rites qui autrefois marquaient le passage d'un âge biologique à un autre se sont affaiblis, au point de presque s'effacer »[41]. Cet état de fait est typiquement mis en scène au sein de la poétique du dernier Bauchau, avec ses anachronismes et ses contrastes, ses personnages mi-enfant et mi-vieillard, ses aspirations à renaître et ses anticipations de la mort. Les époques prémodernes étaient plus fines dans leur représentation des âges de la vie en ce que, comme le notent Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, dans *Saturne et la Mélancolie* (1964), mais aussi plus récemment Antoine Compagnon, la médecine médiévale distinguait entre deux types de vieillesse. Il existait ainsi, conjointement, une interprétation positive de l'âge avancé comme « sagesse » et « expérience », comme moment de l'accomplissement, et une compréhension négative de la vieillesse comme déchéance et décrépitude, comme détricotage de ce qui a été fait[42]. *Déluge* ne met-il pas en scène une telle compréhension ambigüe de la vieillesse, ouvrant une période que, faute de mot neutre, l'on pourrait nommer « extrême tardivité » ? La multiplication des cas d'écrivains mort centenaires, possédant jusqu'au bout ou presque une relative possession de leurs moyens, de Ernst Jünger à Dominique Rolin qui est l'exacte contemporaine de Bauchau, invite en tous cas à reposer la question des effets de l'âge sur l'écriture de même qu'elle court-circuite la scission traditionnelle des trajectoires d'écriture en trois périodes. Il reste alors à entreprendre un travail conceptuel visant à forger de nouveaux outils à même de représenter plus justement les trajectoires de ces écrivains centenaires et d'en apporter une compréhension plus complète.

Maxime Deblander

UCLouvain

[41] Isabelle Daunais, « Une frontière entre les âges de l'œuvre : la maturité comme valeur », dans Jean-Louis Jeannelle et François Vanoosthuyse, *Le Négatif de l'écriture. Enquêtes sur le pouvoir de décréer,* sur Colloques fabula, https://www.fabula.org /colloques/sommaire6 804.php, page consultée le 8/8/2023.

[42] Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne ou la mélancolie* (1964), Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1989, p. 457 ; Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 61.

Le chemin du rouge : des ocres de Roussillon aux fresques de Fra Angelico à Florence

À Antonino Squillaci

L'histoire de mon « chemin du rouge » à pied – deux mois de marche d'octobre à décembre 2012 – a pour bagage une question : qu'est-ce que marcher dans la couleur, aller de la matière à son expression par la fresque, mettre la couleur en mouvement, pour quelle incarnation ?

J'ai pris la route de Roussillon à Florence après la mort d'Henry Bauchau. Ma route doit beaucoup au cycle œdipien, au diptyque « Le chemin du soleil », chapitre qui clôt *Œdipe sur la route*, et à celui du « Temple rouge » par lequel commence *Antigone*. Elle doit ainsi à Œdipe, Antigone et Clios, à la triade marche, couleur et écriture[1]. Ce terreau cristallise l'association d'images – des matières physiques, élémentaires, des images poétiques et picturales – mises en branle par un tracé : le corps en chemin et l'écriture, travail d'incorporation en laissant faire. La couleur est une matrice, un lieu d'engendrement dans ce terreau.

J'ai passé un mois et demi à Florence et en suis repartie en train avec pour étape finale le colloque du centenaire à Bruxelles : *Henry Bauchau, le don de l'intériorité* (fév. 2013). Dans ce « chemin du rouge », j'ai marché autant que dansé au cœur du paysage, de tout ce qui vit. Clios est au travail avec la couleur, et la danse, Clios qui a marché et dansé. Selon Thomas de Quincey dans sa *Philosophie d'Hérodote*, « [p]our bien marcher, il ne suffit pas de s'abstenir de danser »[2], autrement dit il est nécessaire de danser,

[1] Ce texte poursuit les articles suivants : « Marche, couleur et écriture : le "chemin du rouge" à travers Œdipe, Clios, Antigone et Richard Long » dans *Revue internationale Henry Bauchau* n° 6, 2015, pp. 229-247 ; « Donner lieu à la couleur : dialogue entre *Champ d'ocre* et *Notre terre-Votre terre* » dans *Le Philotope* n° 12 *MaT(i)eres(s). Sur les rapports entre les hommes est les matières*, 2016, pp. 211-216 ; « Antigone et Lalla : le chemin d'un rouge incarné » dans *Revue internationale Henry Bauchau* n° 9, 2018, pp. 209-225.

[2] Thomas de Quincey, *Philosophie d'Hérodote*, traduit de l'anglais par F. Hénon, Paris, Verdier, « Détours », 2009, p. 12.

danse et marche étant un art propre comme le sont la poésie et la prose. La dynamique du corps en mouvement au cœur du paysage, l'accord entre le corps et la pensée par le mouvement sont notamment portés au XX[e] siècle par Min Tanaka et l'expression de son *Body Weather*[3] ou « corps météorologique » au Japon.

Mon voyage va de la Provence à la Toscane, en passant par le pays de Giono, la Réserve géologique de Haute-Provence, la Grande Traversée des Préalpes, le Mercantour, l'*Alta Via Dei Monti Liguri*, la Toscane, Carrare et des cités italiennes. Ce chemin est une histoire de saison avec l'automne et l'hiver, un voyage par la montagne, les sommets enneigés des

[3] Les stages internationaux de Frank van de Ven sont nourris de cette pratique initialement développée au Japon par Min Tanaka dans la compagnie Maijuku. Min Tanaka a influencé nombre danseurs, pédagogues, ainsi Carlo Locatelli dans son propre travail et qui revient sur son expérience au Japon dans *Expériences cinétiques, expériences poétiques. Du corps pensant (*The Thinking Body*) de Mabel Todd au corps comme création*, trad. de l'italien par C. Locatelli et S. Decante, éd. Avventure di vita, « danse en recherche » n° 1, Versailles, 2020. Carlo Locatelli montre combien avec Min Tanaka « une partie essentielle du travail d'improvisation trouve son inspiration dans une galerie d'images qui crée un univers poétique pour le danseur » (p. 28). Et de continuer : « La "météorologie du corps" […] est la capacité plastique du corps du danseur à être "météorologique" dans son acception de fusion avec la nature et de transformation avec et à travers elle » (pp. 28 et 31).

Alpes à gauche, la mer Ligure à droite. J'ai suivi un fil rouge émaillé de blanc : les feuilles qui rougissent et s'enflamment, des roches de couleur vive à travers un nuancier d'ocres allant du jaune clair au rouge le plus intense et même violet au cœur du Lubéron avec le massif ocrier de Roussillon et les gorges du Cians et de Daluis au cœur du Mercantour dans le Colorado niçois. Et j'ai suivi l'arrivée de la neige.

Ce chemin est d'abord le fruit d'un rêve. Il y a eu don du rêve par une nuit d'hiver dans la vallée de la Seille (Lorraine) en hiver 2010. Dans mon rêve, dès que j'appliquais mes mains sur un mur blanc, il se mettait à rougir. Angoissée dans le rêve, au réveil j'ai ouvert les volets. Tout était blanc. Au loin, il y avait un champ relevé, pan de neige, projection de ma mémoire, passion pour la neige et l'imaginaire qu'elle recèle : les *Chasseurs dans la neige* de Brueghel, la *Pie* de Monet, *Un roi sans divertissement* de Giono, *Neige* de Maxence Fermine, *Pays de neige* de Kawabata où le blanc tissu de *Chijimi* reçoit sur une plaine enneigée la caresse du soleil matinal. Au courrier, j'ai reçu *Le Bruit de la neige* de Gilles Lapouge qui commence son livre par l'histoire de Perceval : un monochrome blanc et trois gouttes de sang, un paysage naturel, le souvenir du visage de sa bien-aimée. Un rêve sur les gouttes, trois gouttes sur du blanc qui font signe sur ce qui est au-delà du regard.

Une constellation s'est formée pendant trois semaines. J'ai vu un livre posé sur une table, l'ai ouvert à une page et sont apparues les quatre fresques de Fra Angelico sous la *Madone aux ombres* du couvent dominicain de San Marco à Florence. Quatre fresques comme l'apparence de quatre marbres mais la *mimesis* est obscurcie. On est en présence de quatre surfaces de contemplation, quatre pans de peinture. Projection de pigment sans figuration, la couleur fait irruption, nous plonge dans un mystère visuel et tactile. Le peintre a employé la brosse, le pinceau puis une technique au lancer pour obtenir une pluie de matière. Je me souvenais de ces fresques déjà rencontrées dans des livres. Là, une, la deuxième et son camaïeu d'ocre rouge ponctué de taches blanches faisait écho au rêve. Puis j'ai découvert, issue d'un travail de pliage, la toile *Mariale (Manteau de la Vierge)*[4] de Simon Hantaï au Centre Pompidou-Metz lors de l'exposition *Chefs d'œuvre.* Le blanc de la toile restée vierge, du rouge vif, de l'orangé

[4] Huile et acrylique sur toile, 285 x 215 cm, 1963, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

– chaque couleur par dizaines de petits triangles –, un souvenir du manteau protecteur peint par les Primitifs italiens, les Flamands.

Un tissage a débuté par un séjour à l'abbaye de Sénanque où recopier des pages sur le blanc. Lors d'une marche, j'ai découvert Roussillon comme un pan de peinture et me suis promise d'y rester plus longtemps. En juillet 2011, saisonnière au Conservatoire des ocres de Roussillon, j'ai arpenté le massif ocrier et retrouvé les deux chapitres d'Henry Bauchau : « Le chemin du soleil » et « Le temple rouge ». Les deux romans, je les porte depuis que j'ai été étudiante à l'université de Metz où a eu lieu le colloque *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance* (nov. 2002) qui a suscité une vive émotion. Henry Bauchau était présent. J'ai su alors que Bauchau et ses œuvres allaient jouer un rôle dans ma vie, sans savoir lequel. *Œdipe sur la route* est le seul livre que j'ai emporté en Inde et lorsque j'ai bordé à pied l'État du Gujarat au sud du Rajasthan, un autre voyage. Je me suis donc réappropriée à Roussillon « Le chemin du soleil » et « Le temple rouge ». La couleur y est matière pigmentée, personnification, lieu-*khôra*, énergie, seconde peau. Clios, de meurtrier est devenu peintre grâce à l'aveugle, il est devenu peintre du « chemin du soleil » avec pour couleur une touffe de coquelicots. La fresque de Clios exprime la route à trois, le chemin de son enfance. La fresque se creuse grâce à l'écriture, elle devient lieu de passage pour Œdipe et va prendre feu.

Dans *Œdipe sur la route*, Clios dit alors d'Œdipe : « Il va sans se retourner et nous le voyons s'éloigner sans savoir si c'est dans les couleurs que j'ai préparées pour lui qu'il s'enfonce ou dans nos cœurs où le chagrin et un bonheur inattendus se mêlent » (ŒSR00, p. 259). Au début d'*Antigone*, il y a présence d'un « rouge ardent », un « rouge impérieux », un « rouge en mouvement » (A01, p. 8). Clios est « dans le ventre du rouge » (A01, p. 8), mais pas dans la fresque. Il y a « progress[ion] de rouge en rouge » à l'entrée de la grotte. Il faut reprendre le « chemin du rouge » pour la fresque et pour Antigone. Clios est devenu le peintre de sa route à elle, une route de sang. L'expression « chemin du rouge » (A01, pp. 11 et 13) est utilisée trois fois au début d'*Antigone*, par Antigone puis Clios, puis par Clios pour Antigone, pour l'entrée dans la grotte avant d'arriver à la fresque. Une fois la fresque de Clios achevée, Antigone déclare : « [Clios] me fait asseoir à côté de lui, sous la profondeur, l'immensité du rouge. […] nous nous enfonçons dans les rivières et le grand fleuve du rouge. Nous brûlons notre chagrin et notre espoir dans la flamme du combat, dans celle du

partage, qui vont éclairer les cœurs, tant que survivra l'amour des couleurs » (A01, p. 14).

À Roussillon toujours, je lis deux ouvrages de Georges Didi-Huberman : *L'Homme qui marchait dans la couleur* et *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Karin me parle des gorges de Daluis et son Colorado niçois, Inge Boësken-Kanold travaille sur la pourpre qu'elle extrait du murex et me transmet l'existence de l'algue des neiges qui libère ses pigments rouges au contact du manteau neigeux. Je rencontre enfin l'installation de Richard Long : *Champ d'ocre* (2011) dans la chapelle Saint-Charles d'Avignon, souvenir de trois semaines pour l'artiste à marcher dans les ocres. Je décide à ce moment d'aller un jour à pied de Roussillon à Florence, en automne et en hiver.

Dans un collège de Lorraine, avec une collègue d'arts plastiques, nous proposons un atelier interrogeant écriture et expressions plastiques autour du chemin du rouge. Vient le temps de la sédimentation et un clin d'œil avant de partir. Cécile, alors libraire à la Cour des Grands (Metz), m'écrit pour que j'assiste à une rencontre avec Claudie Hunzinger qui vient présenter son roman *La Survivance*. J'y vais écouter l'histoire d'une quête de couleurs. Claudie Hunzinger imagine l'incendie du Retable d'Issenheim de Grünewald et pose la question : pourquoi Sils veut-il retrouver les pigments du tableau ? Peut-être « [p]arce que, profitant de la catastrophe même, la nôtre [Sils et Jenny, les deux personnages du roman] et celle du musée ravagé, il avait décidé de ce qui comptait le plus *en* lui-même, et qu'il voulait engager tout son corps dans cette quête de la réalité »[5]. J'ai aussitôt pensé à la fresque de Clios qui brûle à la fin d'*Œdipe sur la route* et aux couleurs reprises par Clios au début d'*Antigone*.

Quelle est ensuite ma place de marcheuse à l'écoute et celle de ma hotte ? Il y a le rôle de la lecture : les deux chapitres de Bauchau, *La Survivance* de Claudie Hunzinger, des poèmes de Camillo Sbarbaro prêtés dans le Lubéron par Jean de Breyne, la découverte des *Couleurs de l'Invisible* de Sylvie Germain à la librairie La Vagabonde à Saint-Martin de Vésubie (Mercantour). Parmi neuf nouvelles adoptant les neuf couleurs, je retiens celle qui transmet l'histoire d'un marcheur réveillant en terre irlandaise un monde endormi, la matière lointainement ensemencée par l'éloquence divine et les chants des hommes. Il y a le rôle de l'écriture, celle du journal,

[5] Claudie Hunzinger, *La Survivance*, Paris, Grasset, 2012, p. 112.

tous les jours avant de me coucher. Et les rencontres du chemin et des mots donnés – « emportez nos rêves devant les fresques ! » – ou les mots laissés par Carlo Degli Abbati, ceux de Camillo Sbarbaro encore, infatigable promeneur pour lequel « [m]archer a toujours été […] la meilleure façon de vivre »[6] ainsi qu'écrire pour que les mots deviennent chair et sang[7]. La saison laisse des offrandes, ainsi la métamorphose d'un jour en une nuit, au petit matin : les gorges de Daluis couleur de lie-de-vin transformées dans la blancheur. Enchantement des « neiges de la nuit »[8], dirait Lapouge. Il y a la neige, beaucoup de neige. Il y a aussi le brouillard devenu compagnon de route, manteau protecteur. Ne pas voir est une chance, on peut plisser les yeux pour voir. Aussi ai-je écrit ceci lors d'une « Nuit embrumée et sans sommeil du 24 au 25 novembre » :

> Corps et cœur pressés par la brume.
>
> Douceur enveloppante qui enivre et rend vains pensée et paysage, tant est forte la présence de ce personnage obsédant et insaisissable. Tout disparaît à part le fait d'aller dans l'épaisseur opaque qui laisse entr'apercevoir les silhouettes des vallées vertes, les habitations et les rochers émergeant des montagnes où je suis.
>
> Et pourtant le brouillard presse, oppresse l'âme qui se sent esseulée, vidée presque par l'absence. La communauté des hommes est bien loin et la nature endormie, paresseuse ? – voilée. Les couleurs du dehors sont d'abord – alors – intérieures ?
>
> C'est dans le brouillard qu'Œdipe s'en est allé, à tâtons toujours mais sans hésiter, dans la fresque de Clios. C'est aveugle que Wang-Fô fut sauvé par la peinture. C'est un peintre aveugle qui a fait voir au jeune Yuko la couleur de la neige. C'est Œdipe, aveugle, qui faisait avancer par des signes d'approbation ou des silences le devenir de Clios, l'art d'utiliser la couleur. Maturité, sagesse et cécité pour mieux voir ?

---

[6] Citation tirée d'un entretien entre Ferdinando Camon et Sbarbaro dans la maison du poète à Spotorno durant les années 1960 dans *Copeaux* suivi de *Feux follets*. Poèmes choisis, traduits et présentés par J.-B. Para, Sauve, Clémence Hiver, 1992, p. 9.

[7] L'auteur ligure écrit : « dans le mot que je n'aurais pas assimilé au fil des ans, dans le mot qui ne serait pas devenu chair et sang, je sentirais toujours une saveur d'aumône », *Feux follets*, *ibid.*, p. 101.

[8] Gilles Lapouge, *En étrange pays*, Paris, Albin Michel, « Le Livre de poche », 2003, pp. 61-69.

Avant la neige, le face-à-face avec les gorges de Daluis ont hanté la mémoire des jours de leur beauté, ainsi par écrit le 20 octobre[9] :

> Au col [de Roua], un autre spectacle attend le voyageur. La terre rouge et les roches de la même couleur sont redoublées par un canyon, le panorama lie-de-vin d'une terre formant un arc de cercle qui descend vers des gorges profondes – érodées par les orages méditerranéens – dont j'approche en pérégrinant dans une pinède fraîche. Le rosé de l'écorce s'accorde aux parois des gorges, de l'autre versant par rapport à celui où je me trouve. Dans les gorges et un peu au-dessus, des piliers géants au visage carré comme chez Picasso avec seulement le nez qui ressort semblent provenir d'un autre monde. Des piliers sont arrivés d'un ancien temple enfoui. La cité d'Angkor est lovée dans la profondeur. Des dizaines, des centaines de piliers me font face. La descente parmi les pins mène à des passages humides où l'eau fait luire le rosé de la terre. De l'autre côté déjà, en sortant du couvert, des cascades blanches chutent le long de la paroi rouge. Et les moutons qui se faisaient entendre, je peux en distinguer les points blancs sur la roche lie-de-vin. Les bêtes pâturent dans l'oxyde de fer.
>
> Sorti du couvert, le marcheur emprunte le sentier qui passe en ligne serpentine le long de robines et de roches friables agréables au pied. La descente se fait dans les gorges dont après la pinède j'admire – plus près – l'ensemble grandiose du Colorado. La joie est immense. Les piliers regardent le passant, dignement, dans un gris-noir rectangulaire. Les dominos bien droits continuent de veiller, dans la lumière de l'automne. En descendant, je traverse un cours d'eau sur fond de terre rouge, rejoins l'autre versant et passe par un pont. L'écume est emportée par l'eau joyeuse du vallon de l'Amen et me fait poursuivre sans m'arrêter le chemin dans le versant à l'ombre cette fois, un chemin qui serpente dans les robines rouges et grimpe dur sur le versant adret ensoleillé.

Et, depuis Saorge, le 4 novembre :

> Saorge, un temps de murmure où la palette colorée du Mercantour à l'automne – qui joue avec le soleil et un plafond plus bas, avec les roches rouges et les sentiers assortis – prend corps quand elle s'aveugle, lorsque les yeux ont besoin pour mieux voir de n'y rien

[9] Ces extraits du journal *Le Chemin du rouge. Des ocres de Roussillon aux fresques de Fra Angelico à Florence* n'ont pas fait l'objet de la communication orale lors du colloque *Henry Bauchau, sous les mots, les images* ; elle a laissé place à des photos.

voir : le voile de la brume ou le manteau de la neige. Le blanc ou le rêve des couleurs en creux, dans la mémoire des jours, le triptyque si fort des gorges de Daluis, terres rouges éclatant sous le soleil, le lendemain enneigées avant la grandeur des crêtes blanches étales dans les corniches du Cians. Ne pas rester pour chercher le rouge, passer dans la demeure du blanc, laisser les pélites cachées dans les gorges, mystérieuses, sans regard. Le triptyque des jours précédait un cheminement rouge plus foncé le long des villages accrochés dans des montagnes violettes avant de poursuivre le chemin dans la couleur jusqu'à la montagne blanche, et retrouver Saorge, apesanteur et chant lointain d'une Chine intérieure.

Puis le rideau couvre la montagne. Seules demeurent les lauzes devant la fumée opaque. Le ciel s'obscurcit. Il fait presque nuit. C'est la fête à la grenouille et la pluie dégouline au milieu des rues en pente qui recueillent aussi l'eau des gouttières. Derrière le rideau, lointaine, une végétation d'un vert sombre. En bas, l'eau rugit et l'écume blanche des gorges surgit dans un paysage obscur. L'eau éclaire la terre. Elle répond à la brume vaporeuse, demeure de Morphée qui se love parmi les roches.

Le plein ou le vide ? L'Asie ou l'Europe ? Entre la joie intense et les larmes au cœur, des abîmes jaillissent. Les monts, les aiguilles et les touffes me piquent, me happent, m'absorbent. Un certain spleen flotte avec la nuit et le ruissellement dehors. L'âme est touchée. Le corps perd pied, statique pourtant, dans la paix d'une maison. Des cristaux restent à l'intérieur. J'ai soif de lire et commence *Couleurs de l'Invisible.*

L'« éclat gris du vide ».

Les muscles ont froid dans l'humidité qui baigne le village. Près de l'omoplate droit, des aiguilles picotent. Tension de l'exercice. Le mois qui se prépare, sera-t-il plus gris, plus vide ? Le voyage intérieur se tapissera-t-il de craintes, de doutes alors que les stèles rouge-violet des piliers alignés au-dessus des gorges de Daluis avaient embrassé le cœur ? Gardiennes des voyageurs, des peintres avec mots ou palette, de ceux qui aiment. Stèles sacrées des saisons et de la lumière qui change, stèles des aubes rosées et des soirs qui s'empourprent, dépositaires des fentes noires où rougit le sang des pierres qui sourdent encore – légèrement – sous la neige.

Les stèles et le chemin. Un rouge tirant vers le violet, la pourpre tirée du murex. Pour que vive la couleur, il doit mourir. Pourquoi ?

> La pourpre vacille, bien droite pourtant, entre le feu de l'automne et l'hiver froid. Mystérieuse fête avec le contrepoint plus clair des baies de cynorhodon qui trouent les espaces de blancheur et annoncent la chaleur et la ferveur des hivers. Rondeur des baies oblongues, acidité de la pulpe et des pépins jaunes crachés sur le chemin ou laissés par les animaux. La pourpre des terres dites rouges tirait vers le violet. Un chemin amarante pas-à-pas se formait d'ouest en est, du couchant au levant, jour après jour, au rythme des heures.

Dans la hotte extérieure et intérieure il y a aussi les éclats de la rencontre, parmi lesquels une chienne de chasse qui m'a suivie plusieurs jours, une chienne dont la queue en point d'interrogation battait la mesure alors que le grelot autour du cou retentissait. À Florence, Antonino tient un tabac le long de l'Arno, il vend des cartes postales et à maintes reprises je viens y acheter la même, une carte de Fra Angelico. Antonino de me dire : « Fra Angelico, c'est la plus belle chose qui soit au monde » et c'est l'archevêque Antonino qui a commandé les fresques à Fra Angelico. « Un petit panneau en bois a changé ma vie », continue-t-il, entre Pistoia et Lucca où il s'est rendu à pied. Antonino a étudié la couleur à Florence, il a marché deux mois vers ses racines siciliennes en Epagne et a dansé dans le ballet florentin. Lorsqu'il est parti pour la Grèce, il venait y chercher les icônes mais a été surpris par une fresque au rouge vif presque orangé et au bleu des paons.

Antonino, je lui donne à lire les deux chapitres de Bauchau. Deux jours après, je reviens, il me regarde et se met à pleurer. Le téléphone sonne, il décroche et me dit en même temps : « Tiens-ça ». « Ça » est la réponse d'Antonino à la lecture d'Henry Bauchau : son tableau[10]. Antonino raccroche et m'explique que l'aquarelle a été peinte comme à l'huile, avec feu, que ce n'est pas un monochrome mais une variation. Il y a deux personnages de dos : « le couple va vers la mémoire de ses ancêtres en même temps qu'il la laisse derrière lui ». « Une aquarelle pour méditer, avancer dans le mystère. Le désir de brûler, de broyer, pas pour en finir mais vivre ».

Alors que Jenny dans *La Survivance* fait des rêves colorés, une sorte d'« immersion aquarellée »[11], l'aquarelle d'Antonino est pour moi

[10] 47 x 37 cm.
[11] Claudie Hunzinger, *op. cit.*, p. 122.

l'illustration de couverture imprévisible d'*Œdipe sur la route* d'Henry Bauchau : l'incendie, la fresque qui brûle, Œdipe qui s'en va, Antigone à gauche et Œdipe à droite. Par une coïncidence heureuse, cette œuvre inespérée m'attendait, pas seulement la fresque de Fra Angelico à Florence.

Dix ans plus tard, quelques semaines avant ces journées autour d'*Henry Bauchau : sous les mots, les images* à l'heure du solstice d'automne, je retourne à Florence. La fresque de Fra Angelico est toujours là. Je découvre dans le *Journal de la Déchirure* des évocations de Florence, surtout les couleurs de terre près de Sienne qui attirent Bauchau. Antonino est mort il y a un an, presque aveugle. Giuliana, son épouse, m'invite dans une villa en pleine campagne.

Je revois le tableau : je suis face à un événement. J'ai aussi sous les yeux, en moi, la fresque de Clios, celle du « chemin du soleil ».

Je suis surprise par le mouvement des personnages, les bras levés, le couple de danseurs. Ils font penser à des repentirs du peintre : dessinés après le mouvement de la couleur, avec elle ? Nés d'elle en tous cas.

Comme chez Rothko et dans la peinture du XX^e^ siècle, ce tableau nous fait entrer en lui. Il poursuit ici le « chemin du rouge ».

Ce tableau en mouvement continue à nous faire cheminer dans les images d'Henry Bauchau, à la force des mots. Œdipe, Antigone et Clios sont soutenus par Antonino et son œuvre carmin. Une œuvre ouverte, comme la fin d'*Œdipe sur la route* lorsqu'Antigone assure dans le roman éponyme : « Œdipe […] en nous quittant, n'a pas cessé de poursuivre en nous sa route » (ŒSR00, p. 87).

Marie-Claire d'ALIGNY

Si près, si loin des eaux vives

Rouvrant *La Pierre sans chagrin,* dans sa version Actes Sud (2001), pour préparer cette intervention je tombe sur cette dédicace d'Henry Bauchau, son écriture un peu tremblante : « *à François, natif de mes ruines surgissantes* ». J'avais oublié cette dédicace, ou je l'avais rangée trop vite parmi les citations un peu opaques qui sont régulièrement extraites de son œuvre et reviennent ici et là dans les commentaires. Aujourd'hui, vingt ans plus tard, je suis touché, surpris, vaguement poursuivi par ces mots qui vitalisent le sens du mot *ruines* et déstabilisent la phrase. Car peut-on naître des ruines, et comment les ruines peuvent-elles surgir ?

D'autres que moi ont certainement reçu cette dédicace. Au fond, nous sommes tous ici natifs des ruines surgissantes et ressurgissantes d'Henry Bauchau. Nous tentons d'inventer de nouvelles lignes de sens, nous nous risquons à créer à partir de ses mots, son poème, son chant. Moins une commémoration qu'une création ou une re-création ouverte, partagée, une tentative de produire de nouvelles naissances et des surgissements.

Ma rencontre avec Henry est très lointaine, puisqu'il était mon oncle par alliance (Laure était la sœur de mon père) mais au fond je ne l'ai surtout rencontré que dans ses dernières années, quand il était devenu un très vieil homme – un très vieux prince – et qu'il recevait mes premiers livres à Paris puis à Louveciennes, avec une grande écoute et bienveillance.

Enfant j'habitais une grande et belle maison au dallage blanc et noir et nous recevions de Gstaad ses livres de poèmes, dédicacés à mes parents. Je revois la couverture sang de bœuf de *Géologie,* dont je ne comprenais rien, je revois plus tard la première publication aux Éditions de l'Aire de *La Pierre sans chagrin,* dont il me reste l'odeur, le grain de la photo, l'invitation à la paix monastique, et quelques vers simples que je déchiffrais dans leur tout premier sens, à l'époque où le langage commençait à prendre corps mais avec des raideurs scolaires, ce grand appareil encore rigide du langage et dont l'enfant que j'étais usait avec une difficulté nouvelle, et peut-être un peu d'émerveillement.

Je lisais donc, l'enfant lisait :

> Si tu ne crois pas en la parole du monde
> Qui te croira ?
>
> Si tu n'aimes pas la matière
> Qui t'aimera ?
>
> Et si tu n'entends pas son rire
> Qui te brisera ? (PSC, p. 28)

Parmi les livres d'Henry qui aboutissaient sur la cheminée de la salle-à-manger ou la desserte du corridor, leur tranche peu à peu salie par les lectures, il en est un qui, arrivé en 66 – j'avais 14 ans – marqua mon imagination de jeune adolescent. On en parla beaucoup à table de cette *Déchirure.* Ma mère disait à juste titre que c'était une affaire de mère. Moi je recevais le livre et son titre avec une certaine incompréhension, un rien de stupeur, et j'avais peur d'y entrer.

C'est pourtant ce livre-là, *La Déchirure,* qui me poursuivra, me poursuit encore, et demeure pour moi le grand livre d'Henry Bauchau. Même s'il ne se donne pas tout à fait à saisir, et qu'on y entre comme dans un grand paysage mouvant. *La Déchirure* et sa mélodie maternelle, entrecroisant la femme des origines, la Sibylle, Mérence, Maman… Avec ce brouillé des souvenirs, repris, déplacés, encadrés, mythifiés, filtrés par les séances de psychanalyse… Avec ce petit homme au chapeau noir qui venu quérir la réconciliation, le furtif et l'éternel sourire de sa mère, entreprend l'accompagnement ultime et de jour en jour la descente...

Dans mon glissement progressif vers l'acte d'écrire, j'ai longtemps sous-estimé l'importance de ce livre d'Henry. Les hasards, les choix et les aléas de ma vie m'ont pourtant conduit à être hanté par les mêmes questions, les mêmes ouvertures, les mêmes préoccupations que le petit homme au chapeau noir. Lui, « *écrivain par espérance, psychanalyste par nécessité* » écrivait-il. Et moi, saisi par le démon de l'écriture alors que la vie m'a amené à travailler pendant de longues années dans une institution qui proposait des ateliers artistiques à des personnes en souffrance mentale…

Au carrefour de l'art et de la thérapie, Henry était d'ailleurs un maître prudent et magnifique, lui qui pouvait parler dans les colloques de psychanalystes et dans les rencontres littéraires, d'une même voix, sans dévoyer son propos. Lui qui au fil des séances de psychanalyse édifia une mythologie intime, faisant acte d'écriture depuis sa position d'analysant, et

conjoignant étrangement l'écriture (« *à l'oreille enfantine* ») de la remémoration analytique et du poème en devenir.

Il me semble qu'on ne peut comprendre les liens entre toute forme de création et ce surcroît thérapeutique lié au verbe créer, que si l'on évoque le mot de « traversement ».

« Poète n'est pas maître chez lui », écrivait Henry.

> Ce n'est pas moi qui vais vers le poème c'est lui qui vient vers moi. Cela commence par un son, un rythme, une image et j'ai soudain le désir, l'espérance d'écrire un poème. Je ne sais d'où surviennent ces sensations inattendues, je vois seulement qu'elles sont en mouvement et que, pour les retenir, je dois me faire mouvant comme elles. Je m'avance dans la pesanteur et la liquidité des mots, J'entre dans leur jeu [...]. Je me sens guidé par un rythme d'abord confus mais auquel je dois me conformer, par un son de voix que je reconnais peu à peu pour le mien lorsque j'ai la fermeté suffisante pour l'attendre et pour l'écouter... (EE, pp. 29 et 30)

À l'entame du processus d'écriture, est évoquée ici une mise en retrait de l'auteur, l'énonçant, en même temps qu'une attention, une disponibilité à cette matière « *pesante et liquide des mots* », voire à un « pressenti » qui met en mouvement un texte, une écriture, comme au travers du sujet créateur.

Cette notion pour moi si importante de « traversement » m'a invité à explorer la question de ce que j'ai cru pertinent d'appeler la « faille d'existence », ou « la blessure d'existence », telle qu'elle peut être à l'origine d'un processus de création[1].

J'ai avancé que si chacun de nous, sujets créateurs, nous sommes traversés, c'est qu'il y a de possibles lignes de traversement, de possibles lignes de faille... Il s'agit là bien sûr d'une hypothèse, une manière de voir, une sorte d'« ouverture spéculative », sachant que toute élaboration théorique, hors du domaine de la science pure, penche toujours un peu du côté de la fiction. Une fiction qui peut cependant être éclairante, porteuse ou féconde… Je puis en tous cas dire, à titre personnel, que le fait d'avoir été convié, à la suite d'Henry, sur ce lieu où se rencontrent le procès artistique et l'élaboration analytique m'a fait chercher dans cette direction.

[1] François Emmanuel, *Guérir par l'écriture ?*, Châtelineau, Le Taillis Pré, 2022.

Ne lâchons donc pas ce fil et proposons que l'acte de créer, l'acte de peindre, de sculpter, de danser, d'écrire…, l'acte de se laisser traverser activement par une écriture, ne serait pas sans lien avec ce que l'on pourrait appeler nos failles d'existence, notre faille d'existence. Je mets là un étrange singulier-pluriel. Et je rappelle combien l'évocation de la faille est par évidence du côté de la représentation… *Sous les mots des images*… Celle-ci appartenant d'ailleurs au vocabulaire de la géologie. Il pourrait donc se penser que chaque auteur, chaque créateur écrirait dans les parages de sa propre faille, plus ou moins près de celle-ci, avec pour effet de gagner en apaisement, mais un temps seulement, après quoi l'ouvrage serait à reprendre, à recommencer… Écrire, chanter, peindre, comme boire une eau qui donne soif… Comme si dans cette opération du retrait du moi, du « traversement », nous accédions à plus vaste que nous.

Dans la bibliographie d'un romancier, chaque roman peut être vu comme un rêve mis en récit. Un rêve saisi dans une temporalité certes tout autre que celle du rêve, puisqu'il est retravaillé, remanié, recomposé, après bien des tâtonnements… Rêve ou roman, on pourrait y apercevoir, avec un indice de diffraction très variable, un lointain reflet, un lointain écho, de la vie psychique de son créateur. C'est là où certains rêves, certains romans, peuvent sembler plus proches de la ligne de faille de leur auteur. Et il me semble que *La Déchirure* est un texte qui peut se regarder à la lumière de cette proximité.

C'est le premier roman d'Henry Bauchau : sa genèse en fut bousculée, douloureuse, il fait un écho tardif à la grande ligne de fracture qui a parcouru le milieu de sa vie avant les années cinquante. La plupart des conférences reprises dans *L'Écriture à l'écoute* reviennent sur ce moment. Plus tard, l'œuvre prendra d'autres directions, revenant comme les ondoiements du serpent rôder plus près, plus loin, de cette apparente ligne de faille, puis repartant ailleurs... Plus tard il y aura le livre du père*, Le Régiment noir* et bien plus tard, le livre de l'au-delà de la terre des humains, quand Œdipe sera parti se risquer sur la route de Thèbes à Colone...

Mais au commencement, dans un des premiers gestes d'écriture, il y a eu *La Déchirure.*

> Je suis entré dans ce livre à l'aveuglette, écrira-t-il, pressé sans doute de me retrouver à la naissance de la parole, dans la déchirure de l'enfance, dans le creux, dans la faille, en tous cas dans l'endroit béant où je suis descendu avec la Sibylle. (D86, p. 94)

Le psychanalyste Didier Anzieu, dans un livre paru en 1981 et intitulé *Le Corps de l'œuvre* entend s'intéresser au poïétique, soit ce qui dans la création fait processus, fait mouvement. Avec ce projet, cette intention, il tente de contourner l'écueil de la psychanalyse appliquée à la littérature. Et à l'endroit de ce qu'il appelle le *travail du code* de l'œuvre, il évoque un lieu vide, un trou central, quelque chose qui se dérobe, autour de quoi l'œuvre prend forme, se construit, tente de faire corps. Le *travail du code* vise à tramer, circonvenir ce lieu vide.

Un premier motif serait en lien avec la perte de la mère, la maison maternelle, le pays natal... Ce lien d'amour infantile, que l'œuvre chercherait indéfiniment à retrouver, dont elle tenterait de « retrouver le temps »…

Une seconde *figure du vide* tiendrait moins à ce lieu maternel perdu, qu'aux générations qui ont précédé le créateur, ce qui a constitué en amont rupture et qui a été transmis, non élaboré, dans une valise fermée, tel un secret originaire… Évolueraient dans ces eaux des morts oubliés ou nimbés de légendes, des fantômes auxquels l'œuvre proposerait d'intrigants déambulatoires, voire de majestueux tombeaux...

Parfois, il y aurait un intervalle irréductible entre la pulsion et la décharge pulsionnelle, et selon la formule de Didier Anzieu, un *inemployé pulsionnel*, dont l'œuvre tendrait à combler l'écart. Il serait ici question de trauma, d'effraction traumatique…

Enfin, un quatrième motif pourrait être en lien avec l'acquisition de la langue et cette forme d'ébranlement de la communication précoce avant que l'enfant n'entre dans le langage : il ne comprend pas, il ne possède pas (encore) le code, les adultes sont possesseurs d'un monde dont il est le témoin repoussé, interdit... L'œuvre de création se souviendrait de cette incompréhension. La langue de création, surtout la langue du poème, se chercherait et par instants très brefs se trouverait, à l'assaut de cet écart premier…

Tout rapprochement, toute homologie est hasardeuse et même le biographe le plus avisé ne pourrait jamais être en mesure de repérer chez l'auteur sur lequel il travaille le lieu d'une faille, ou des failles d'existence de celui-ci. Mais cette quatrième *figure du vide* évoquée par Anzieu, en ce qu'elle s'intéresse à la naissance de la langue, offre peut-être un écho, une résonance féconde, à ce que Henry Bauchau nous évoque ici et là dans *La*

Déchirure, comme dans le commentaire qu'il nous distille un peu partout dans son œuvre, à l'endroit de la genèse de son écriture poétique.

Dans les cernes circulaires de *La Déchirure*, cernes s'approfondissant peu à peu à mesure que le récit s'avance vers la mort de la mère, dans les nappes de brume du souvenir, il est beaucoup parlé de la langue perdue, la langue enfouie, la langue prisonnière de la profonde enfance, et toute une série d'associations s'attachent à l'ébranlement qu'a été l'incendie de Saint-Pierre (Louvain), et le déménagement en catastrophe de la famille lorsque Henry avait un an et demi. Récit, reconstitution, recréation du souvenir ou non : la langue est présentée comme mise sous contrainte pendant les années de l'occupation allemande. Prisonnière de la langue étrangère, elle devient par glissements prisonnière d'une famille orientée vers l'industrie et la terre, et, plus loin encore, prisonnière de la difficulté de s'exprimer de l'enfant. Celui-là même qui n'est pas *de plain pied* dans l'existence : il ne comprend pas tout à fait ce qui se dit autour de lui mais il est doté de *l'objet mâle et brillant* que révèle le soleil de la *Circonstance éclatante*.

À ce niveau de plongée dans les lumières basses de la remémoration, dans ce creuset partagé avec la Sybille, nous entrons dans un espace d'avancée du sens qui se cherche sur telle ou telle arrête du souvenir, plus ou moins reconstitué. Nous glissons d'une formulation à une autre. De la langue prisonnière nous descendons vers les parages de la langue avant la langue, le corps de pré-langage préludant au langage des adultes.

Cette langue des origines est évidemment imprégnée de maternel. Elle s'aperçoit d'abord sur le visage de la mère, ou en contact avec son corps.

> Il y a une écriture sur le visage de la mère, dans ses gestes, le contact de son corps. L'enfant la déchiffre et il garde de ce déchiffrement des traces cachées mais ineffaçables. Cette écriture fondatrice, fragmentée, discontinue est inatteignable sauf par brèves lueurs... (EE, p. 123-124)

Ainsi, peu à peu, l'écriture du poème, l'écriture dans le roman, vient-elle à s'approcher du corps de la mère. Attester plutôt de cet écart entre le moment-corps de la mère et le moment-langue, cet intervalle, cette faille aux contours insaisissables, entre le moment où enfants nouveaux-nés nous sommes corps (et corps de la mère) et les moments où par à-coups nous entrons dans la toile du langage, pour un jour miraculeusement

opérer une reprise en je, incertaine d'abord, inconstante d'abord, avant que le langage ne finisse par réordonnancer le monde autour de chacun d'entre nous. Réordonnancer le monde mais aussi constituer autour de nous une enveloppe langagière qui nous séparera désormais du réel, pour nous en protéger, en tamponner les à-coups, mais avec une inexorable déperdition.

C'est là où advient le poète, inconsolable de cette perte, c'est là où commence la « *dépendance amoureuse du poème* », c'est dans cet écart incomblable que le poète va chercher à dévoyer, détourner les mots de la langue, pour tenter des harmoniques nouvelles, comme si les mots devenaient soudain les touches d'un clavier, où entre son et sens, les aèdes, les sensibles, les musiciens de la langue s'essaient à (faire : *poieô*) de nouvelles inventions...

Il y a dans *La Déchirure* ce texte au fond étrange qui s'appelle *La chaleur violette* et dont je ne puis donner ici qu'un rendu très sommaire : Henry et Olivier jouent près du pigeonnier. Henry n'aime pas le contact avec les pigeons (qu'Olivier aime) mais s'il pose les mains sur l'ardoise chaude, il sent la *chaleur violette* et « *la chaleur violette c'est maman* ». Olivier fait mine de jouer avec la phrase de son jeune frère mais il ne la comprend pas vraiment. Cet entrechoquement doux de deux mots très concrets, qui sont des mots de corps, issus l'un du sentir, l'autre du voir, produisent un léger « surcroît ». Les deux mots ont plongé dans le fond maternel et c'est ce séjour du côté de la (maison)-mère qui fait trembler leur association, qui la rend vibrante pour celui qui est habité par le désir de faire poème.

Alors qu'il est à mi-chemin du roman, l'écrivain Jean Amrouche (qui est avec la Sibylle l'autre présence tutélaire du livre) dira à Henry que la mère n'y est pas encore assez présente « *en son corps* », qu'il lui faut remettre le corps de la mère au centre du livre, replacer cette ultime bataille de la mère dans l'intime de l'écriture. Et régulièrement, quand Henry vient dans la chambre d'hôpital, quand il croise le regard si souvent noyé de celle qui est ainsi engagée dans le combat du souffle, quand il s'approche encore, il écrit :

> Je demeure près de maman un temps qui me paraît très long. [...] Chaque fois que je commence une phrase elle me fait, du bout des doigts, signe d'attendre. Elle n'a pas pleuré, cette fois, elle n'a pas souri en me revoyant. Toute sa force et toute son attention sont requises par l'opération du souffle. Elle y procède en tâtonnant,

> comme on retrouve maladroitement une habitude perdue. Elle respire d'une écriture tremblée et malhabile, avec des reprises, des biffures et parfois des trous noirs qui ressemblent à de gros pâtés d'encre... (D86, p. 57, je souligne)

Le glissement surprenant d'un plan sémantique sur l'autre trahit tout à coup la tension du narrateur à faire passer dans son écriture le combat de corps et de souffle de la mère, ceci, afin dira-t-il plus tard, de la « retrouver ».

Il y a aussi dans *La Déchirure*, un long texte intitulé « *le jeu originel* » où Henry Bauchau évoque, reconstitue, une autre scène de l'enfance quand avec Olivier ils émettaient, ils prononçaient des mots qui faisaient plaisir à dire, parce qu'ils étaient puissamment transgressifs, parce qu'aussi, ils se proféraient dans certaines positions du corps (comme par exemple se mettre à genoux l'oreiller entre les cuisses et dire « *j'ai fait un jeune...* » ou bien susurrer tête en bas « *le cul du petit jésus* »...) C'était savoureux, jouissif, ça avait de puissants *effets de corps*, ça faisait l'objet de cérémonies secrètes et troublantes. L'histoire dit qu'il y eut ensuite une trahison par l'intermédiaire d'une petite fille et que, la chose étant finalement rapportée aux adultes, ceux-ci érigèrent une sorte de tribunal inquisitorial parce qu'il fallait à n'importe quel prix réintégrer ces enfants vicieux et malpolis dans le droit chemin de la langue. Mais le surcroît ici de corps était passé dans les mots et même si Olivier n'en ferait peut-être rien pour sa vie (lui qui est de toute façon « *de plain-pied dans l'existence* ») Henry y découvrirait un accès à une langue plus proche du corps, interdite et proférante, sauvage.

C'est là où l'expression de l'oreille enfantine *ose un rapprochement au fond inouï entre la parole surgie dans l'analyse et la parole du poème. Avec d'un côté la parole, l'écriture qui* « explique, commente, évalue, étend le champ du savoir et de l'expérience. » *De l'autre côté* : « l'écriture qui ne nous livre de son étendue que quelques surfaces éclairées […] destinées à être interprétées mais entendues, considérées et parfois contemplées. « Ces deux écritures reviendront sous le signe de deux oreilles enfantines, lors de moments privilégiés des séances, lorsqu'on est vraiment entre enfants. » (EE, p. 121)

« *Lorsqu'on est vraiment entre enfants* » : grande chance qu'eut Henry d'avoir eu une analyste ainsi ouverte à l'écoute de son poème surgissant, ainsi dans cet état d'invention libre, de disponibilité innocente, pour pouvoir prolonger l'évocation, la recréation de très anciennes scènes. Et repeindre avec lui à mains nues les murs de la caverne d'enfance…

La langue prisonnière, la langue avant la langue, la langue au plus près du corps... Pour évoquer cet écart irréductible à l'assaut duquel le poète se lance, brise ses lances, il me reste à évoquer un dernier aspect de la « faille langagière », assez difficile à saisir et à partager. Cet aspect est peut-être en filigrane de toute l'œuvre d'Henry Bauchau, il affleure surtout dans ses poèmes. Et il nous concerne tous depuis notre arrivée dans le langage. C'est ce qui a généré le titre de ma communication, c'est là où Henry écrit mystérieusement : « *natif de mes ruines surgissantes* », installant deux verbes (un adjectif né d'un verbe, un participe présent) autour du substantif *ruines*. C'est là où résonne particulièrement un poème qu'il m'avait donné, je pense en 2006, un poème dactylographié intitulé *Les Eaux vives* et que par un hasard troublant, je viens de retrouver entre les pages fatiguées *de La Déchirure*. Ce poème dédié à Jean-François Labouverie a été écrit entre 1997 et 2001 et est paru ensuite dans *Les poèmes pour Laure*. J'en citerai le début pour terminer.

Le monde qui nous entoure, le réel qui nous entoure et nous constitue, est un incessant mouvement, incessant surgissement. La langue que nous avons fait nôtre, la langue humaine, la langue qui n'est pas seulement le code d'utilisation du monde, mais est aussi la langue pour la langue, c'est-à-dire un « lieu » en soi, un espace d'infinie création, cette langue est faite de mots, qui sont chacun comme des arrêts, des reflets figés, des pièces immobiles, plus ou moins agencés, articulés dans la phrase. Dans la langue froide, la langue de la Maison froide, la langue qui « *explique, commente, évalue* », il règne un certain climat d'immobilité. Dans la langue chaude, oserait-on dire en poussant la métaphore : la langue de la Maison chaude, la langue du poème, il y a du mouvement qui pousse, du mouvement qui voudrait faire sauter en éclats le carcan langagier, ébranler la langue-en-ce-qu'elle-saisit, en-ce-qu'elle-immobilise... C'est à même le corps de la langue, dans le vif de celle-ci, que du mouvement est possible. Un mouvement toujours à reprendre, à recommencer, et qui à chaque fois engage le poète à se remettre à l'ouvrage. Lorsqu'il y a mouvement à même l'écriture, lorsqu'il y a processus – découvrement, descellement, ouverture…– quelque chose est rejoint : un instant le soleil éclaire l'épée du petit homme de la *Circonstance éclatante*.

Cela me donne envie de lire les derniers vers de ce texte admirable qu'est *Géologie*, écrit en 1956 :

J'écris le long du jour très vieux mes verbes lents.
Tout rajeunit en s'écoulant, tout se conjugue
et le torrent demeure. Ai-je bien écouté ?
J'entre dans le courant, je m'enfonce, je nage.
Survient que ne comprenant plus, je suis compris. (G, p. 125)

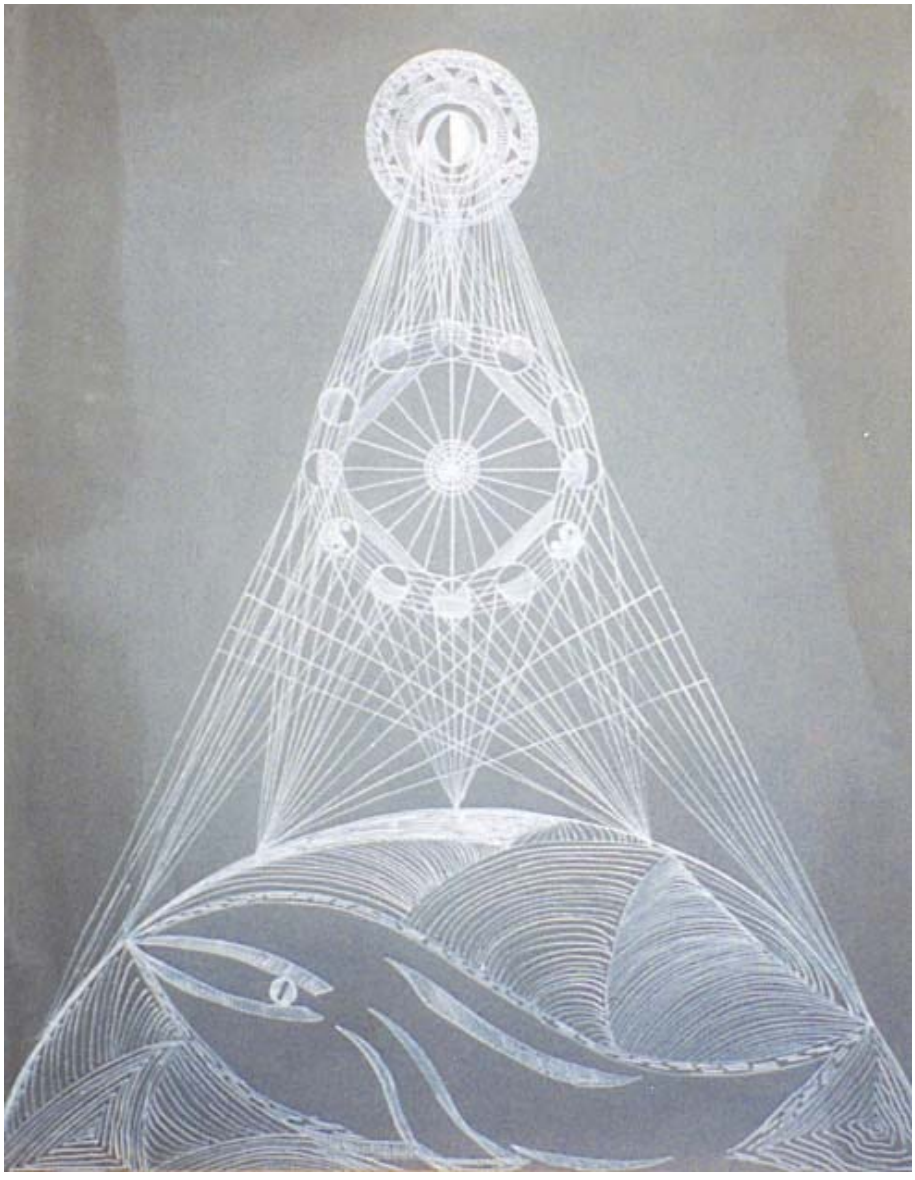
Et plus tard, bien plus tard, dans le jardin de la résidence où il promène tristement sa dormeuse, voici donc le poème des *Eaux vives* :

Grandes œuvres d'écume et de vent cette nuit
Et ce matin, soleil timide, sourdes pensées, actes qui vont à petits pas
Tandis que je te pousse, ma dormeuse étendue
Au début d'un été sans toi, dans le jardin de l'hôpital
Qui se recueille au milieu des fleurs.
Peut-être entendons-nous ensemble, encore ensemble,
Le bruit doux, retombant, répété du jet d'eau, le murmure de la fontaine
Où affleure soudain, dans la mémoire intemporelle
Ces mots venus profonds de la profonde enfance : Les Eaux Vives
Qui parlaient de jardins, de soleils, d'une musique de la joie sous les ombrages verts
De la liquidité, de la limpidité, peut-être d'un bonheur au bord des eaux mortelles.
Je ne connaîtrai jamais les Eaux Vives, car ceux qui parlaient d'elles dans la grande maison
Tous les adultes de l'enfance depuis longtemps sont morts.
Eaux vives, qui n'avez pas habité mon regard, ni l'oreille pauvre du poème
Je vous retrouve dans l'immense espace imaginaire,
[…] (NS, pp. 40 et 41)

Le poème continue.

François Emmanuel

VARIA



La lutte avec le modèle marial dans l'œuvre d'Henry Bauchau[1]

Ismène : « Crois-tu qu'on peut, sans délirer, espérer comme tu fais ? »[2]

Il s'en est fallu de peu pour que l'écrivain Henry Bauchau, né en 1913 et décédé en 2012, devienne centenaire. Il a donc vécu à peu près tout le XX^e^ siècle, et son existence a été considérablement marquée par un certain nombre de ruptures et d'évolutions profondes, celles qui ont marqué à la fois l'histoire politique et sociale, mais aussi les mentalités européennes pendant cette longue période. La Première Guerre mondiale l'affecte profondément malgré son tout jeune âge, la Seconde encore davantage, qu'il subit comme officier d'abord, puis comme intellectuel sous l'occupation, ensuite comme résistant. Son parcours lui fait fréquenter des milieux qui vont de la droite conservatrice catholique à l'extrême-gauche maoïste, la psychanalyse, l'anticolonialisme algérien, le tiers-mondisme… Il peut ainsi être vu comme une sorte de synthèse d'un siècle aux prises avec les idéologies et à la recherche de nouveaux modèles et de nouvelles valeurs.

C'est par ailleurs un écrivain tardif, puisqu'il a 45 ans quand il publie son premier recueil de poésie chez Gallimard en 1958 : *Géologie*. Son premier roman, *La Déchirure*, est publié par le même éditeur en 1966 ; il a alors 53 ans. S'ensuit une féconde activité, singulièrement de poète et de romancier, mais aussi de diariste, sans oublier les contributions au théâtre et à l'opéra. Nous ne pouvons développer ici ni le détail de ses œuvres, ni les multiples tournants d'une vie où les échecs et les crises se succèdent[3]. Relevons pourtant que c'est relativement tard, à partir des années 1990 et

[1] Cette étude est le développement d'une communication présentée le cadre de la Journée d'études *Marie chez les penseurs et écrivains contemporains (XX^e^-XXI^e^ siècles)*, organisée par l'association « Ensemble avec Marie » à l'Institut Catholique de Paris, le 11 février 2023.
[2] A, p. 127.
[3] Voir Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*. Paris, L'Harmattan, « Espace littéraire », 2001 ; Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin, Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e^ siècle : configurations historiques et imaginaires*, Bruxelles, Le Cri, « Biographie », 2008 ; Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau, sous l'éclat de la Sibylle*, Arles, Actes Sud, 2013 ; Henry Bauchau, ER et CSN.

de son entrée au catalogue des éditions Actes Sud avec un premier roman consacré à la figure d'Œdipe, et davantage encore avec *Antigone*, que Bauchau a connu un assez large succès éditorial, ainsi qu'une plus nette reconnaissance, notamment universitaire. La réécriture de la « matière thébaine » a donné lieu à de nombreux textes, singulièrement les deux romans intitulés *Œdipe sur la route* qui paraît en 1990 et *Antigone*, en 1997 ; mais, autour de ces deux livres, Bauchau l'a également exploitée dans divers poèmes, récits et adaptations pour le théâtre et même pour l'opéra. Cette mise en œuvre semble *a posteriori* avoir constitué une phase d'accomplissement, comme si l'auteur avait atteint là une forme de discours *juste*, non seulement par rapport à lui-même, mais aussi par rapport à son temps, ce qui expliquerait en partie au moins la réception favorable d'un public large et varié, des universitaires aux jeunes générations[4]. C'est un aspect important puisque nous aurons à nous attarder sur le personnage d'Antigone, qui semble avoir joué un rôle essentiel dans ce succès.

Ajoutons encore ceci : en dehors de l'héritage du catholicisme social dont nous reparlerons, toute l'œuvre est marquée par ce que l'on a appelé les philosophies du soupçon (le freudisme et le marxisme, mais également les écrits de Nietzsche, dont l'influence doit encore être étudiée[5]). Elle est la trace d'un « cheminement intérieur en quête d'une parole juste, qui aide à vivre »[6] en éclairant le rapport de soi à soi, et de soi au monde social et politique, mais aussi le rapport du sujet à une altérité multiforme qu'on peut se contenter ici de qualifier de religieuse au sens large, et sur laquelle nous reviendrons. Bien entendu, il y va aussi, dans cette écriture, d'une

[4] La liste des prix littéraires obtenus en témoigne, qui va du Prix des lycéens (1999) au Prix Max Jacob (1959) en passant par le Prix du Livre Inter (2008). Concernant cet « horizon d'attente », voir Myriam Watthee-Delmotte, « "*Antigone ne se retourne pas*" : écriture et résistance chez Henry Bauchau », dans Lambros Couloubaritsis, François Ost (dir.), *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles, Ousia, « Mythes et religions », 2004, pp. 143-159.

[5] Elle est évidente dans un titre comme *L'Enfant rieur*. Lui est notamment liée l'importance du rire dans l'œuvre, et par exemple dans *Antigone* (A, p. 335). La référence nietzschéenne n'épuise sans doute pas le sens de cette thématique récurrente, qui est convoquée aussi dans la poésie : « Car tu es coureur de chagrin / Et la règle est d'apprendre à rire / Homme / avant de mourir » (« L'œuvre », deuxième poème de *La Pierre sans chagrin*, PC, p. 129) ; voir aussi p. 174 (« Le cœur gris », à propos de Mérence), p. 311 (« Liberté d'Antigone ») ; voir aussi, e.a., p. 176 (« Légendaire », à propos de Lénine et du Christ) ; p. 390 (« Le rire », à propos de Rembrandt et du Christ).

[6] Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 9.

réussite esthétique et artistique, mais la quête de vérité, de justesse pourrait-on dire, est première et la conditionne. En attestent les volumes publiés du journal de l'écrivain, et, en ce qui nous concerne, singulièrement le *Journal d'Antigone*.

Le centre de cette quête est certainement d'ordre éthique, et c'est pourquoi nous parlons ici d'un *modèle* marial, où Marie n'intervient pas comme figure proposée à la dévotion du croyant ou à la spéculation théologique du philosophe ; elle apparaît plutôt, en tant que sainte, comme paradigme de valeurs, donc de comportements à imiter, et comme signe révélateur d'une vision spirituelle du monde, ce qu'on pourrait appeler une topologie du sens existentiel[7].

Après avoir rappelé d'une manière générale l'évolution de Henry Bauchau au cours de sa vie en matière de religion et de spiritualité, nous nous intéresserons successivement à deux personnages importants de son œuvre de fiction : Mérence et Antigone. Ce sont deux vierges très différentes, que nous analyserons comme deux figures en quelque sorte spectrales, ou peut-être décalées, de Marie. Non pas, bien entendu, de la Marie historique, dont nous ne savons somme toute que peu de chose, mais de la tradition qui s'est développée au fil des âges à son sujet, donc deux figures en lien avec ce « modèle » marial.

Du catholique engagé à l'écrivain « sur le seuil »

Ces quelques éléments étant rappelés, pourquoi parler d'une « lutte avec le modèle marial » et, surtout, qu'avons-nous à en apprendre qui ait une portée générale ? Pour répondre à cette question, il faut d'abord revenir, même rapidement, sur certains aspects « confessionnels » de la vie de Henry Bauchau.

Son milieu d'origine, qu'il interrogera à plusieurs reprises dans son œuvre – il s'agit d'un écrivain, on l'aura compris, qui se met constamment en danger dans l'écriture, toujours autobiographique d'une manière ou d'une autre –, est une bourgeoisie relativement aisée, dans un milieu catholique conservateur ; un de ses deux grands-pères était bourgmestre de la ville de Louvain au moment de l'agression allemande de 1914. Son père est ingénieur métallurgiste ; sa mère, semble-t-il, n'a jamais été

[7] Ainsi, « céleste », « profond », « vaste »… figurent parmi les qualificatifs topographiques concrets très fréquemment utilisés par Bauchau pour figurer l'altérité.

salariée. Une branche de la famille a une maison à la campagne et des domestiques, une autre a acquis un petit manoir dans la vallée mosane, mais on n'a pas perdu le souvenir d'une ascendance ancestrale du côté des artisans forgerons.

Comme beaucoup de « fils de famille » à l'époque, Henry Bauchau « fait son droit » à Louvain dans les années 1930. C'est dans ce contexte qu'il se rapproche des milieux intellectuels catholiques et qu'il commence à s'engager dans le débat public, d'abord dans les revues étudiantes, puis dans les revues intellectuelles qui sont le lieu d'expression d'une mouvance chrétienne relativement progressiste. La recherche d'un « renouveau catholique » est active, on le sait, depuis la fin du XIX^e^ siècle, en France et en Belgique comme ailleurs ; après le désastre de la Première Guerre mondiale, cette aspiration est encore plus marquée : certains, lecteurs de *L'Action française*, cherchent ce renouveau de plus en plus à droite, ce qui donnera en Belgique francophone le mouvement rexiste, lequel sera finalement condamné avec fermeté par l'épiscopat en 1937 ; d'autres s'engagent dans un catholicisme d'action sociale dont les deux figures de proue sont alors, en Belgique francophone, l'abbé Joseph Cardijn, fondateur en 1925 de la Jeunesse ouvrière chrétienne (JOC), qui sera fait plus tard cardinal par le pape Paul VI ; et le chanoine Jacques Leclercq, professeur de philosophie morale à Louvain, avec lequel Bauchau collabore étroitement pendant plusieurs années, notamment comme secrétaire de rédaction de la revue *La Cité chrétienne*.

Ajoutons que l'engagement confessionnel dépasse le cadre professionnel et institutionnel du « pilier » catholique de la société belge, puisque Henry Bauchau est alors de toute évidence soucieux de cohérence et d'approfondissement spirituel, avec la volonté de prendre ses responsabilités[8]. Mobilisé en septembre 1939 en tant qu'officier de réserve, il subira comme une humiliation personnelle la capitulation décrétée par le Roi le

[8] C'est dans cette perspective qu'il faut situer l'épisode du « serment de Tamié », dont le contexte fut une retraite spirituelle à l'abbaye du même nom, en compagnie du poète Théo Léger et de Raymond De Becker, intellectuel qui, plus tard, s'éloignera de l'Église et se fourvoiera dans la collaboration avec l'occupant nazi. Sur cette période, on peut lire notamment : *Bauchau avant Bauchau : en amont de l'œuvre littéraire*. Dossier constitué par Myriam Watthee-Delmotte, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2002, 142 p. ; Étienne Deschamps, Geneviève Duchenne, « À l'origine de l'utopie communautaire de Raymond De Becker : le serment de Tamié (juillet 1933) », dans *Textyles*, n° 31, 2007, pp. 134-149. Voir aussi PC, pp. 233-235.

28 mai 1940 ; libéré par les Allemands, il reste prisonnier du devoir d'obéissance qu'il croit dû par les officiers au Souverain, Léopold III, dont le couronnement, en 1934, lui avait personnellement fait une forte impression. C'est ce qui va l'amener à ce qu'il a appelé l'« erreur généreuse », c'est-à-dire à la décision de rester au pays et d'accepter, jusqu'au début de 1943, le fait de l'occupation en créant et en dirigeant le Service des Volontaires du Travail pour la Wallonie.

Sans aller plus avant dans la relation de ces épisodes évidemment peu glorieux (bien qu'il s'agisse de redresser la tête après la défaite), retenons simplement ceci : pour ce jeune catholique pratiquant et pétri d'idéal, la Vierge Marie doit à coup sûr avoir été une figure de référence importante, tout simplement parce qu'elle est alors une figure centrale de l'affirmation communautaire et de la pratique populaire. De même ont dû être importants pour lui, par ailleurs, d'autres aspects d'un catholicisme qui, à l'époque, jouait un rôle structurant dans une bonne partie de la société et se répandait en manifestations collectives dont on n'a plus guère idée aujourd'hui : pèlerinages, cortèges et processions, uniformes, fêtes votives, lieux de rassemblement, etc. Rappelons notamment que la fête du Christ-Roi a été instituée à la même époque, en 1925 précisément.

Vient ensuite, pour Henry Bauchau, la crise multiforme de l'après-guerre, et notamment la cure analytique, ou plutôt les analyses, puisque Conrad Stein succèdera à Blanche Reverchon dans le rôle de l'analyste. Henry Bauchau, par ailleurs, est dans la nécessité de retrouver un travail rémunéré ; après avoir tâté, à Paris, du métier de libraire-diffuseur, il s'est établi en Suisse comme gérant d'un pensionnat. Il s'est aussi séparé de son épouse (avec laquelle il avait trois enfants) et il vit désormais avec Laure Tirtiaux, qui sera sa compagne jusqu'à la mort de celle-ci. Après la Suisse où son entreprise fait finalement faillite dans le contexte de la crise du pétrole des années 1974-1975, le couple s'établit à Paris, où il est d'abord recueilli par Ariane Mnouchkine. Henry Bauchau retrouvera un travail de thérapeute salarié, puis indépendant, sans cesser son activité littéraire : autant de positions modestes, sans rapport avec le rôle social plus ou moins en vue qu'il semble avoir recherché avant et pendant la guerre, dans la perspective d'un « service » à rendre à la collectivité.

Après tout cela, où en est-il dans sa relation avec la foi chrétienne, et avec le catholicisme en particulier ? Il n'y a pas de réponse simple à cette question, mais les déclarations de l'auteur – qui y revient assez souvent

dans son journal et dans sa poésie, ce qui témoigne de la poursuite d'une interrogation spirituelle – sont suffisamment explicites pour en avoir une idée.

D'un côté, il est clair que les ponts sont rompus avec le catholicisme militant et qu'aussi bien l'adhésion à un corpus doctrinal que l'engagement dans l'institution n'ont pas survécu à une crise qui a emporté, entre autres certitudes, l'essentiel de ses convictions religieuses. De même que son attachement à la monarchie et sa confiance dans l'autorité militaire, la foi aussi bien que l'action sociale et politique dans le cadre de l'Église catholique semblent avoir disparu au profit d'une forme d'agnosticisme. Celui-ci s'exprimera souvent, dans le journal et dans diverses déclarations, par l'image du « seuil » de l'église, un « seuil » au-delà de quoi il lui serait désormais impossible de s'avancer. Ce n'est qu'une image, bien sûr, car rien ne l'empêchera, par exemple, de revenir très fréquemment, à Paris, dans l'église Saint-Sulpice pour admirer la peinture murale de Delacroix représentant *La Lutte de Jacob avec l'ange*, lequel lui inspire de nombreuses réflexions qui ne sont pas que littéraires ; l'épisode biblique évoque notamment, lui aussi, un seuil, en l'occurrence celui de la Terre promise. L'éloignement d'avec la pratique et l'institution religieuse est en tout cas suffisamment net pour qu'on soit en droit de penser que la dévotion mariale a fait partie de tout ce qui a été balayé par la crise personnelle de l'après-guerre.

Croyances et dévotions chrétiennes semblent en effet remplacées, dès les années 1950, par un intérêt marqué pour les spiritualités et les sagesses orientales, plus particulièrement le zen et le tao. On ne peut toutefois pas parler à cet égard d'une conversion : plutôt d'une inspiration multiforme, à la fois spirituelle et poétique, qui repose sur la mise en question du sujet occidental de conception cartésienne comme sujet de l'action rationnelle, acteur de la « maîtrise de soi » au service du bien collectif. Il y a donc un lien étroit entre, d'une part, ce que Bauchau a appris de la psychanalyse au sujet des « profondeurs » de sa vie psychique, et, d'autre part, les emprunts aux sagesses orientales, dont il souligne les leçons paradoxales et où il trouve ce qu'on pourrait appeler une valorisation de la non-action : le sujet n'agit pas, il est agi, et il est agi notamment par les forces « profondes » de l'inconscient dont, singulièrement, les rêves sont l'expression. Rappelons que cette évolution a par ailleurs pour cadre plus général, d'une part, la mouvance « structuraliste » des années 1950-1960, où l'influence des

philosophes du soupçon fut renforcée par celle de nouveaux penseurs critiques (Lévi-Strauss, Lacan, Foucault, Deleuze…) ; et, d'autre part, ce que Pascal Bruckner a plus tard qualifié de « sanglot de l'homme blanc », en référence notamment aux valeurs imposées par la décolonisation et ensuite le tiers-mondisme. Pour Bauchau, la Chine va constituer un pôle de référence majeur, à la fois imaginaire (la « Chine intérieure »[9]) et réel, où il pourra situer l'autre du sujet occidental cartésien. De même qu'il doit s'efforcer d'entendre ce que lui dit l'inconscient, le sujet occidental doit à présent *écouter* les autres cultures, mais aussi le corps : trois « autres » qui peuvent le libérer, lui le sujet dominateur, de sa prétention à la maîtrise de lui-même et du monde. L'expression « l'écriture à l'écoute » synthétise ces divers aspects[10].

De l'autre côté, cette distance nettement exprimée avec le christianisme n'est certainement pas une rupture aussi radicale qu'il peut sembler, et la thématique structurante de la route dit assez bien que, sur son « parcours aveuglé »[11], le sujet reste ignorant de ce à quoi elle peut conduire, voire de ce par quoi elle passe. L'image du « seuil » de l'église, en effet, est ambivalente, puisque, si l'on n'est certainement pas « dans » le bâtiment ou l'institution, on n'est pas tout à fait « dehors » non plus. En somme, *on y revient* épisodiquement, quoique sans pouvoir y entrer, ou en ne voulant plus y entrer. Dans le Journal tenu par l'écrivain, il est notamment très souvent question de l'exercice quotidien de la prière, de même que, dans la poésie, on trouve de nombreuses traces de pratiques spirituelles chrétiennes ; songeons à un recueil comme *La Pierre sans chagrin : poèmes du Thoronet* (2001, 2006) ou à cet autre, intitulé *Exercices du matin* (1999). Puisqu'il n'y a plus de figures auxquelles adresser formellement la prière, on ne peut certes plus parler de dévotion, mais il reste une ouverture constante à l'altérité, parfois désignée par le « tout » (ou le « rien »), parfois par l'expression plus personnalisée des « Grandes Mains » lorsqu'il s'agit

[9] Ce motif emprunté à Pierre Jean Jouve est une thématique récurrente dans la poésie et dans les journaux de Bauchau ; cf. e.a. *La Chine intérieure* (1972-1973) (PC, pp. 153-168).
[10] Cf. EE. En référence à l'œuvre de Bauchau, il faut comprendre le verbe « écouter » non seulement dans son sens premier actuel (« prêter attention à ce qu'on entend »), mais aussi, me semble-t-il, dans ses deux autres sens, plus proches de l'étymologie (*auscultare* : « écouter avec attention ; ajouter foi, obéir ») : « Obéir spontanément à » et « Se laisser conduire sciemment ». Cf. https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9couter – consulté le 04.03.2023.
[11] « Le petit jour », *La Chine intérieure*, PC, p. 172.

d'événements, ou d'une manière plus générale[12]. Un poème tardif, dédié au philosophe Alain Badiou, pourrait résumer cette position à la fois agnostique et nostalgique, et à coup sûr « incertaine » ; il s'agit d'une adresse à son corps, appelé « mon pauvre ami » ; le poète écrit qu'ils sont tous les deux, dont lui-même et son corps) « Sur la route, encore incertains / Du regard céleste entrevu / Dans la république enfantine »[13]. De même encore, un autre poème, un bref quatrain intitulé « La route », retrace ainsi le bilan d'une vie : « Après le mercredi des cendres / Je n'ai pas cueilli les rameaux / Et je suis resté sur la route / Avec le peuple du désastre » (*PC*, p. 291).

Ajoutons néanmoins que, tout à la fin de sa vie, alors que son état général s'est considérablement affaibli, Henry Bauchau, qui ne cesse cependant d'écrire quitte à dicter, a travaillé à un ultime projet d'écriture que la mort ne lui a pas permis de mener jusqu'au stade de la publication, mais qui n'était autre qu'une « Histoire de Marie ». D'après son conseiller littéraire Bertrand Py[14], ce texte n'est pas seulement inachevé : il n'est pas assez élaboré pour être publié, et il ne doit même pas être communiqué au public[15]. Quoi qu'il en soit, le fait même que cette ultime entreprise littéraire soit mariale témoigne du fait que la figure de la Vierge, qui vient certainement de la spiritualité vécue avant les années de crise, a en réalité survécu dans son monde de références.

Venons-en à cette figure mariale dans l'œuvre. Deux personnages majeurs nous serviront ici de guides. Le premier, Mérence[16], joue un rôle

---

[12] Par exemple : « L'œuvre », PC, p. 302, qui concerne l'écriture.

[13] « Paroles du corps endormi », PC, p. 303.

[14] Bertrand Py, « Vient un moment où il sait… », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 12, 2022, pp. 79-80.

[15] Nous n'en parlerons donc pas davantage, sinon pour observer que ce texte reprend, en prose et à propos de Marie, un schéma à la fois narratif et idéologique qu'on trouvait déjà, au début des années 1970, dans le poème « Le petit jour » à propos des « Saintes Femmes » (PC, pp. 171-173). Ce poème, qui fait allusion à la légende de Marie-Madeleine débarquant en Provence après la mort et la résurrection de Jésus en Palestine, met en scène à la troisième personne un personnage masculin « étourdi par le vent » : il accompagne les « Saintes Femmes », et il admet qu'« Il est beau d'entendre parler Dieu, d'être nourri par la parole et par les anges sur les gouffres de l'océan » ; cependant, « il n'est pas d'avis de prolonger le miracle, il sait que le temps est venu / De reprendre l'outil et d'avancer l'ouvrage ».

[16] Un autre personnage de femme, sensiblement différent, porte ce même nom dans le second roman, *Le Régiment noir* (1972). La place nous manque ici pour nous y arrêter ;

important dans le roman autobiographique intitulé *La Déchirure* (Henry Bauchau y revient plusieurs fois aussi dans sa poésie). Le second personnage est celui d'Antigone, inspiré bien entendu de Sophocle. Antigone joue déjà un rôle éminent dans le roman *Œdipe sur la route*, puisqu'elle accompagne son père-frère pendant les dix années d'errance et de mendicité entre Thèbes et Colone qui sont racontées par le roman ; certes, Œdipe est alors central dans le propos, mais l'écrivain laisse en quelque sorte le personnage d'Antigone se développer à côté de lui, si bien que l'écriture du roman suivant, intitulé cette fois *Antigone*, s'imposera à lui presque naturellement. Ni Mérence ni Antigone ne sont évidemment Marie, mais il y a bien une dimension mariale dans l'élaboration de ces deux personnages féminins ; ou peut-être dirait-on mieux que leur élaboration semble supposer un dialogue, plus ou moins conscient nous le verrons, avec le modèle marial. Qu'il y ait, dans l'imaginaire de l'œuvre, une continuité entre ces deux personnages est attesté notamment par le fait qu'un poème consacré à Antigone qualifie celle-ci de « Mérence du futur »[17].

Mérence dans *La Déchirure*

La Déchirure est un roman autobiographique organisé en fonction des sept jours que compte la semaine pendant laquelle la mère du narrateur est lentement emportée par la maladie. Dans le cadre postérieur de son analyse avec la « Sibylle », ce narrateur s'interroge à propos d'épisodes vécus lors de sa propre enfance, mais aussi à propos de ce qu'aura été, au final, la vie de sa mère ; il associe étroitement cette existence à une « mauvaise époque », celle d'un « corset » bourgeois qui l'a empêchée à la fois de donner plus de tendresse à ses enfants, et de libérer une personnalité propre[18].

---

contentons-nous de relever que cette seconde Mérence, descendante d'esclaves établie dans un village du Sud des États-Unis, est, elle aussi, chargée de valeurs morales et politiques : c'est en tout cas un modèle du féminin adulte ; elle n'est ni mère ni fille du personnage focal, et se caractérise par un rapport serein au corps et à l'autre, dans une sorte d'utopie tiers-mondiste. L'écrivain semble alors complètement (mais, selon nous, provisoirement) sorti du règlement de compte avec la figure mariale catholique.

[17] « Les deux Antigone », PC, p. 255.

[18] Cf. Pierre Halen, « *La Déchirure*, roman de la décolonisation ? Notes sur l'œuvre de Henry Bauchau et son inscription dans l'Histoire », dans *Henry Bauchau, un écrivain, une*

Mérence est une gouvernante, et c'est à ce titre qu'elle apparaît dans les souvenirs de l'enfant. Les premiers commentateurs de ce roman n'ont pas manqué de jouer sur les mots : Mérence = *mère* + *absence*. Et, de fait, Mérence supplée, pour les jeunes enfants, la froideur de la mère. La servante rayonne, à vrai dire, au-delà de la sphère strictement domestique, puisque c'est elle qui organise toutes les semaines dans la cour, au nom de la famille, une distribution de nourriture pour les pauvres de la région. Le narrateur, qui se rejoue ces scènes d'enfance, parle d'une « servante noble ». Plus tard, dans sa poésie, il va l'associer aux béatitudes évangéliques (PC, p. 174), c'est-à-dire à la fois à une certaine représentation du bonheur et aux références chrétiennes : « elle soutenait la foi » (PC, p. 175) bien qu'elle fût sensible au mystère de la souffrance ; longtemps après, le poète se souvient du « Corps de Mérence dans le ciel / Moins vrai que son tablier blanc dans le vent des lessives. / Mérence alors, dans la mémoire, était si haute, si ancienne / Femme d'écume solitaire » (« 1917 », PC, p. 181).

Le jeune enfant est ainsi porté à l'idéaliser à la fois pour une raison personnelle liée à l'insuffisance affective de sa mère, et pour une raison qui touche aux valeurs prônées par son milieu social : Mérence réalise un idéal de charité, de « service », et elle le fait avec une acceptation qui devient une forme ambivalente d'abnégation au cours d'un épisode particulier. Un « homme noir », en effet, y est présenté comme une sorte de porte-parole pour les déshérités de la commune qui viennent dans la cour de la maison ; ce personnage agresse Mérence d'abord en exigeant pour lui-même un supplément de vin, ensuite en contraignant la servante à l'embrasser sur la bouche, sans que celle-ci proteste ; le jeune garçon qui assiste à cette scène en ressent l'extrême violence symbolique. Voilà pour la Mérence en quelque sorte « idéale », vue d'en bas : « Corps de Mérence dans le ciel ».

Pourtant, les commentateurs auraient fort bien pu proposer un autre jeu sur les signifiants : Mérence = *mère* + *rance*. Plus loin dans le roman, un autre épisode semble en effet exprimer du dégoût, voire de la haine à l'égard de ce substitut de la mère ; bien plus violente que la précédente, cette scène-là raconte comment le même « homme noir », mais cette fois avec le concours spontané du narrateur, assassine sauvagement Mérence, qu'ils ont fait venir dans la cave au fond de laquelle, enfin, ils l'enterrent.

œuvre. A cura di Anna Concini Fratta, Bologna, CLUEB, 1993, « Belœil », Bussola n° 13, 1993, pp. 177-200.

Plus tard dans la narration, alors que le narrateur est chez la « Sybille », son analyste, celle-ci lui demande s'il ne veut pas ressusciter Mérence ; mais il répond tout de suite : « Plutôt crever ! ». Il lui semble donc qu'assassiner sauvagement la « servante noble » était pour lui une question de vie ou de mort.

On le voit : tout se passe comme si le narrateur de *La Déchirure* avait eu besoin de tuer en lui une représentation imaginaire à laquelle, en même temps, il adhérait encore partiellement mais dont il voulait se débarrasser définitivement. Bien entendu, la scène du meurtre, encore davantage que la précédente, est allégorique : ce qu'il faut liquider, c'est sans doute la posture bourgeoise d'une charité orchestrée dans un rapport de domination sociale ; mais ce sont surtout les valeurs d'acceptation et d'abnégation qui – même si les hommes de la variante masculine sont appelés eux aussi à les vivre – étaient culturellement associées à un imaginaire rapporté aux femmes. Or, dans la conception catholique, Marie est, de ce point de vue, une incarnation exemplaire de l'acceptation et de l'humilité, ce qu'illustre le verset bien connu de l'évangile de Luc : « Marie dit alors : "Voici la servante du Seigneur : qu'il me soit fait selon votre parole !" »[19]. Parce que Marie est aussi une figure liée à la maternité et à la virginité, elle semble bien à l'arrière-plan de la figure de la servante dans *La Déchirure* : Mérence, substitut de la mère, est en effet, elle aussi, une vierge, une vierge qui accepte humblement son travail et qui ne proteste pas contre l'agression : elle la souffre, dans les deux sens du mot, et elle le fait en silence, ce qui est aussi un trait marial[20].

Le modèle marial semble ainsi à la fois rejeté dans l'enfance par l'homme adulte et, littéralement, tué en lui-même. Le cadavre de Mérence, pourtant morte et enterrée, hante néanmoins de manière quelque peu spectrale la poésie ultérieure, comme nous l'avons indiqué. Antigone, la « Mérence du futur » (qui viendra en l'occurrence d'un passé plutôt lointain : le V^e^ siècle avant notre ère), semble elle aussi illustrer cette présence spectrale.

[19] Luc, 1,38, Nouveau Testament. https://bible.catholique.org/evangile-selon-saint-luc/3240-chapitre-1 – c. 06.02.2023.
[20] Luc, 2,51.

Antigone

Avant de nous arrêter à la fille d'Œdipe, précisons qu'après *Le Régiment noir*, Bauchau va consacrer plusieurs années à la rédaction d'un *Essai sur la vie de Mao Zédong* (1982) de plus d'un millier de pages ; ce gros livre sera mis trop tard sur le marché, au moment où le maoïsme est passé de mode en France, et l'ouvrage sera un échec commercial pour Flammarion. C'est une période où les références à la Chine vont par ailleurs se multiplier et s'approfondir dans l'œuvre : elles étaient déjà là dans la première pièce de théâtre, *Gengis Khan* (1961), mais on en retrouvera régulièrement dans la poésie, dans les journaux et jusque dans les récits de la « matière thébaine ». Ce n'est pas sans conséquence dans le positionnement spirituel, même s'il s'agit ici d'une Chine quelque peu imaginée et, en ce qui concerne les aspects spirituels, réduite à certains enseignements choisis.

L'histoire d'Œdipe qui s'aveugle après la révélation de ses fautes et qui, ensuite, erre sur les routes en renonçant à toute position de pouvoir comme à une certaine forme de rationalité « réaliste » symbolisée par la vision, cette histoire est de toute évidence une sorte de projection auto-biographique du « désastre » qui a été vécu par l'auteur après la Seconde Guerre mondiale, désastre dont l'issue, dans le roman comme dans la vie de l'écrivain, est la création artistique. Mais la fin d'Œdipe, dans le roman, est utopique d'un point de vue collectif (sauf à considérer que le devenir-artiste pourrait être une destinée généralisable à tous). C'est peut-être pourquoi la figure d'Antigone va se charger d'illustrer un modèle moral et politique plus concret que le « n'importe où hors de Thèbes » qui guide Œdipe hors de la cité où il avait été roi, puis dans l'errance et, finalement, vers l'art et l'imaginaire : Antigone incarne en effet l'inverse : le retour dans la cité et, ensuite, la valeur de la « résistance civile »[21], qui commence par l'objection de conscience et le refus de se plier à l'iniquité, même imposée par quelque raison d'État.

Du point de vue biographique, rappelons que l'obéissance et l'acceptation sont en effet perçues par Bauchau comme la cause de son « erreur généreuse » pendant la guerre, et l'on peut songer singulièrement au moment décisif où, en tant qu'officier qui songeait, après l'annonce de la capitulation royale le soir du 27 mai 1940, à filer avec son régiment vers Dunkerque pour continuer la guerre, il avait été rappelé à l'ordre par son

[21] Cf. Lambros Couloubaritsis, François Ost (dir.), *Antigone et la résistance civile*, *op. cit.*

supérieur, et singulièrement à son serment de fidélité au Roi qui commandait à son armée d'accepter la défaite et de rester. Antigone est une résistante, et elle aurait dès lors refusé d'obéir : c'est donc, de ce point de vue, une anti-Mérence ; Antigone semble par conséquent aussi représenter un rejet marqué de la valeur du « service », du moins si celle-ci est associée à une adhésion prioritaire à l'institution collective qui exige le dévouement et l'obéissance.

Ce modèle antigonien, qui avait déjà été mis en avant par Anouilh et par Brecht dans leurs réécritures contemporaines du mythe à la fin et après la Seconde Guerre mondiale, mais qui était déjà présent chez Sophocle[22], corrobore trois valeurs particulièrement recherchées en Occident au cours de la seconde moitié du XX^e^ siècle.

D'abord, la valeur démocratique du respect à l'égard du désaccord, voire la nécessité fonctionnelle (pour la transparence, pour l'innovation…) d'un désaccord, certes contrôlé institutionnellement mais effectif. Rappelons que, par l'étymologie, le nom d'Antigone est parfois compris comme « en tension avec sa famille » ; elle incarne donc, selon les mots de Georges Steiner, « la scission entre le sujet et le monde », de sorte que « le conflit Antigone-Créon est désormais, semble-t-il, une dimension *a priori* de la conscience politique et intellectuelle de nos démocraties »[23]. Cette valeur politique se cristallise dans deux vers qu'on retrouvera fréquemment sous la plume de l'écrivain, comme une maxime : « Dans le champ du malheur / planter une objection ».

Ensuite, la valeur féministe qui va s'affirmer dans la réception du mythe au cours de la seconde moitié du XX^e^ siècle. À Créon va dès lors être associé un ordre patriarcal ancien, dominateur et inéquitable[24]. Dans son *Journal d'Antigone*, Bauchau va beaucoup développer cette seconde

[22] Cf. Maryvonne David-Jougneau, *Antigone ou l'aube de la dissidence*, Paris – Montréal, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2000.

[23] Georges Steiner, *Les Antigones*, [1986], trad. de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1991, p. 16 et prière d'insérer.

[24] Une mouvance féministe particulière a ainsi choisi de s'appeler « les Antigones » ; voir : http://lesantigones.fr/ – c. 09.02.2023. Par ailleurs, pour peu que l'on fasse de la colonisation et du patriarcat une même réalité, on peut glisser vers une dimension postcoloniale : cf. Crystel Pinçonnat, « Le complexe d'Antigone : relectures féministes et postcoloniales du scénario œdipien », dans *Revue de Littérature comparée*, n° 344, 2012, pp. 495-509 : en ligne : https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2012-4-page-495.htm.

dimension, ce qui donne lieu à diverses spéculations à propos d'un nouveau modèle du féminin, mais aussi à propos de l'écriture qui serait féminine[25], etc. La combinaison de ces deux valeurs permet le développement d'un personnage où l'universel est incarné par du féminin : l'ex-princesse de Thèbes représente ces femmes « prêtes à dire non, mais pas que : ni mère, ni épouse, Antigone n'est pas que femme. Elle est universelle, non assujettie à un genre, un statut social ou un mode d'action »[26].

Outre ces deux valeurs, l'Antigone le plus souvent représentée aujourd'hui (mais ce n'est pas tout à fait comme cela que la conçoit Henry Bauchau[27]) incarne donc également la valeur de l'autonomie, au point de faire passer le devoir d'amour avant le droit[28], l'« éthique des convictions » avant l'« éthique des responsabilités »[29]. Cela entraîne forcément aussi des conséquences du point de vue religieux : imaginée par Sophocle « à un moment où le monde des dieux et le monde des hommes se détachent »[30], elle constitue, en ce sens, un sujet laïc par rapport à l'institution ecclésiastique ou à ce qui en tient lieu ; l'écrivain insiste lui-même sur le fait qu'« elle est laïque » : « elle ne fait aucune référence aux dieux, aucune référence à des liturgies, à des prêtres : elle est elle-même ». Observons cependant que cette laïcité n'est pas incompatible avec la religion ni avec la spiritualité, puisque l'écrivain assure au même endroit : « l'Antigone de mon roman, je crois pouvoir dire qu'elle est religieuse et même d'esprit mystique »[31]. Elle n'est pas un obstacle non plus aux affinités d'Antigone avec la figure christique (nous y reviendrons), de sorte que ce n'est pas pour rien qu'elle

---

[25] Cf. Myriam Watthee-Delmotte, « Matière de l'écriture, matière féminine : étude de la représentation du féminin chez Henry Bauchau », dans *Présence francophone*, n° 44, 1994, pp. 115-126.

[26] Entretien avec Nathalie Nauzes, mars 2022 ; cf. https://www.theatregaronne.com/spectacle/2021-2022/antigones – c. 09.02.2023.

[27] Rappelons qu'elle se définit aussi, dans le roman d'Henry Bauchau, par les responsabilités qu'elle veut assumer : enterrer son frère certes, mais aussi secourir les pauvres de Thèbes ainsi que les blessés de la guerre que se font ses frères, protéger la vie de sa sœur et celle de l'enfant qu'elle porte, et empêcher le sang de couler lorsqu'elle voit que sa mort peut créer une révolte ; merci à Myriam Watthee-Delmotte de m'avoir rappelé cette importante nuance.

[28] Georges Steiner, *Les Antigones*, *op. cit.*, prière d'insérer.

[29] Lambros Couloubaritsis, François Ost (dir.), *Antigone et la résistance civile*, *op. cit.*, p. 8.

[30] Aliette Armel, « Les visages d'Antigone », dans *Antigone*, Paris, Autrement, « Figures mythiques », 1999, p. 10.

[31] Entretien du 30 janvier 1999, cité par Aliette Armel, *art. cit.*, pp. 7-92.

a pu être qualifiée autrefois de « sainte païenne »[32], et aujourd'hui de « prophétesse d'un monde nouveau », et qu'elle fait entendre, dès Sophocle, des « accents pré-évangéliques » : « La ressemblance d'Antigone, servante de Hadès, avec l'énigmatique Serviteur de Yahvé, le Messie ou le Christ, est la contre-voix qui tend le discours de la fille tragique »[33].

Si le roman *Antigone* est une œuvre originale qui enrichit narrativement le mythe de plusieurs manières, ce que nous ne pouvons pas analyser ici[34], en revanche le personnage d'Antigone imaginé par Bauchau ne renouvelle donc pas fondamentalement la perception qu'on en a à la fin du XX^e^ siècle ; au contraire, son roman fait chorus avec nombre de productions culturelles et de spéculations intellectuelles contemporaines[35]. C'est ce qui explique en partie au moins le succès du roman, outre ses qualités narratives : comme le dit un site de documentation scolaire, ce que Bauchau, tout comme Brecht, « va faire émerger avec force dans son adaptation, c'est que le destin de l'homme est ici le fait de l'homme lui-même. Antigone forge son propre destin et le peuple se reconnaît dans sa capacité à résister »[36]. « L'homme lui-même », en l'occurrence, n'est donc pas par hasard une femme, une femme qui, il faut le noter, échappe de façon particulièrement nette aux représentations patriarcales qui ont longtemps

[32] « Sainte païenne, fille de Dieu avant que Dieu ne fût connu » (Thomas de Quincey, cité par Georges Steiner, *Les Antigones*, *op. cit.*, p. 5).

[33] Michèle Ramond, « Antigone ou l'inscription symbolique des femmes », dans Rose Duroux, Stéphanie Urdician (dir.), *Les Antigones contemporaines : de 1945 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Mythographies et sociétés », 2010, pp. 47-61 et pp. 58, 59.

[34] Voir e.a. : Annie Pibarot, « *Antigone* de Bauchau : un roman sur la transmission théâtrale », dans Rose Duroux, Stéphanie Urdician (dir.), *Les Antigones contemporaines : de 1945 à nos jours, op. cit.*, pp. 105-159 ; Myriam Watthee-Delmotte, « L'Antigone d'Henry Bauchau : un déplacement du modèle sophocléen », dans Ginette Michaux (dir.), *Le Tragique et le Mal : approche psychanalytique* [N° sp. de] *Dires*, n° 20, déc. 1997, pp. 105-116 ; Emilia Surmonte, *Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau : les enjeux d'une création*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, « Documents pour l'Histoire des Francophonies », vol. 24, 2011.

[35] Voir notamment : Aliette Armel, *Antigone*, *op. cit.* ; Maryvonne David-Jougneau, *Antigone ou l'aube de la dissidence*, *op. cit.* ; Rose Duroux, Stéphanie Urdician (dir.), *Les Antigones contemporaines : de 1945 à nos jours*, *op. cit.*

[36] https://eduscol.education.fr/odysseum/antigone-une-heroine-tragique-devenue-symbole-de-resistance – c. 07.02.2023.

associé le « désir féminin » à des manifestations d'excès ou de faiblesse[37]. Ce n'est donc pas par hasard si l'Antigone de Bauchau cultive une représentation de l'ex-princesse de Thèbes en guerrière, maîtrisant la lance et la tactique thébaines aussi bien que l'arc des nomades ; si le personnage présente certains aspects androgynes, c'est assurément (entre autres motivations peut-être) pour se défendre, précisément, de cette conception traditionnellement patriarcale de l'incapacité féminine[38].

Si Antigone naît en quelque sorte des cendres imaginaires de Mérence qu'il a fallu tuer, elle n'est pourtant pas non plus sans présenter quelques points communs avec celle-ci, et d'abord le fait qu'elles sont toutes deux des vierges célibataires, qui ont renoncé et à la sexualité et à la maternité pour se consacrer à une vocation d'amour plus large. Dans les deux romans thébains de Bauchau, ce renoncement se traduit par le fait qu'Antigone renonce à donner aucune réalisation à l'amour qu'elle ressent pour le personnage de Clios, plus tard pour celui d'Hémon ; et ce refus apparaît encore davantage, dans le roman *Antigone*, dans le fait que Bauchau va développer, après Anouilh, le contrepoint que constitue le personnage d'Ismène, la petite sœur qui, elle, a choisi d'être épouse et mère, et qui, pour cela, fait des choix déterminés par la volonté de survivre. En réalité, les deux sœurs, celle qui se sacrifie et celle qui se préserve, font système.

Ce double renoncement à l'amour n'est pas le seul puisque, à au moins quatre reprises, Antigone est amenée à décliner d'intéressantes propositions professionnelles qui sont aussi des invitations à exercer du pouvoir « temporel » : devenir la reine du Peuple des Hautes Collines dans *Œdipe sur la route* ; au début d'*Antigone*, accepter une position avantageuse de prêtresse du temple rouge, proposée par Thésée, le roi d'Athènes ; plus tard, accepter la proposition que Zed lui fait de prendre la tête de sa bande de jeunes dissidents ; enfin, donner suite à la perspective d'une union dynastique avec Hémon, le fils de Créon. Au lieu de cela, Antigone repousse la tentation du pouvoir et, après Athènes, elle reprend la route comme elle l'avait fait avec Œdipe ; elle se dirige vers Thèbes d'une manière qui n'est pas sans faire penser au Christ se dirigeant vers Jérusalem

[37] Cf. Cecilia Sjöholm, *The Antigone Complex: Ethics and the Invention of Feminine Desire*, Bloomington, Stanford University Press, 2004.
[38] Ces aspects sont évoqués à plusieurs reprises dans le *Journal d'Antigone*, ouvrage dont, faute de place, nous ne sollicitons pas le témoignage ici.

où l'attend ce qui n'est pas tout à fait un destin, mais tout de même un drame dont chacun sait qu'il sera sans doute la victime toute désignée (ainsi que, notamment, un débat à propos de sa royauté). Ici encore, pas de ressemblance avec Marie, mais plutôt avec Jésus, autre mendiant dont le royaume « n'est pas de ce monde »[39] et dont les actes, par ailleurs, sont de nature à attirer sur sa personne, pour la dénoncer, la violence sociale destinée à la victime innocente. Comme lui, même si les formes sont évidemment différentes, Antigone va passer devant le tribunal du prince, elle va refuser que l'on fasse, pour la sauver, couler le sang et elle va en passer par une sorte de calvaire (A, p. 306) ; enfin, elle va, à sa manière, triompher aussi de la mort : pas question bien sûr de résurrection, mais bien d'une survie sous la forme d'une transmission des valeurs antigoniennes par le théâtre. C'est encore une fois une issue par l'art, comme pour Œdipe, mais ce n'est pas tout à fait la même issue, puisque le théâtre est ici conçu comme un art éminemment social, chargé de la transmission de valeurs, valeurs profanes sans doute, mais néanmoins absolues.

Avec Marie ou le modèle marial, Antigone présente d'autres affinités qui méritent d'être relevées. Nous avons déjà évoqué la virginité et le double refus de la sexualité et de la maternité. On nous objectera que Marie est essentiellement la mère de Jésus, mais reconnaissons que ce n'est pas là maternité très commune, et il est significatif qu'elle exclue (dans la tradition canonique) d'autres enfantements.

Le deuxième point commun est tout aussi important : c'est le caractère absolu des décisions, le dédain pour les conséquences. Le « qu'il me soit fait selon votre parole ! » se réfère bien entendu à l'autorité d'un autre, ce

[39] Jn, 18,36 ; ce motif johannique apparaît aussi dans le corpus des lettres de Paul. Je sais gré à Myriam Watthee-Delmotte de m'avoir fait remarquer ceci : on retrouve ce motif ailleurs dans *Antigone*, lorsqu'Œdipe dit à Polynice : « Un vrai roi, comme tu l'es, n'a pas besoin de trône pour régner » (A, p. 166) ; si la vraie royauté « n'est pas de ce monde », ce n'est pas, pour Henry Bauchau, qu'elle se situerait dans un ailleurs céleste ; elle semble plutôt s'appliquer à un monde intérieur. L'important ne me paraît cependant pas l'identification positive de ce territoire ; le fait qu'il soit un non-monde suffit, tout étant fait par ailleurs par l'écrivain pour suggérer l'errance pathétique et destructrice de la guerre entre les deux frères pour avoir le « trône » dans le « monde », et spécialement pour dénoncer l'entêtement narcissique dangereux de Polynice, qui, davantage encore que son père, ne craint même pas la perspective de l'inceste, qu'il tente consciemment de commettre.

qui n'est pas le cas d'Antigone qui est un sujet autonome[40], mais cela n'enlève rien au caractère absolu – on a évidemment envie de dire : transcendantal[41] – des choix que fait la jeune femme. Sa dernière décision, qui lui fait accepter la mort pour ne pas trahir un principe, n'est ainsi que l'accomplissement de la première, par laquelle, non sans hésitations d'ailleurs, elle s'était opposée à tous, y compris à Œdipe, ainsi qu'à ce qu'on appelle le « bon sens », pour ne pas laisser seul le roi déchu qui s'en va de Thèbes pour errer.

Troisièmement, la valeur de solidarité. Dans le cas de la Vierge Marie, cette valeur est davantage évidente dans sa fonction de médiatrice que dans les rares épisodes du Nouveau Testament qui évoquent ses faits et gestes[42]. Cette valeur est en revanche essentielle pour les actes et les décisions d'Antigone, qu'il s'agisse d'Œdipe à ne pas laisser seul ou de son frère à enterrer, mais aussi bien des pauvres qu'il faut nourrir et des malades et des blessés qu'il faut soigner : c'est son côté sœur de charité, et sans doute une manière inconsciente, pour Bauchau, de la rapprocher de toute une tradition charitable de la pratique chrétienne (où l'on retrouve bien sûr le « service »).

Quatrièmement, Antigone partage aussi la valeur de l'humilité, même si elle reste *aussi* la princesse royale qui dialogue à égalité avec Créon ou avec chacun de ses deux frères et sœur. Il y a en effet un aspect franciscain dans ses choix de vie, notamment dans la maison qu'elle se choisit dans un quartier pauvre, et bien sûr dans la mendicité. Ces choix sont d'ailleurs vus par Créon comme des reproches tacites concernant sa propre existence fastueuse dans le Palais royal : de cette manière aussi, Antigone « plante » donc une « objection », pour reprendre la formule de l'écrivain ; elle est « signe de contradiction », pour le dire dans les termes de la théologie catholique postconciliaire inspirée par Lc, 2,34.

---

[40] D'une autonomie toujours mise en avant, y compris par Bauchau, mais qui pourrait être nuancée (*infra*).

[41] Voir Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, pp. 148-149.

[42] Dans le récit des noces de Cana (Jn, 2,1-11), elle intercède auprès de Jésus sans même lui demander quoi que soit (« Ils n'ont plus de vin »), puis auprès des serviteurs : « Faites tout ce qu'il vous dira ». C'est son fils qui garde officiellement toute l'initiative (et qui reçoit les compliments du maître du festin), même si l'on pourrait être tenté d'y voir aujourd'hui une façade patriarcale derrière laquelle, en réalité, une femme dissimule son « agentivité » concrète.

L'objection n'est pas mariale, Marie incarnant au contraire l'acceptation ; mais il y a, dans l'Antigone de Bauchau, de l'acceptation aussi, et c'est le cinquième trait par lequel elle peut être rapprochée de la Mère de Jésus[43]. Certes, nous l'avons dit, Antigone est « laïque » ; elle dit d'elle-même : « je ne suis pas faite pour le ciel et les grandes pensées » (A, p. 9) ou encore : « Il n'y a rien d'illimité que le présent » (A, p. 350). Mais cette sorte de matérialisme revendiqué va laisser place à une autre conscience d'elle-même, conscience que le motif récurrent du ciel ou des cieux va lui permettre de signifier : « sans le savoir, tu t'es engagée sur une route *céleste* » (A, p. 52 ; c'est toujours nous qui soulignons) ; « mes gestes […] sont vécus et prescrits par l'instance *céleste* » (A, p. 139). Ceux qui l'entourent le confirment : Antigone a ainsi « les yeux ouverts sur ce qu['elle] appell[e] la lumière *divine* » (A, p. 101) ; « nous t'aimons », lui déclare Polynice, « à cause de ta beauté […] qui est celle, plus attirante, plus cachée, plus attirante, celle des *grandes illusions célestes* […] avec toi, on croit aux dieux » (A, p. 161). Antigone a par ailleurs conscience d'être médiatrice : ce qu'on lui donne, ce n'est pas à elle qu'on le donne, mais « aux grandes mains *célestes* et à la déesse rayonnante » (A, p. 189). Certes, elle s'est rendue fameuse par son « non » (A, p. 216, solennellement réaffirmé pp. 318-319), mais son « oui », quelques pages plus loin, n'est pas moins remarquable (A, p. 337)[44]. En somme, elle est bien moins autonome (ou moins simplement autonome) qu'il y paraît à première vue : « ce n'est pas moi qui le veux », assure-t-elle dès le début du roman (A, p. 25) ; et elle répète par deux fois, un peu plus loin, que cela qui le veut en elle, c'est : « l'amour auquel *je dois obéir* » (A, p. 36). Résistance et dissidence, certes, mais non moins : obéissance et acceptation, voire « service » (A, p. 50). Au moment de son agonie, ayant déjà perdu connaissance, elle sort d'elle-même et se contemple ainsi : « Ensevelie dans le sommeil, qu'elle est malheureuse et combien j'ai pitié d'elle. Toujours dans la division – entre son incessant et difficile amour des autres – et ce profond désir de vivre recueillie, silencieuse, occupée seulement de cet unique qui, sans doute, n'est qu'un songe » (A, p. 322). En d'autres mots : elle s'estime « dans la division » entre les deux premiers commandements (cf. Mt 22,36-40).

[43] Cette thématique abonde par ailleurs dans le *Journal d'Antigone*, à divers propos.

[44] Ismène, à propos d'un « assisté » insistant : « Tu ne peux pas dire non ? / – Je peux parfois, mais pas à lui » (A, p. 180).

Quant à cet « unique » qui n'est « sans doute » qu'un « songe », il a tout de même assez de réalité pour être le seul à l'« occuper ».

Deux figures de l'espérance

On n'est donc finalement pas autrement étonné de voir l'écrivain lui-même faire le rapprochement entre ces deux figures distinctes, en les mentionnant à égalité (grammaticalement en tout cas) :

> Je sais que, dans ma vie, je ne puis faire plus que me risquer, avec beaucoup d'appréhensions, dans la lutte nécessaire avec l'ange […] mais d'autres, comme Antigone et la Vierge Marie, vont plus haut et plus loin […] La Vierge Marie est, avec Antigone, la plus haute figure féminine de la tradition occidentale.[45]

Conformément aux paradoxes évangéliques (les premiers seront les derniers, les Béatitudes, etc.), ces deux figures ne sont « hautes » que parce qu'elles sont « basses », et Henry Bauchau les honore toutes deux de la qualité de servantes. Il reconnaît certes qu'elles diffèrent, et même qu'elles s'opposent puisque, si la première est la « servante du Seigneur », la seconde est la « servante des autres »[46] ; surtout, l'une se singularise par le « oui », l'autre par le « non ». Mais cette opposition est aussitôt minimisée par l'écrivain :

> Elles le disent avec tant de force que le oui de Marie suppose l'existence de la liberté, donc aussi celle du non. Le non d'Antigone défend en vérité des droits et des valeurs qui se dirigent vers un oui très vaste […] Marie et Antigone ont toutes deux élargi et glorifié l'image de la femme, Marie par son être, Antigone par son acte.[47]

Cette mise sur le même pied explique que, si mythologique et si grecque qu'elle soit, si déterminée qu'elle soit par ailleurs par le féminisme contemporain et la recherche de modèles démocratiques, l'Antigone de Bauchau garde des « traces du sacré », et notamment d'un sacré marial qu'elle prolonge. De nombreux détails le suggèrent dans l'œuvre. Ainsi, dans un des poèmes consacrés par l'écrivain à la figure d'Antigone, il

---

[45] Henry Bauchau, « La lumière Antigone », dans Aliette Armel, *Antigone*, *op. cit.*, pp. 93-102 et pp. 95-97.

[46] Opposition d'une portée certes toute relative, si l'on tient compte de Matthieu 22,36-40. C'est en tout cas une distinction que fait ici l'auteur, comme dans la citation ci-dessus (A, p. 322).

[47] Henry Bauchau, « La lumière Antigone », *art. cit.*, pp. 95-97.

s'adresse à cette dernière en la représentant dans les termes suivants : « Éclairée, habitée, consumée par le Dieu / Où naissait ton soleil levant de velours bleu »[48]. Le croisement que le lecteur peut faire avec bien des représentations de Notre-Dame (les rayons, la robe bleue[49], et bien sûr la présence divine) n'est pas incongru.

Une intertextualité du même ordre, mais explicite cette fois, apparaît dans le poème intitulé « Regards sur Antigone » : dans le distique « Je vous salue / Marie Colère » (PC, p. 299), on aperçoit, en même temps qu'une violente inversion de la figure mariale d'acceptation, la continuité de la figure mariale elle-même, la femme qui est honorée par un « Je vous salue ». Or, la colère « veut dire espérance », comme on peut le lire à maints endroits de l'œuvre.

Du point de vue de la compréhension de l'œuvre bauchalienne, ceci contribue à nous faire apercevoir – à rebours d'une conception qui a été longtemps dominante, et selon laquelle la crise de l'après-guerre aurait entraîné une rupture totale avec l'intellectuel catholique des années trente[50] – qu'on trouve bien, dans cette écriture par ailleurs si évidemment contemporaine, ce que Myriam Watthee-Delmotte définit comme les « éléments qui ont mobilisé les énergies du premier Henry Bauchau : l'engagement idéologique, l'action sociale, le combat ou la résistance en temps de guerre, l'appartenance chrétienne »[51].

D'un point de vue plus général, il y a là un témoignage précieux à propos d'une certaine continuité, sur le temps long, des valeurs, des modèles et des figures narratives qui caractérisent une société que

[48] « Les deux Antigone » [1982] (PC, p. 255). Le motif de l'« or bleu » est, dans la poésie de Bauchau, lié aussi à l'évocation de Laure (PC, p. 310).

[49] Dans *Œdipe sur la route*, Antigone reçoit aussi de la part de Diotime un manteau bleu : merci à Myriam Watthee-Delmotte de m'avoir rappelé ce détail pour le moins suggestif.

[50] Nous reprenons ici les intuitions formulées récemment dans Pierre Halen, « Petit essai de rétrospective, avec un arrêt sur le meurtre de Mérence », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 12, 2022, pp. 209-222.

[51] Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin, Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 145. Parmi ces éléments, la figure de Marie apparaît par exemple avec une allusion à l'archange Gabriel et à l'Annonciation (« L'inattendu d'avril », PC, p. 308). Le plus fondamental d'entre eux est sans doute l'idéologème du service, qu'on retrouve encore dans un poème tardif : « Cloche qui sers-tu » (PC, p. 329), formule qui laisse entrevoir que, si l'écriture est « féminine », c'est parce qu'elle « sert » ; mais, bien qu'elle soit à sa manière elle aussi en dehors de l'église, à quoi sert une cloche sinon à appeler à la prière ?

l'Histoire, avec ses ruptures profondes aussi bien événementielles que mentales, bouscule néanmoins profondément tout au long du xx^{e} siècle. On peut voir cela comme une sorte de bricolage plus ou moins conscient, qui permet d'assurer la double nécessité de conserver des acquis et d'en permettre le renouvellement. Sans doute la littérature, en tant qu'exercice d'une *poiesis* relativement libre, aussi bien dans le poème que dans la fiction, est-elle à cet égard un lieu majeur de la nécessaire réinvention permanente des symboles et des narratifs : le marché du livre et le système de réception, les activations scolaires de la lecture, enfin l'art public qu'est le théâtre aussi bien que l'opéra[52] seraient autant de lieux privilégiés pour que cette réinvention se répercute et se diffuse dans la société. À moins que ce soit l'inverse, ou que ce soit *aussi* l'inverse : la demande sociale de valeurs et de modèles pousserait les auteurs à proposer, plus ou moins délibérément, des réponses actualisées.

Il ne faut en tout cas pas opposer ces deux points de vue : ce dont l'œuvre de Bauchau témoigne à sa manière, c'est du travail dialectique qui conduit certes à des contradictions violentes, et jusqu'à des meurtres (symboliques) sauvages, à même de donner au sujet le sentiment nécessaire qu'il a réussi à tourner définitivement le dos à ses « erreurs » ; mais ce travail conduit ensuite à des synthèses plus ou moins conscientes et assumées. Antigone est certes une figure laïque d'autonomie, mais elle fonctionne à l'instar d'une sainte dans le nouvel imaginaire collectif : c'est pourquoi elle apparaît à l'écrivain comme la « Mérence du futur ».

Bien qu'elle ait été brutalement anéantie dans *La Déchirure* en 1966, la Mérence de l'enfance réapparaît dans la poésie ultérieure, associée aux Béatitudes évangéliques (« Le cœur gris », PC, p. 174) ou en tant que « vierge de chêne » dans le jardin familial (« La Sibylle », PC, p. 186) ; elle reste caractérisée par le souvenir du point de vue qu'en a eu l'enfant, à partir du bas et comme on regarde une statue : elle est « dans le ciel » (« 1917 », PC, p. 181). Mais cette image de Mérence reste malgré tout « ensablée » (« L'attentive », PC, p. 177). C'est peut-être parce que, comme on peut le lire dans un poème qui évoque une conversation, « la mort [de Dieu] est si évidente » (« L'heure du thé », PC, p. 194). Mais l'œuvre nous

[52] Outre la pièce intitulée *La Machination* (1969), les deux romans de la « matière thébaine » ont fait l'objet d'adaptations pour l'opéra (*Œdipe sur la route* en 2003 ; *La Lumière Antigone* en 2009) ou l'audio-visuel ; c'est le cas aussi pour le récit *Diotime et les lions* (1994, 2000, 2008) et pour le poème *Le Cri d'Antigone* (1999).

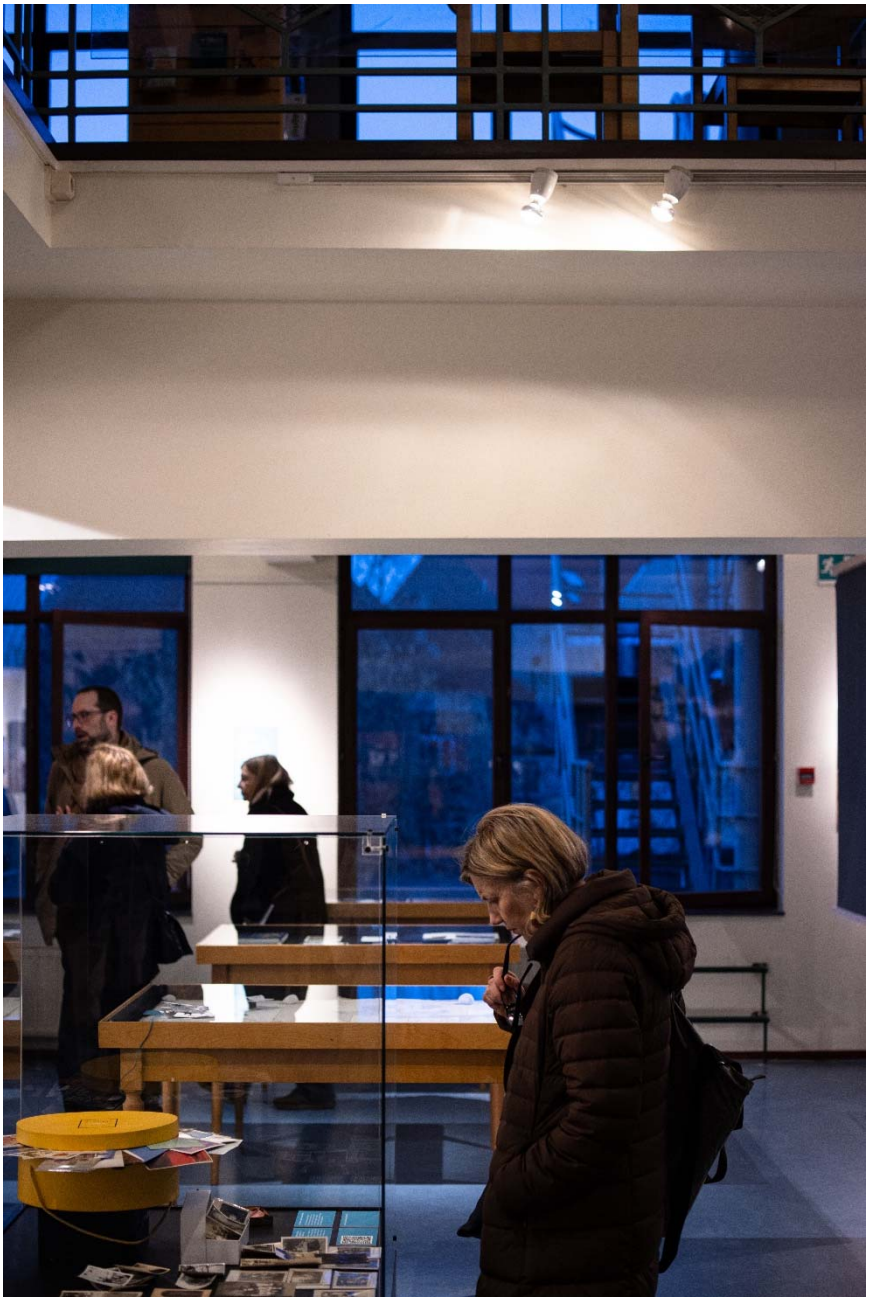
dit aussi que les choses sont loin d'être aussi simples, peut-être parce que « Le peuple a droit / À sa colonne de vertèbres / Et sans crainte ni présomption à l'existence verticale » (« Légendaire », PC, p. 176). S'il y a « lutte avec » le modèle marial, c'est de la même manière qu'il y eut, pour Jacob, « lutte avec l'Ange » ; Jacob en sortit invaincu mais blessé, et resta « sur le seuil » de la Terre Promise, mais ce n'est pas faute d'avoir désiré y entrer[53]. C'est ce qui explique peut-être que l'écrivain se montre tout de même heureux d'avoir composé une Antigone non seulement *sister of mercy*, mais « religieuse, sinon mystique » : « tu as su l'exposer au ciel » (« Sophocle sur la route », PC, pp. 296-297).

Pierre HALEN

Université de Lorraine

[53] Le combat sans vainqueur ni vaincu peut être vu comme une variation sur le thème de la route sans aboutissement, ou de la quête sans résultat définitif. L'agnosticisme est donc aussi une manière de rester dans le « désordre » et le désir (« Préférer l'ordre au désordre, c'est la négation de l'esprit », PC, p. 189).

ACTUALITÉS



Bilan bibliographique (2023)

Articles

BONHOMME B., « Pierre Jean Jouve, une vie en création avec Blanche Reverchon. Vers une postérité poétique : Henry Bauchau, Pierre Emmanuel, Yves Bonnefoy, Salah Stétié », dans *Revue européenne de recherches sur la poésie 2022*, n° 8, Paris, Classique Garnier, 2023, pp. 107-130.

LEAL MESSIAS C., « *A linguagem e o estilo de Orion: análise genética de alguns ditados de angústia do livro* L'enfant bleu *de Henry Bauchau* » dans *Revista Criação & Crítica* n° 33, Universidad de São Paulo, 2022, pp. 158-183.

MARTIGNY C., « Relire pour nous relier. Voix, chants et contre-chants dans les réélaborations féminines du mythe de Jocaste », dans *Glad ! n° 12 : Constellations Créatrices : Dépasser les redécouvertes de créateur-rices effacés*, sous la direction de Turbiau A.**,** Leïchlé M.**,** Islert C.**,** Renné Hertiman M., Gauthier V., en ligne : https://journals.openedition.orgglad /3723.

RAMPONE D., « Henry Bauchau et Antigone. Pour une esthétique contemporaine » dans *Studi Francesi* n° 196, janvier-avril 2022, pp. 65-80.

TABET E., « Le *Journal* d'Henry Bauchau. Écriture diaristique et prière », dans *Cahiers de littérature française* n° 21, Paris, Classique Garnier, 2023, pp. 151-162.

Ouvrages

a. Monographies

CABU C., *La (re)construction d'Henry Bauchau. De Gengis Khan à Œdipe sur la route*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2023.

> Au fil des années, la figure du sage a pris une importance essentielle au sein de l'imaginaire entourant l'écrivain belge Henry Bauchau (1913-2012), à tel point que cette construction posturale, mobilisée par l'auteur et reconduite tant par ses critiques que par la presse, a fini par faire l'objet d'une projection sur l'ensemble de son parcours et de son œuvre.
>
> Interrogeant d'abord les nombreuses tentatives d'engagement (politique, social ou encore militaire) de Bauchau, ce livre propose un retour critique sur la trajectoire de l'écrivain, mettant en évidence une série d'obsessions qui dénotent avec l'image du sage et donnent à voir des contradictions que celle-ci ne laissait pas soupçonner. Ainsi, dépassant la posture de sage et l'effet de lissage des aspérités que celle-ci a eu sur la lecture de son parcours et de son œuvre, l'examen d'une partie ciblée des publications en prose de l'auteur d'*Œdipe sur la route* à la lumière de ce constat vise à leur restituer

leur complexité originelle ainsi qu'à interroger les enjeux de l'adoption par ce dernier d'une posture de sage et ce sur quoi celle-ci repose.

L'ouvrage s'enrichit des théories de l'agentivité et de la sociologie afin de mieux rendre compte de la façon dont s'est (re)construit Henry Bauchau.

b. Revues

WATHEE-DELMOTTE M., *Revue internationale Henry Bauchau n° 12 : Henry Bauchau, dix ans après*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2022.

Ce volume comprend les textes suivants :

REVERSEAU A. et BELIN O., « Éditorial », pp. 11-12.
WATTHEE-DELMOTTE M., « Présentation du dossier », pp. 15-17.

Correspondances (réelles et imaginaires)

WATTHEE-DELMOTTE M., « Lettre à Henry Bauchau », pp. 21-24.
LEFORT R., « Portrait de l'homme en ami », pp. 25-33.
DUSSENNE F., « Je suis entré dans l'univers d'Henry Bauchau », pp. 35-40.
MARCHETTI A., « Dès notre première rencontre… », pp. 41-50.
THONET F., « Tout est là », pp. 51-60.
DAVENPORT A., « Lettres d'Athènes », pp. 61-67.

Témoignages

EMMANUEL F., « Vieil homme au franc sourire éclaté… », p. 71.
LEKEUCHE P., « Le dernier poème », pp. 73-76.
GERMAIN S., « Il est interdit d'être vieux », pp. 77-78.
PY B., « Vient un moment où il sait… », pp. 79-80.
TISON P., « L'Exercice et la bonne nouvelle », pp. 81-85.
QUAGHEBEUR M., « Peu avant l'adieu », pp. 87-89.
BARTHOLOMEE P., « Dans la lumière d'Antigone », pp. 91-92.
MAYAUX C., « Il murmure à mon oreille », pp. 93-97.
AMMOUR-MAYEUR O., « Nos errances », pp. 99-104.

Temps et lieux de mémoire

BAUCHAU C., « Souvenirs de la guerre de 1940-1945 », pp. 107-116.
HENROT-SOSTERO G., « Le grand poète de mon petit village », pp. 117-121.
EVRARD P., « Godinne se souvient », pp. 123-124.

Créations

NYS-MAZURE C., « Henry Bauchau, l'ensemenceur », pp. 127-135.
JO HOSTACHE M., « Antigone, sculpture », pp. 137-138.
D'ALIGNY M.-C., « Danse, Antigone », pp. 139-142.

PALMA A., « Que savons-nous du Peuple de la main… », pp. 143-145.
BENICHOU G., « Le cri d'Antigone », pp. 147-148.
NAMUR Y., « Une lettre abandonnée sous l'escalier », pp. 149-153.
KOPP M.-A., « La route », pp. 155-156.
CHARPY P.-A., « En cheminant avec Henry Bauchau », pp. 157-161.
DEJAIFVE A., « Peindre à la suite d'Henry Bauchau », pp. 163-164.
VAN BELLEGEM S., « Du poème à la musique », pp. 165-178.

Traductions

ELEFANTE C., « *Oggi posso pagare io* », pp. 181-187.
LEAL MESSIAS C., « *O cemitério degenerado* », pp. 189-193.
RIABCHYI Y., « *ЗУСТРІЧ* », pp. 197-200.

Études

BELIN O., « Les carrefours d'Henry Bauchau », pp. 203-207.
HALEN P., « Petit essai de rétrospective, avec arrêt sur le meurtre de Mérence », pp. 209-222.
FROYE M., « Dire pour faire voir. Lectures croisées de "la mer est proche" », pp. 223-228.
CARLIER J.-Y., « Dans le champ de la guerre, planter une objection », pp. 229-236.
SOUCY P.-Y., « Voir, écouter : le réel dans la poésie d'Henry Bauchau », pp. 237-247.

Travaux sur archives

BOUDARD L. et MEURÉE C., « L'intime sous l'intime, quand le rêve et la création se dévoilent mutuellement », pp. 251-257.
MASTROIANI M., « Transitions nominales. La première version de la *Déchirure »,* pp. 259-268.
RAMPONE D., « Le *Journal d'Antigone*. Une source de génétique littéraire », pp. 269-276.
WILLEMART P., « La genèse du genre chez l'*Antigone* de Bauchau », pp. 277-286.

Actualités

WATTHEE-DELMOTTE M., « Exposition à la Wittockiana » pp. 289-300.
WATTHEE-DELMOTTE M., « Concours à l'École Supérieure des Arts Visuels de La Cambre », pp. 301-308.
WATTHEE-DELMOTTE M., Prix Henry Bauchau 2022 : *Jubilations* d'Hélène Mugot, pp. 309-315.

Thèse

ACHARD-MARTINO M., *Écrire en écho : le recours aux mythes grecs dans les romans de Sylvie Germain et Henry Bauchau*, thèse de doctorat défendue à l'université Jean Monnet Saint-Étienne, sous la direction de Lloze E. et Kefallonitis S., juin 2022.

La proximité de pensée de Sylvie Germain et Henry Bauchau se fonde en grande partie sur les mythes grecs auxquels les deux écrivains recourent pour leurs romans. Dans le contexte littéraire d'un retour au récit et à la fiction, au tournant du XXIe siècle, la mythologie leur offre un moyen de représenter le réel et de figurer les violences et les malheurs charriés par l'Histoire du XXe siècle, en dépit du désenchantement que ceux-ci ont provoqué. La thèse montre comment l'écriture romanesque prend chez eux l'apparence d'une quête ontologique associée à une visée éthique : il s'agit en effet de représenter et d'élucider les forces de mort à l'œuvre dans le monde, mais aussi de prendre en charge la souffrance et d'interpeller le lecteur à ce sujet, par le biais des récits, des figures, des formes poétiques et des mots mêmes des auteurs de l'Antiquité. De ce point de vue, l'image de l'écho doit se comprendre comme mémoire des paroles du passé, relais entre ces paroles passées et celles du présent, jeu de correspondance entre différentes paroles perçues comme contemporaines les unes des autres, mais également comme phénomène sonore se déployant dans l'espace pour être entendu. La thèse s'attache en effet à démontrer comment Sylvie Germain et Henry Bauchau misent aussi sur la dimension énonciative et la portée pragmatique du mythe conçu dans un contexte particulier, pour un public donné. Aussi cherchent-ils à reproduire par l'écriture romanesque les gestes artistiques du sculpteur, du peintre, de l'acteur ou du musicien et à mettre en place dans leurs romans les enjeux d'une véritable performance artistique, en prise directe avec leurs lecteurs.

Maxime DEBLANDER

UCLouvain

L'année Bauchau (2023)

Les festivités du 10e anniversaire de la mort de l'écrivain, mentionnées dans le dernier numéro de la *Revue Henry Bauchau* (n° 12) se sont poursuivies en 2023. L'exposition *Henry Bauchau, sous les mots, les images*, accueillie à la Wittockiana, le musée des Arts du livre et de la reliure à Bruxelles, a ainsi été prolongée jusqu'au 8 janvier. Le finissage organisé par Myriam Watthee-Delmotte le dernier jour de l'exposition, autour de la création de *L'Enfant bleu* de Jean-Paul Dessy pour violoncelle, accordéon et baryton, sur le poème d'Henry Bauchau (à 15h), a remporté un franc succès.

Au printemps 2023, l'écrivain a de nouveau été mis à l'honneur dans une autre exposition sur les rapports entre images et écrivains : *Images à l'œuvre. Métamorphoses des bureaux d'écriture*, qui s'est tenue du 16 mars au 25 mai 2023 à la Maison du Livre de Saint-Gilles (28 rue de Rome, 1060 Bruxelles). Conçu par Anne Reverseau dans le cadre de son projet de recherche européen HANDLING, avec la collaboration de Lisa Tronca, des étudiants de l'ERG (sous la supervision d'Anne Marquet) et des artistes invités (Antoine Boute, Adèle Godefroy, Philippe De Jonckheere et Cécile Portier), cet accrochage donnait à voir la façon dont les écrivains s'entourent d'images en proposant un parcours surprenant entre objets patrimoniaux et réponses contemporaines. L'exposition partait d'une question simple : où sont les images chez les écrivains ? Sont-elles posées sur le bureau, accrochées aux murs, cachées dans des tiroirs, des dossiers d'archives, par terre, sur les écrans, les *clouds*, ou dans les têtes de celles et ceux qui écrivent ? Dans la section consacrée aux écrivains bricoleurs d'images, entre Marguerite Duras et Cécile Portier, une vitrine était en effet consacrée aux agendas d'Henry Bauchau, qui sont à la fois des supports de collages (vues de cartes postales, reproductions d'art, photographies de famille) et des réceptacles d'images volantes.

Plus d'informations :

https://sites.uclouvain.be/handling/2020/01/19/images-a-loeuvre-metamorphoses-des-bureaux-decriture/

Anne REVERSEAU

FNRS / UCLouvain

Abréviations des œuvres d'Henry Bauchau

A	*Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997 / A99 *Antigone*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1999 / A01 *Antigone*, Paris, J'ai lu, 2001.
AD	*Les Années difficiles*, Arles, Actes Sud, 2009.
AF	*L'Arbre fou*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1995.
AS	*L'Atelier spirituel*, Arles, Actes Sud, 2008.
BP	*Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008 / BP09 *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2009.
C	*Célébrations*, Lausanne, L'Aire, 1972.
CI	*La Chine intérieure*, Paris, Seghers, 1975 / CI03 *La Chine intérieure*, Arles, Actes Sud, 2003.
CN	*Chemin sous la neige*, Arles, Actes Sud, 2013.
CT	*Conversation avec le torrent. Journal (1954-1959),* Arles, Actes Sud, 2018.
D	*La Déchirure*, Paris, Gallimard, 1966 / D86 *La Déchirure*, Bruxelles, Labor, 1986 / D98 *La Déchirure*, Bruxelles, Labor, 1998 / D03 *La Déchirure*, Arles, Actes Sud, 2003.
Dél	*Déluge*, Actes Sud, Arles, 2010 / Dél10 *Déluge*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2001.
DJ	*Dernier journal (2006-2012),* Arles, Actes Sud, 2015.
DL	*Diotime et les lions*, Arles, Actes Sud, 1991 / DL97 *Diotime et les lions*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1997 / DL02 *Diotime et les lions*, Paris, Albin Michel, 2002.
Dog	*La Dogana*, Albeuve, Paul Castella, 1967.
DM	*Dialogue avec les montagnes*, Arles, Actes Sud, 2011.
EB	*L'Enfant bleu*, Arles, Actes Sud, 2004 / EB06 *L'Enfant bleu*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2006 / EB07 *L'Enfant bleu*, Paris, J'ai lu, 2007.
Esc	*L'Escalier bleu*, Paris, Gallimard, 1964.
EC	*L'Écriture et la Circonstance*, Louvain-la-Neuve, Chaire de poétique de l'Université catholique de Louvain, 1995.
EE	*L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, 2000.
EM	*Exercice du matin*, Arles, Actes Sud, 2000.
ER	*L'Enfant rieur*, Arles, Actes Sud, 2001 / ER14 *L'Enfant rieur*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2014.
G	*Géologie*, Paris, Gallimard, 1958. / G09 *Géologie*, Paris, Gallimard, 2009.
GK	*Gengis Kahn*, Lausanne, Mermod, 1960 / GK05 *Gengis Kahn*, Arles, Actes Sud, 1989.

GM *La Grande Muraille*, Arles, Actes Sud, 2005.

HD *Heureux les Déliants*, Bruxelles, Labor, 1995.

JA *Journal d'Antigone*, Arles, Actes Sud, 1999.

JJ *Jour après jour*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1992 / JJ03 *Jour après jour*, Arles, Actes Sud, 2003.

LA *La Lumière Antigone*, Arles, Actes Sud, 2009.

M *La Machination*, Lausanne, L'Aire, 1969.

MZ *Essai sur la vie de Mao Zedong*, Paris, Flammarion, 1982.

NB *En noir et blanc*, Paris, Éditions du Chemin de fer, 2005.

NS *Nous ne sommes pas séparés*, Arles, Actes Sud, 2007.

ŒSR *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990 / ŒSR92 *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1992 / ŒSR00 *Œdipe sur la route*, Paris, J'ai lu, 2000.

ŒSRO *Œdipe sur la route. Opéra en quatre actes*, Arles, Actes Sud, 2003.

P *Poésie 1950-1986*, Arles, Actes Sud, 1986.

PB *Pierre et Blanche. Souvenirs sur Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon*, Arles, Actes Sud, 2012.

PBG *Passage de la Bonne-Graine*, Arles, Actes Sud, 2002.

PC *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009.

PEE *Prométhée enchaîné d'Eschyle*, Bruxelles, Cahiers du Rideau, 1995.

PI *Présent d'incertitude*, Arles, Actes Sud, 2007.

PSC *La pierre sans chagrin*, Lausanne, L'Aire, 1966 / PSC01 *La pierre sans chagrin*, Arles, Actes Sud, 2001 / PSC13 *La pierre sans chagrin*, Lausanne, L'Aire, 2013.

PSS *Petite suite au 11 septembre*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2003.

RA *La Reine en amont*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1995.

RN *Le Régiment noir*, Paris, Gallimard, 1972 / RN87 *Le Régiment noir*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1987 / RN92 *Le Régiment noir*, Bruxelles, Labor, 1992 / RN00AS *Le Régiment noir*, Arles, Actes Sud, 2000 / RN00JL *Le Régiment noir*, Paris, J'ai lu, 2000 / RN05 *Le Régiment noir*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2005.

SO *La Sourde Oreille*, Lausanne, L'Aire, 1981 / SO13 *La Sourde Oreille*, Lausanne, L'Aire 2013.

TC *Théâtre complet*, Arles, Actes Sud, 2001.

TL *Tentatives de louange*, Arles, Actes Sud, 2011.

TR *Temps du rêve*, Arles, Actes Sud, 2012 / Arles, Actes Sud, « Babel », 2012.

VBP *Les Vallées du bonheur profond*, Arles, Actes Sud, 1999.

Crédits photographiques

Inédits

« Sur l'herbe », manuscrit d'Henry Bauchau, dessin de Jacqueline Ricard © Fonds Henry Bauchau de l'UCLouvain.

« L'ombre s'étend sur la Chine », manuscrit © Archives Myriam Watthee-Delmotte en dépôt au Fonds Henry Bauchau de l'UCLouvain.

« Le rire », manuscrit © Fonds Henry Bauchau de l'UCLouvain.

« Reverrai-je un jour », tapuscrit © Archives Myriam Watthee-Delmotte en dépôt au Fonds Henry Bauchau de l'UCLouvain.

Delacroix *La lutte avec l'ange* © Église Saint-Sulpice, Paris.

Dossier thématique

Affiche du colloque *Henry Bauchau, sous les mots, les images* © François Goderniaux, au départ d'un dessin de Simon Renders, La Cambre.

« Montagnes », dessin d'Henry Bauchau © Fonds Henry Bauchau de l'UCLouvain.

« L'or bleu », poème d'Henry Bauchau calligraphié et enluminé par Albert Palma © Albert Palma.

« *La Pierre sans chagrin. Poèmes du Thoronet*, suivi de *Les Heures*, textes d'Henry Bauchau, Calligraphies et illustrations d'Albert Palma © Société des Gens de Gestes & Mixtec éditions.

« Anywhere », photo du spectacle du Théâtre de l'Entrouvert © Vincent Beaume.

« Le chemin du rouge » © Marie-Claire d'Aligny.

Varia

« La vierge et le zodiaque », dessin d'Henry Bauchau © Fonds Henry Bauchau de l'UCLouvain.

Actualités

Vue générale de l'exposition *Images à l'œuvre. Métamorphoses des bureaux d'écriture*, Maison du Livre, Saint-Gilles, printemps 2023 © Anne Reverseau.

Vitrine consacrée à Henry Bauchau, dans l'exposition *Images à l'œuvre. Métamorphoses des bureaux d'écriture*, Maison du Livre, Saint-Gilles, printemps 2023 © Anne Reverseau.

REVUE INTERNATIONALE HENRY BAUCHAU

L'écriture à l'écoute

La Revue internationale Henry Bauchau se veut un lieu d'échange entre les scientifiques spécialistes ou amateurs de l'œuvre d'Henry Bauchau. Elle a l'ambition d'accueillir des études de haut niveau scientifique sur le poète et romancier, de développer des cahiers spéciaux autour de problématiques liées à cette œuvre et à son temps, d'apporter à la communauté scientifique des documents et inédits à partir du Fonds Henry Bauchau confié à l'Université de Louvain-la-Neuve. Elle souhaite aussi stimuler la recherche de jeunes chercheurs, et permettre que des dialogues se nouent, que l'information circule sur l'actualité de cette œuvre, dans sa réception critique et les manifestations publiques qu'elle suscite (expositions, mises en scène, lectures poétiques etc.). Elle veut résolument s'affirmer dans sa dimension internationale, grâce à son comité de rédaction et en mettant en valeur la forte présence de l'histoire et de la culture européenne dans les textes d'Henry Bauchau. Sa vocation essentielle est la valorisation et diffusion de l'œuvre de ce poète et des travaux scientifiques et culturels qui s'y rattachent.

Ouvrage publié par l'UCLouvain et l'Université de Rouen
avec le soutien du Fonds de la recherche scientifique - FNRS

106191 33 €
9 782390 614005

i6doc.com
la librairie des documents scientifiques