

Revue internationale Henry Bauchau

*REVUE
INTERNATIONALE
HENRY BAUCHAU*

L'écriture à l'écoute

N°5 – 2013

LE TEMPS DU CRÉATEUR

L'écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau

Numéro 5 – 2013

Rédacteurs en chef

Myriam Watthee-Delmotte (Fonds national de la recherche scientifique et Université catholique de Louvain) et Catherine Mayaux (Université de Cergy-Pontoise)

Comité éditorial

Anne Davenport (Boston College)

Chiara Elefante (Université de Bologne)

Pierre Halen (Université Paul Verlaine, Metz)

Geneviève Henrot (Université de Padoue)

Régis Lefort (IUFM d'Aix-Marseille)

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

Myriam Watthee-Delmotte

Université catholique de Louvain – Fonds Henry Bauchau

Collège Érasme, place Blaise Pascal 1, B - 1348 Louvain-la-Neuve

myriam.watthee@uclouvain.be

En France

Catherine Mayaux

Université de Cergy-Pontoise – UFR Lettres et Sciences humaines

Site des Chênes II, 33 bd du Port, F - 95011 Cergy-Pontoise cedex

catherine.mayaux@gmail.com

Site internet Fonds Henry Bauchau : <http://bauchau.fltr.ucl.ac.be>

Ouvrage publié par l'UCL et l'UCP avec le soutien du Fonds de la recherche scientifique – FNRS et du Département d'études interdisciplinaires sur la traduction, les langues et les cultures (SITLeC) de l'Université de Bologne-Forlì.

Prix du volume : 22 € (version pdf : 15 €)



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

© Presses universitaires de Louvain, 2012

Dépôt légal : D/2012/9964/10

ISBN : 978-2-87558-049-8 / ISBN pour la version numérique (pdf) : 978-2-87558-050-4

Imprimé en Belgique

Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction, par quelque procédé que ce soit, réservés pour tous pays, sauf autorisation de l'éditeur ou de ses ayants droit.

Mise en page : Frédéric Verolleman

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

Sur commande en librairie ou à Diffusion universitaire CIACO

Grand-Rue, 2/14

1348 Louvain-la-Neuve, Belgique

Tél. 32 10 47 33 78 – Fax 32 10 45 73 50 – duc@ciaco.com

Diffusion en France : Librairie Wallonie-Bruxelles

46, Rue Quincampoix, 75004 Paris-France

Tél. 01 42 71 58 03 – Fax 01 42 71 58 09 – Courriel librwabr@club-internet.fr

Table des matières

Table des matières	5
Henry Bauchau à l'aube des cent ans	7
ÉDITORIAL	7
INÉDITS	9
Poèmes inédits d'Henry Bauchau	11
T'aimer m'aura suffi	11
Nos pères sont morts dans les batailles	12
Printemps des quatre fils Aymon	14
Miss Blanche disparue	15
L'homme poursuit la terre et ne la détient pas	16
« Je crois être un bon écrivain »,	17
extraits de la correspondance inédite entre Henry Bauchau et André Molitor.	
17	
DOSSIER THÉMATIQUE	39
« Le temps du créateur »	39
Le temps du créateur	40
<i>L'Histoire et l'Œuvre</i>	43
<i>Ou la Lutte avec l'Ange</i>	43
<i>À l'ombre et à l'aune du Père enfoui</i>	43
Les combattants de l'âme et la scène capitale	46
Le vert-tige de la Lutte avec l'Ange	49
Le double adieu aux Rois-mères	51
Diotime, clef du temps bauchalien	56
<i>Écritures de soi, connivence des temps, dialogue des genres</i>	62
<i>Écritures de « soi »</i>	62
Fictions existentielles	68
<i>Henry Bauchau</i>	76
<i>Le temps du poème</i>	76
<i>Pour une poésie de circonstance</i>	86
<i>La venue du poème</i>	86
Le temps de la circonstance	88
De la circonstance à la synthèse des temps	92
<i>Du Grand Temps à l'a-chronie narrative.</i>	98
<i>Enjeux d'une « connivence des temps » dans La Déchirure</i>	98
<i>Du Grand Temps de la Genèse à la genèse de l'écriture</i>	99
Des lambeaux de temps à l'a-chronie narrative	104
De la « connivence des temps » à la suture du Moi narrateur	109
<i>Suivre le pas d'Ismène :</i>	113
<i>une alternative à la temporalité tragique</i>	113

Introduction 113

« La vie n'est plus tout à fait la vie mais une sorte d'attente, de ciel gris et de mort en suspens » 114

Une lente fuite en avant 115

« Se donner du temps, c'est le grand don qu'on doit se faire » 117

« Une sororité active », un contre-modèle pour les frères ennemis ? 119

Un monologue adressé 124

Le temps de l'imaginaire et le temps de l'écriture 126

Données poétiques 126

Données génétiques : les campagnes de réécriture 129

Conclusion 136

La présence du rêve dans les journaux personnels d'Henry Bauchau 137

L'affleurement d'un mythe personnel chez Henry Bauchau 147

Écrire pour se parcourir 147

Les différences génériques 150

Les situations d'énonciation 154

La révélation d'un mythe 155

Une figuration de soi 159

Varia 161

De l'achèvement de l'image à l'ouverture de l'œuvre d'art : éthique et esthétique chez Henry Bauchau et Emmanuel Levinas 163

1) Esthétique de l'achèvement et réduction d'Autrui

Les miroirs narcissiques et l'anonymat du « on doit » 163

Esthétique de l'œuvre et révélation d'Autrui 171

Actualités 181

L'adieu à Henry Bauchau 183

Textes lus lors des funérailles au Crematorium du Père-Lachaise, le vendredi 28 septembre 2012 183

La lutte avec l'ange 185

La neige est impatiente de tomber 190

Actualité scientifique : bibliographie critique 2011-2012 193

(Anouck Cape et Myriam Watthee-Delmotte) 193

Articles 193

Ouvrages 195

Thèses 198

L'année Bauchau 2012-2013

Henry Bauchau nous a quittés 203

En librairie 206

Les échos du théâtre 207

Expositions 209

Études critiques et universitaires 210

Abréviations des œuvres 212

Henry Bauchau à l'aube des cent ans

Il s'incline, elle le suit jusqu'à la porte et regarde sa haute silhouette qui s'éloigne.

Elle pense : « Que de forces sont en lutte dans cet homme. »

Œdipe sur la route

Cette cinquième livraison de la *Revue internationale Henry Bauchau* voit le jour au moment du centième anniversaire de la naissance de l'écrivain. Nous souhaitons qu'il soit offert à un créateur vivant, il s'est transformé en hommage à un défunt. Henry Bauchau nous a quittés ce 21 septembre ; il aurait eu cent ans le 22 janvier 2013. Il est parti doucement, dans son sommeil. Nous sommes, sans lui, « dans le champ du malheur ». Ses poèmes aussitôt nous viennent en aide, ils viennent « planter leur objection ». Oui, la noble figure de cet écrivain si grave, si profond, désormais nous manquera cruellement. Mais son œuvre nous est donnée comme un trésor inépuisable. Il nous faut le remercier d'avoir été cet écrivain par espérance, d'avoir osé toucher nos joies et nos douleurs secrètes, d'avoir peuplé de mots nos jardins intérieurs. Pour nous, la route continue et il y est, encore et toujours, avec nous.

Nous avons voulu, pour faire droit à l'exceptionnelle longévité de la carrière littéraire d'Henry Bauchau, consacrer ce volume à la question du « temps du créateur ». Celui-ci ne coïncide pas vraiment avec le temps de la vie de l'homme, même si dans le cas d'Henry Bauchau, les journaux sont là pour témoigner de l'irrigation constante de l'œuvre par la vie et de l'enrichissement de celle-ci par le regard du poète et inventeur de récits. Mais au-delà, le temps du créateur se compose aussi à la fois d'un hors-temps lorsque l'auteur se retire du flux ordinaire de sa vie pour écrire et bascule dans les temps mêlés de la mémoire, des rêves et de l'imaginaire, et d'une ouverture à un temps infini, celui de la réception de l'œuvre par des lecteurs dispersés, divers, et aussi à venir.

Les inédits de cette livraison ont été choisis aux deux extrêmes de la chaîne temporelle de l'écrivain, en donnant à lire d'une part, avec une inévitable émotion,

les tout derniers poèmes d'Henry, dont celui du 17 septembre, intitulé *L'homme poursuit la terre et ne la détient pas* ; d'autre part des extraits de la correspondance très nourrie qu'il a entretenue dès les années 30 avec son ami de jeunesse, resté fidèle par-delà tous les aléas de la vie, André Molitor.

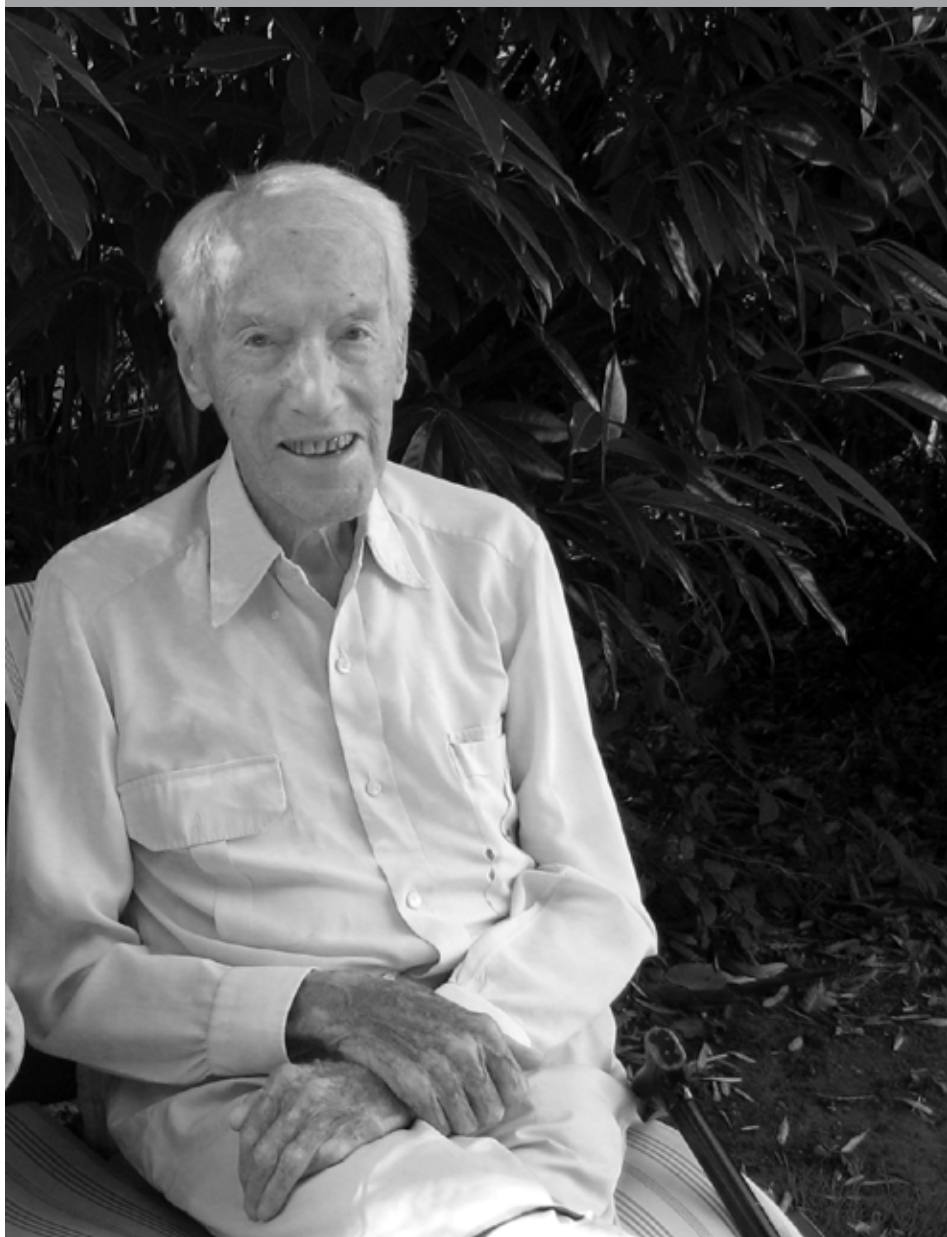
Le dossier thématique réuni par Christophe Meurée et Myriam Watthee-Delmotte (F.N.R.S./UCL) explore les différents paradoxes temporels qui marquent l'œuvre d'Henry Bauchau, comme motif de l'élaboration littéraire autant que dans le rythme de la langue et le processus d'écriture lui-même. Le temps, assurément, a été pour Henry Bauchau un allié substantiel : l'œuvre autant que l'homme s'y sont peu à peu déployés dans la plénitude.

Comme dans chaque livraison, la revue propose un article en varia. Cesare Anibla Del Mastro Puccio (Lima) aborde l'univers fictionnel d'Henry Bauchau dans une perspective philosophique en vue de retracer un autre mouvement de libération. Il éclaire le roman *L'Enfant bleu* grâce à l'appareil conceptuel d'Emmanuel Levinas, qui explique comment le récit retrace un parcours qui va « de l'achèvement de l'image à l'ouverture de l'œuvre d'art ».

La rubrique « Actualités » garde le témoignage des textes lus lors des funérailles d'Henry Bauchau au Cimetière du Père-Lachaise et des nombreux hommages qui lui ont été offerts, et retrace le parcours de la réception culturelle et scientifique dont son œuvre a fait l'objet en cette année 2012. L'année 2013 ouvre désormais une nouvelle phase par le riche programme du Centenaire de la naissance d'Henry Bauchau, qui portera plus loin la voix de celui qui, « écrivain par espérance », a pu écrire : « Pourquoi devrais-je sortir du doute sur la valeur de mon œuvre ? Ce qui compte, c'est de la donner aux autres » (AD, p. 329).

Myriam Watthee-Delmotte & Catherine Mayaux

INÉDITS



Poèmes inédits d'Henry Bauchau

T'aimer m'aura suffi

Entre la mort et l'amour, est-ce qu'il y aura toujours cette guerre ?
Ce silence des dernières années, où ne reste devant nous que la mort.
Vais-je traverser le dur hiver, partir avant sa fin ?
Tout espoir est refusé, tout est incertain chaque jour.
Ceux qui nous aiment ne peuvent pas comprendre
La vie sans projets, sans illusion que nous avons à vivre.
À ta miséricorde, Seigneur, à ton bonheur je me confie
Ainsi que le pauvre soldat, frappé par un obus
Guidé de loin par un état major aux cheveux gris.
Faut-il sortir de notre préhistoire ?
Il n'y a plus aujourd'hui de guerres entre tribus.
Les châteaux et les empires du passé s'écroulent,
S'il y a moins de soldats sur la terre, il y a plus d'armes
Et de fous, jeunes ou vieux, pour s'en servir.
Du plus profond de la vieillesse, Seigneur, j'espère en ta lumière
Bientôt je ne pourrai plus élever mes paupières vers Toi
J'espère m'éclairer de ta matière céleste
S'il n'y a rien ensuite, t'aimer m'aura suffi.

[Fonds Henry Bauchau de l'UCL, A 21 967]

Nos pères sont morts dans les batailles

Les arbres n'ont jamais été plus beaux.
Je suis si surpris de leur beauté revigorée chaque année
Que j'ai peine à croire qu'un jour, bientôt peut-être, ils périront.
Ma vue est limitée maintenant par le grand hêtre, par ses
pourpres, par ses noirs, Par les petits circuits que le ciel peut
faire entre ses branches.
Les roses devant moi sont comme un petit troupeau de femmes
prêtes à l'attaque.
Pourquoi à l'attaque ? Est-il rien de plus tendre que les roses un
peu touchées par le soleil ?
Au moment où j'écrivais, j'ai peut-être rêvé
Des femmes de Germanie qui s'en allaient avec leurs hommes
pour conquérir les Gaules
Dans des armées formées en triangle pour tenter de percer la
ligne romaine.
Elles couraient en avant, poitrine nue, pour encourager leurs hommes.
Ce sont elles, longuement contenues, qui ont exténué l'Empire
de Rome
En criant : « Nos pères sont morts dans les batailles. Tous les
vautours en ont gémi. »
Ces femmes peintes, le corps sillonné de blessures, ont ravagé
l'Europe romaine.
Moi aussi je ravage souvent et les vautours ne gémissent plus.
Il n'y a plus rien que de grandes maisons, de petites cités, la
grande nature, que les hommes laissent encore en quelques
coins croître et atteindre la vigueur.
Le Psalmiste dit bien des choses sur la vigueur, sur la rigueur, sur
l'efflorescence et la chute.
Les gens de ce temps-là savaient des choses que nous ignorons
aujourd'hui
Que chantent encore quelques moines dans les monastères qui
subsistent.
Je ne regrette pas ce temps-là, ni celui des rois et des seigneurs,
Des grandes abbayes avec leurs terres immenses.
Je ne regrette rien, je peux le dire en toute confiance, mais

quelque chose en moi est regretté beaucoup.
Tant d'erreurs, tant de joies, tant de lumière, de pluies luisantes
entre les feuilles.
Je cherche mon sujet de joie et ne le trouve plus.
Heureux étais-je lorsque j'écrivais « Eve »
S'épanouissant en moi comme un grand arbre naturel.
Y a-t-il d'autres choses à dire que celles qu'on ignore,
Que l'on poursuit dans les rêves et dans les va-et-vient d'une
pensée imminente ?
Chaque fois que je me regarde moi-même, au fond de mon jardin
Je vois croître un arbre, un seul et Robin des Bois et ses archers
qui attaquent le château.
Est-ce le château de l'âme, celui du mauvais larron ?
Je l'ignore, je l'ignorerai toujours
Jusqu'à ce moment merveilleux où coïncideront enfin le tout et le rien.

[Fonds Henry Bauchau de l'UCL, A 21 968]

Printemps des quatre fils Aymon

La semaine des feuilles roses du hêtre pourpre
Tous les bourgeons vont bientôt s'entrouvrir
Entre les nuages un peu de soleil filtre
Et dessine dans l'herbe un admirable tronc
Qui se divise en trois et se rejoint deux fois
Beauté de sa grande ombre, ovales amincis.
Autrefois, un grand feu, une grande cheminée
Aimaient à raconter une histoire merveilleuse et sortant des
forêts.

Le père poursuivi par trop de cavaliers
Sangliers des forêts et brigands des Ardennes
Place sur son cheval les quatre fils Aymon
Il lance le cheval vers la Meuse et la pierre sans nom
En arrivant au bord du fleuve
Le cheval saute sur la pointe
D'un bond joyeux, il est sur l'autre rive.
Les poursuivants se brisent sur la pierre
Ou se noient dans la Meuse.
Heureuse la légende
Qui a donné son nom à la roche à Bayard.

[Fonds Henry Bauchau de l'UCL, A 21 969]

Miss Blanche disparue

Le dimanche, nous revenions souvent de Louvain à Bruxelles
Le tumulte, les fumées de la gare du Nord nous faisaient peur
En sortant, on voyait sur un toit une grande affiche lumineuse
Elle écrivait dans le ciel « Miss Blanche » au-dessus d'une longue
cigarette blanche et dorée
Un jour, Miss Blanche a disparu, personne ne savait pourquoi.
C'était ainsi, une fois de plus
Elle était chassée aussi des magasins, la marque était vendue.
Comment pouvait-on vendre Miss Blanche, ce rêve accroché
dans le ciel ?
Gare du Nord, gare de Louvain, comme nous avons craint votre
odeur et vos vitrages enfumés
Miss Blanche présageait la sortie, le grand air, le retour de la
même question :
Est-ce que notre père allait prendre un taxi ou faudrait-il revenir
en tram écrasés par les jambes des voyageurs ?
D'autres dimanches, nous allions avec lui au Marché aux Oiseaux
sous les maisons grises et dorées de la Grand'Place
Le père achetait parfois un bouvreuil, un chardonneret, une mésange
Jamais un oiseau des tropiques que nous admirions tant
Il disait : « Ils sont beaux mais trop chers, vivent trop peu de
temps. Ce n'est pas pour nous. »
Pas pour la haute cage peinte en blanc avec des rayons de cuivre
où il élevait ses oiseaux
La mort nous a touchés pour la première fois quand nous avons
vu le bouvreuil mort étendu sur le sable.
Miss Blanche n'était pas morte, ne pouvait pas mourir
Trésor du cœur jusqu'à mon dernier jour.

[Fonds Henry Bauchau de l'UCL, A 21 970]

L'homme poursuit la terre et ne la détient pas

Indéchiffrés les grands vols d'Amérique
Passent d'un continent à l'autre
Ils se croisent, ils se hérissent
Mais ne se heurtent point
Salut dérive, dérive des ondes
Renversant tant de mornes collines
Pour rendre à chacune son sentiment
De bonheur ébloui
Car les herbes sont sèches
Partons, partons sans fin
Les lueurs d'orient
Nous poussent vers le sud
Et les grands rois tremblants
Conçus à l'occident
Dans la sombre batterie offerte tous les soirs
Nous devons indiquer ce qui n'existe pas
Passant entre l'Argentine et l'émoi du désert
L'homme poursuit la terre et ne la détient pas

17 septembre 2012

[Fonds Henry Bauchau de l'UCL, A 21 971]

« Je crois être un bon écrivain », extraits de la correspondance inédite entre Henry Bauchau et André Molitor.

La correspondance qu'ont échangée Henry Bauchau et André Molitor est certainement l'une des plus longue et l'une des plus riche que l'on trouve au Fonds Henry Bauchau. La première lettre conservée date de 1939, les dernières de 2004, soit un an avant la mort d'André Molitor. Même si nous ne disposons pas d'une correspondance complète, nous pouvons voir que cet échange fut très régulier au cours du temps. En mai 2001¹, André Molitor a apporté un témoignage personnel à précieux et loyal sur son ami et les circonstances dans lesquelles ils se sont connus : à l'Université, où ils poursuivaient tous deux des études de droit, et dans le groupe de *La Cité chrétienne* dont ils devinrent ensemble rédacteurs en chef à la veille de la guerre. Si leurs parcours s'orientent diversement ensuite, notamment du fait des difficultés que rencontre Henry Bauchau et de son départ de Belgique, ils n'en sont pas moins demeurés proches amis, animés d'une confiance et affection indéfectibles l'un envers l'autre, dont témoigne cette très longue correspondance.

Né en 1911, André Molitor a été un grand commis de l'État belge d'avant le fédéralisme, mais son rayonnement comme intellectuel, sa dimension engagée et sa figure de chrétien lui confèrent, au-delà de ses fonctions, une stature exceptionnelle. « Depuis la fin des années trente, il s'est forgé une personnalité. Il a échappé à la fascination de Maurras et de l'Action française ; admirateur d'Emmanuel Mounier, il a fait le choix d'être un catholique de gauche, adversaire tout à la fois de ces extrêmes que sont le juridictionnalisme et le cléricisme, mais il refuse "un séparatisme contraire aux exigences de notre foi" » écrit Hervé Hasquin dans la notice qu'il lui consacre à sa mort². La mise en regard des parcours des deux amis suscite bien des réflexions, tant, partis de points similaires, ils ont été dissemblables dans leur forme ; peut-être moins dans les engagements profonds et le goût de la discrétion.

Après avoir dirigé un cabinet ministériel aux côtés de Pierre Harmel (1958), André Molitor devient en 1961 et pour dix-sept ans, le chef de cabinet du Roi Baudouin. L'ouvrage qu'il a publié, *La fonction royale de Belgique* (1979, réédité en 1994), fait autorité sur les responsabilités du chef de l'État belge à la fin du XX^e siècle. Auteur également de *L'Administration de la Belgique* (1974), André Molitor a aussi été professeur d'administration à l'Université Catholique de Louvain-La-Neuve de 1949 à

1 Voir « Interview d'André Molitor, 22 mai 2001 », Myriam Watthee-Delmotte, *Bauchau avant Bauchau*, en amont de l'œuvre littéraire, Academia Bruylant, 2002, p. 55-59.

2 À voir sur le site : www2.academieroyale.be/.../MOLITORAndreARB_2010_111500.p

Cette notice dresse un portrait très riche de l'intellectuel et homme d'état, propose sa bibliographie complète, ainsi qu'une photographie du jeune André Molitor dont les traits très fins rappellent étonnamment ceux du jeune Henry Bauchau.

1981, date à laquelle il devient membre de l'Académie Royale de Belgique.

Outre *Culture et christianisme* (1944) et *Aspects de Paul Claudel* (1945), il publiera aussi des mémoires intitulées : *Souvenirs, un témoin engagé dans la Belgique du XX^e siècle* (1984). Le journal *Feuilles de route* en 1987 montre aussi l'étendue de ses connaissances dans le domaine de la littérature européenne. Rappelons encore qu'il créa en 1945 *La Revue Nouvelle* dont il fut le directeur jusqu'en 1961, revue qui joua un rôle certain dans le courant de la démocratie chrétienne belge. Il y signa en 1958 une série d'articles importants sur « Scientifiques et techniciens » et sur « L'avenir de l'université ».

L'intérêt de la correspondance est de nous montrer, sur plus de six décennies, deux hommes échanger en toute confiance sur toutes sortes de sujets : l'actualité de la Belgique et du monde, leur travail, leurs inquiétudes et leurs espoirs, leurs lectures, leurs amis et leur famille. Toute une époque défile sous leur plume, avec ses troubles et ses mutations, tout un pan de l'histoire belge aussi, fertile en remous, histoire dans laquelle André Molitor fut plus souvent acteur là où son ami regrettait de n'en être qu'un lointain spectateur.

Les sujets personnels sont abordés sans fard, comme lorsqu'Henry Bauchau sollicite à plusieurs reprises son ami pour une aide afin de partir dans une université étrangère ou témoigne de ses difficultés financières. Il arrive aussi à André Molitor de demander conseil à Henry Bauchau, comme en juillet 1990 où il cherche un éditeur susceptible d'accueillir les mémoires de son père qui, pendant 26 ans, fut administrateur en Perse –où lui-même est né.

Cette correspondance est émouvante à plus d'un titre. On y trouve cette profondeur humaine qui caractérise l'œuvre d'Henry Bauchau avec laquelle consonne la sensibilité d'André Molitor, toujours enclin à commenter de manière précise et personnelle les œuvres de son ami, à lui apporter un point de vue sincère, le plus souvent admiratif. La confiance qu'il témoigne à un écrivain en mal de reconnaissance a été un soutien important pour celui qui doutait de lui et déplorait le manque d'écho de ses premières œuvres. Ces échanges nous conduisent aussi à suivre "les travaux et les jours" de deux familles, avec les fêtes et événements heureux, les voyages et les vacances, à Salernes pour l'un, en Bretagne pour l'autre... Ils évoquent aussi les deuils et les afflications que les deux amis partagent, avec retenue, comme lorsqu'André Molitor perd une de ses petites-filles d'un cancer, ravivant le souvenir de la terrible épreuve traversée par la belle-fille d'Henry. L'émotion transparaît à de petits signes, comme la fréquence plus grande des lettres dans ces moments-là, et les sujets abordés, liés à la littérature, propres à distraire les deux amis de leur peine. Enfin le lecteur est lui-même très ému dans ce parcours des deux vies à sentir le temps qui passe aux changements de graphie qui au fil des lettres signalent le grand âge qui point, les capacités qui diminuent, tandis que les sentiments au contraire s'approfondissent et se teignent de nostalgie dans une grande dignité.

Catherine MAYAUX

Bruxelles 15

102 rue P.E. Denoye

20 juin 66

Mon cher Henry,

J'ai attendu d'avoir fini la lecture de *La Déchirure* pour te remercier de me l'avoir envoyée. J'en ai lu ce soir les dernières pages et je suis heureux de te dire combien c'est à mes yeux un beau livre. Pour moi qui ai très peu d'imagination poétique, c'est toujours un événement joyeux de voir combien tu te renouvelles dans tes livres et tes poèmes, bien que la substance fondamentale reste la même. – La donnée même du livre : l'idée d'avoir entrelacé l'évocation de l'image maternelle avec le long voyage à la recherche de toi-même est une intuition riche et remarquable. Mais la mise en œuvre n'est pas inférieure à cette donnée de base. On sent que tu t'y es mis entièrement, et cependant cela dépasse largement la catégorie de l'autobiographie parce que cela rejoint ce que Goethe appelait les Mères³ au pluriel, et qui nous concerne tous.

Enfin la forme est égale au contenu. Il n'y a pas d'hésitation ni de gaucherie, la langue est sûre d'elle-même, ce qui n'est pas peu dire pour des thèmes aussi difficiles à traiter.

J'espère que cela aura beaucoup de succès. On fait un sort à tant de banalités qui ne résistent pas une saison. Ceci, qui a été longuement porté, longuement mûri et fermement composé, devrait être mis en vedette bien au-dessus de tant d'autres livres dont on parle trop. Je souhaite que quelques critiques importants aient assez d'intelligence et de flair pour s'en rendre compte. J'avoue un grand sentiment de fierté à voir qu'un très ancien ami a fait une si belle œuvre. Et je suis heureux que, comme tu me le disais la dernière fois qu'on s'est vus, tu aies à présent assez de loisir pour y travailler comme il le faut.

X

Je regrette de n'avoir rien à t'offrir en échange comme production personnelle ! Dans l'étrange métier que je fais depuis exactement cinq ans⁴ il ne m'est d'ailleurs pas permis

3 Dans Faust II de Goethe, publié à titre posthume en 1832, Faust cherche à ramener sur terre les fantômes d'Hélène et de Pâris. Il descend alors dans la demeure de mystérieuses divinités, les « Mères » dont le nom même trouble le héros.

4 André Molitor est devenu chef de cabinet du Roi des Belges en 1961. Cette fonction l'a conduit à une position de réserve et de discrétion. Il avait publié plusieurs ouvrages comme *Aspects de Claudel* (voir note XXX), *Tragédie et Triomphe dans le christianisme, Vie et Spiritualité* en 1945, année où il a aussi créé *La Revue Nouvelle*, publication de référence pour la démocratie chrétienne. Ses travaux techniques sont très connus, notamment *La fonction royale de Belgique*, (Crisp, 1978) maintes fois réédité. Il publiera ses *Souvenirs. Un Témoin engagé dans la Belgique du 20^e siècle* en 1984, *Feuilles de route* en 1993 – qu'admira beaucoup Henry Bauchau comme il en témoigne dans le *Journal d'Édipe sur la route* - et un ouvrage d'art sur *Quatre bonheurs : Provence, Ardennes, Bruxelles, Val de Meuse* en 1998.

de publier, sinon des papiers tout à fait scientifiques. Au reste je n'ai pas assez de temps à moi pour produire un travail personnel très suivi et j'avoue que l'âge venant (ah ! oui, bientôt 55 ans) après une journée harassante je ne suis guère en état de le faire. N'importe : j'essaie tout de même de ne pas passer de semaine sans écrire un peu (une espèce de journal intérieur et aussi une mise en ordre de notes sur des souvenirs et des expériences passées). Il y a là pas mal de rames de papier qui peu à peu prennent forme mais qui sont, pour un temps indéterminé encore, sans destination.

En attendant je passe ma vie dans un poste d'observation assez privilégié mais où l'action semble très indirecte, à considérer un pays qui se débat curieusement dans des soubresauts sans noblesse. J'avoue ne pas voir très bien où on va, et ce que je vois n'est pas encourageant. Mais il faut regarder plus loin.

J'espère que tous les tiens vont bien. Édith et moi sommes deux fois grands-parents depuis l'an dernier. C'est une étape ! J'imagine que tu dois aussi en être là ou à peu près.

Merci encore, mon cher Henry, et bien affectueusement

André

Gstaad 16 octobre 66
Chalet Bergrosli

Mon cher André

J'ai laissé ta lettre de fin Juin sans réponse, elle m'a cependant beaucoup touché tant par la lecture attentive et amicale qu'elle révélait que par son appréciation de l'œuvre.

Le livre que l'éditeur a fait sortir à un mauvais moment a suscité quelques bons articles surtout en Suisse et en Belgique, mais en France on n'en a parlé que dans quelques journaux. Il faut longtemps, je le crains, lorsqu'on n'est pas « dans le mouvement » ou « dans le vent » comme on dit aujourd'hui, pour attirer l'attention et je n'ai plus le goût, ni le temps d'être sur cette vague-là.

Un peu plus de succès m'aurait arrangé car ce livre a toujours été conçu par moi comme le premier d'une série et cela me pose certains problèmes de temps et d'études.

Après avoir abordé l'image de la mère, je voudrais dire celle du père. À la fin du chapitre "la lignée" il est dit en 3 lignes qu'il aurait voulu être officier, que son père ne le lui permet pas et qu'il est incapable de se révolter contre lui. Que c'est dans cet échec que la mère et ses enfants ont vécu.

Après m'être lancé sur beaucoup de fausses pistes, je suis arrivé, guidé par des

rêves [,] à l'idée ou plutôt au devoir suivant : il faut réaliser dans l'imaginaire (vécu) le désir du père. Puisqu'il voulait être officier et faire la guerre, que cela soit.

Chose inattendue il est apparu que cette guerre ne pouvait être que la guerre de Sécession. Vraie guerre comme sont seulement les guerres civiles – où s'affrontent le monde patriarcal et celui de la raison et de la science. Guerre⁵ dont les noirs de l'inconscient sont l'enjeu tout en n'y participant pas et qui au lieu de guérir le mal noir l'étend à l'ensemble des États Unis [sic], donc de l'occident.

Je me suis donc mis à étudier cette guerre et j'y trouve toutes sortes d'éléments inattendus qui entrent dans mon propos. Tout l'univers de la Déchirure, je veux dire la mythologie familiale, s'est ordonné en sudistes, et nordistes. La maison chaude est sudiste, patriarcale et s'accommode de l'esclavage. La maison froide nordiste, industrielle, rationnelle, moralisante. Elle représente le progrès mais avec la tentation de nier les valeurs de l'enfance.

Il s'agit de vivre une guerre nécessaire, qui ne débouche pourtant pas sur l'écrasement du vaincu et la négation de ses valeurs. Comment, je ne sais, cela devra se trouver en marchant.

Il s'agit pourtant que cette aventure que le lecteur doit savoir imaginaire, comme il sait que Mérence n'existe pas, soit traitée de façon réaliste. Là s'élève une grande difficulté. Tous les récits de la guerre de Sécession révèlent que les conditions de nature : climat, densité de population, forêts, cours d'eau y ont joué un rôle très important. Je ne sens pas cette nature, je pressens cependant qu'elle est à une autre dimension. Il faut que j'intègre ces forêts, ces fleuves si larges, cette dimension tout autre de tout.

Pour cela un séjour assez long aux États Unis [sic] m'est nécessaire. Je n'ai pas les moyens de le faire. Je n'ai que deux solutions : obtenir une bourse, une aide quelconque ou aller enseigner aux États Unis [sic] durant un semestre. Il n'y a pas tant d'écrivains en Belgique, n'existe-t-il aucune possibilité d'obtenir une aide qui me permettrait de séjourner librement quelques mois là-bas ? Il me semble que tu dois être bien placé pour obtenir un tel renseignement.

Si c'est impossible⁶, il serait important que je puisse donner aux universités américaines auxquelles je m'adresserais ta référence, peut-être celle de Pierre Harmel⁷, ou d'autres personnes ayant apprécié mon livre et que tu connaîtrais.

5 Le mot apparaît dans l'interligne supérieur au-dessus d'un mot biffé, sans doute « Monde ».

6 Note d'Henry Bauchau dans sa lettre : « on envoie pourtant tant de gens en missions diverses. Je sais que notre société est ainsi faite qu'il apparaîtrait indécent d'envoyer quelqu'un avec mission de rapporter un livre. Pourtant ! »

7 Pierre Harmel (1911-2009) fut une personnalité importante de la vie politique belge de la seconde moitié du XX^e siècle : élu en 1946 député social-chrétien, il fut Ministre de l'Instruction publique (1950-1954), de la Justice (1958), des Affaires Culturelles (1958-1960), de la Fonction Publique (1960-1961), Premier Ministre (1965-1966), Ministre des Affaires Étrangères (1966-1972). Il présida le Sénat de 1973 à 1977 et se vit conféré le titre de Comte par le Roi Baudouin en 1991.

Je sais que la démarche à la fois onirique et analytique qui est la mienne peut étonner, elle est un garant de sincérité pourtant. Elle ne peut donner ses fruits que si à cette plongée dans les profondeurs et les phantasmes, correspond un très strict réalisme pour tout ce qui concerne le quotidien de la vie et son cadre. Je ne veux pas imaginer l'Amérique, mais la vivre.

Je tente là une entreprise difficile car il faut dans un récit tout intérieur intégrer une sorte de western énergétique. Si je réussis ce deuxième monument funéraire, cette seconde « mise à vie », je crois que je serai enfin libre de dire d'autres choses qui sont au delà [sic] du devoir (envers la lignée peut-être, je ne sais).

J'ajoute que si, après cette rupture causée par la guerre, mon pays pouvait m'aider à réaliser mon œuvre, cela guérirait sans doute en moi une blessure demeurée très profonde.

Je me risque à te parler de cela car tu as toujours montré de l'intérêt pour ce que je fais. J'ai jusqu'ici écrit dans des conditions constamment difficiles. J'arrive à un âge où je ne dispose plus d'autant de forces⁸, où j'ai besoin de plus en plus de concentration, ce que je ne puis que rarement trouver.

J'ai besoin d'aide pour accomplir la partie la plus importante de mon œuvre qui est encore devant moi. Je suis un écrivain tardif, qui s'est trouvé malaisément, à travers de multiples empêchements intérieurs ou extérieurs. Je suis inquiet de voir tout ce qu'il me reste à faire, alors que je suis sur la pente déclinante des forces et que je dispose de si peu de temps. Je m'adresse à toi comme à quelqu'un qui n'est pas seulement un ami, mais qui peut comprendre l'exigence qui me pousse et qui a peut-être, dans le poste d'observateur où il se trouve, la possibilité de voir ce qui pourrait m'aider.

J'espère t'envoyer d'ici la fin de l'année un recueil de poèmes : La pierre sans chagrin, consacré à l'abbaye cistercienne du Thoronet en Provence. Il fait partie d'un recueil plus important, auquel appartient aussi « Blason de décembre » que je veux encore laisser mûrir un an ou deux.

J'ai été heureux de savoir que tu n'avais pas cessé d'écrire. Tu es de ceux de qui j'attends un livre important, grave et pas sérieux comme je les aime. Il est peut-être heureux que tu sois retiré de ce travail d'articles et d'études brèves auquel on consacre tant de temps pour être forcé de te concentrer sur une œuvre ou un journal de plus longue haleine où les événements décantés n'apparaissent plus que dans leurs grands mouvements et leurs signes concrets.

Je voudrais te demander l'adresse du Chanoine Leclercq⁹. Je lui ai envoyé la

8 Henry Bauchau a alors 53 ans.

9 La personnalité du Chanoine Leclercq et son rôle dans la vie et l'esprit d'Henry Bauchau sont très connus. Ordonné prêtre en 1917, Jacques Leclercq (1891-1971) a fondé et dirigé *La Cité chrétienne* en 1926, revue dont André Molitor et Henry Bauchau furent ensemble rédacteurs en chef juste avant la guerre et dans laquelle Henry Bauchau écrivit de nombreux articles dans les années trente. Après la

Déchirure [,] l'éditeur m'a dit que le livre était revenu sans doute par suite d'une fausse adresse.

Voici que je te demande à nouveau un service. C'est une sorte de fatalité, j'aimerais avoir un jour l'occasion de t'en rendre un.

Très amicalement à toi

Henry

Cette lettre, si tardive, suit plusieurs mois très chargés de travail. Cela explique ce S.O.S. Si je ne puis aller aux États Unis [sic], sans y avoir trop de travail, il me faudra à nouveau des années pour écrire ce livre.

10.11.1968

Gstaad

R. le 29.11¹⁰

Mon cher André

Je romps un long silence pour te demander un conseil. J'ai dû subir cette année une grave opération¹¹, cette interruption de mes activités habituelles m'a amené à faire un certain nombre de réflexions et à reconsidérer les perspectives des années futures. Je m'aperçois que pour parachever l'œuvre entreprise il ne me reste pas tant de temps et que je dois de plus en plus concentrer sur elle ce que j'ai de forces.

Voilà dix-huit ans que je travaille à l'école que j'ai fondée ici. Certes je suis mieux aidé et je dispose de plus de temps, mais la préoccupation et la responsabilité restent lourdes. Il me semble que je pourrais faire mieux et plus que cela. Cette école a été une activité de nécessité entreprise pour permettre à mes enfants de poursuivre leurs études. Ce temps est passé et je suis toujours là. Je souffre de la demi-solitude à Gstaad, du manque de contacts intellectuels. Ceux que j'ai sont ailleurs et les déplacements entravent mon travail. En résumé le recueillement ici a

guerre, il se positionne en faveur du mouvement d'inspiration chrétienne « Rénovation wallonne ». Chercheur en sociologie, il s'enthousiasme aussi pour Vatican II. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont on ne trouve à ce jour qu'un exemplaire dans la bibliothèque de Bauchau. La dédicace, cependant, en est intéressante : *Saints de Belgique*, (Bruxelles, Éditions de la Cité Chrétienne, 1942) : « À Henri Bauchau / qui voudrait bien que nous / ayons le sens de la grandeur / Jacques Leclercq »

10 Chacun des deux épistoliers note presque systématiquement sur la lettre la date à laquelle il a répondu.

11 Dans *Dialogue avec les montagnes, Journal du Régiment noir (1968-1971)*, Henry Bauchau évoque une hémorragie au début de l'année 1968 suivie d'une opération (Actes Sud, 2011, p. 25-26).

peut-être cessé d'être bénéfique. Je suis gênée de vivre à notre époque tout à fait en marge de l'Histoire qui se fait et dans un pays qui n'y participe que faiblement. J'aimerais passer la dernière partie de ma vie dans un pays dont je sois citoyen, pouvoir participer à l'activité générale, au mouvement de notre monde. Mener aussi une vie plus compatible avec le métier d'écrivain.

C'est pourquoi je m'interroge sur les possibilités éventuelles, sur l'utilité d'un retour en Belgique. Je n'ai pas quitté la Belgique par hasard, mais mû par un mouvement intérieur. Je ne pouvais me pardonner l'erreur d'avoir cru possible un mouvement comme celui des Volontaires du travail, en pleine guerre¹². Les événements qui ont suivi, l'après guerre tout cela [sic] m'a ridiculisé à mes propres yeux et d'une certaine façon je me suis, inconsciemment, puni par l'exil. Beaucoup de temps s'est écoulé, je crois comprendre mieux ce qui s'est passé, l'importance et les limites de mon erreur et de ma naïveté.

Mais y a-t-il quelque chose à faire pour moi en Belgique ? Ce n'est pas sûr. Je crois être un bon écrivain mais je suis demeuré inconnu ou presque. Je n'ai pas un nom, je ne représente pas une valeur marchande. D'ici une année environ je pourrai sortir simultanément un roman auquel je travaille mais qui est déjà avancé, une pièce écrite que je dois revoir et sans doute modifier lorsqu'elle sera moins proche et un recueil de poèmes qui comprendra les plaquettes et poèmes parus en revues que j'ai fait sortir ces dernières années, plus quelques inédits¹³. Je doute que tout cela touche plus qu'un public restreint, je ne vois donc pas le moyen de vivre comme écrivain. Je crois être un bon professeur¹⁴ et je crois que je pourrais réussir dans une université, surtout pour les travaux de séminaire. Je puis enseigner la littérature, l'histoire littéraire, l'histoire de l'art. Mais d'après ce que je sais des structures des universités en Belgique, il ne semble pas que quelqu'un venant de l'extérieur puisse y entrer¹⁵. Quant à l'enseignement secondaire le nombre d'heures d'enseignement ne me laisserait pas le loisir d'écrire.

À première vue les possibilités d'un retour en Belgique semblent nulles, mais tant de choses ont changé en vingt ans que je ne suis plus au courant. Je ne vois que toi à qui je puisse demander un conseil objectif.

Si je songe à revenir en Belgique ce n'est pas par goût superficiel ou par facilité,

12 Voir ce qu'en dit André Molitor dans l'entretien publié dans l'ouvrage de Myriam Watthee-Delotte, *Bauchau avant Bauchau, en amont de l'œuvre littéraire*, Academia Bruylant, 2002, p. 55-59.

13 Le roman est sans doute *Le Régiment Noir* qui paraîtra en 1972 (les dates portées à la fin du roman sont « 5 mai 1968-21 décembre 1971 ») ; la pièce *La Machination* (L'Aire, 1969) et le recueil poétique *Célébration* (L'Aire, 1972).

14 Voir à ce sujet le témoignage d'Anne Davenport qui fut son élève dans la *Revue internationale Henry Bauchau* N°2, « *il miglior fabbro* dans l'art d'Henry Bauchau », 2009, p. 69-73.

15 Henry Bauchau sera toutefois invité à faire un cycle de conférences en octobre 1987 à l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve où il avait été étudiant en droit, conférences publiées dans *L'écriture et la Circonstance*, Presses universitaires de Louvain UCL, Louvain-la-Neuve, 1988, coll. « Chaire de poétique 2 ».

c'est parce que j'éprouve le désir de finir ma vie comme citoyen d'un pays, membre d'une communauté au sein de laquelle je pourrai¹⁶, peut-être, être utile.

Je n'ai pas de grands besoins financiers, ma femme et moi sommes habitués à une vie retirée. J'ai par contre besoin de temps, c'est le luxe de l'époque. Ce luxe est mon problème que je te pose, non sans être un peu gêné de faire ainsi appel à toi. Ce problème n'a aucune urgence, j'ai mis longtemps à me décider à t'écrire, il n'est pas du tout nécessaire que tu me répondes rapidement. Ce n'est pas non plus un problème crucial, si rien n'est possible je puis continuer ici, ou trouver un poste dans une université américaine où les conditions de travail semblent favorables aux écrivains.

Je suis confus de te parler si longuement de moi. J'ai peine à imaginer le monde où tu te meus, si différent du petit cercle où je tourne, et quels sont tes centres d'intérêt actuels. On dirait qu'après avoir pansé ses blessures, le monde, sous l'effet de nouvelles générations, est à nouveau en fermentation.

Je suis très amicalement à toi

Henry¹⁷

29.7

début années 70

Gstaad

Cher André

J'ai laissé passer bien du temps sans répondre à ta lettre mais je viens de traverser des mois bien surchargés et qui ne m'ont laissé aucun loisir.

Ton appréciation sur mon livre m'a fait plaisir. On n'accomplit pas un travail aussi lent et destiné à une aussi petite audience sans un certain sentiment de vanité. Écrire des poèmes quand les deux tiers du monde sont menacés par la faim et tourmentés par le sentiment d'infériorité ce n'est pas facile.

Mais après tout il faut faire ce pourquoi on est fait et j'ai au moins tenté de faire une poésie ouverte sur la vie. Quand j'ai été obscur ou fermé c'est par maladresse non par vouloir.

16 Le mot a été retouché et il est difficile de décider si le scripteur a tranché entre « pourrai » et « pourrais ».

17 La réponse d'André Molitor n'a pas été retrouvée ; mais une nouvelle lettre d'Henry Bauchau en date du 23 décembre de la même année évoque la proposition de rencontrer des personnalités en Belgique, lui suggérant aussi de lui envoyer un Curriculum Vitae.

Je ne sais pas ce qu'ils ont mis dans la prière d'insérer dont tu me parles¹⁸, je ne l'ai pas vue. J'aurais mauvaise grâce à renier l'influence de St John Perse¹⁹ [sic] sur les premiers de mes poèmes, elle est indéniable. C'est une époque, depuis je suis allé dans d'autres directions, mené de plus en plus par un ton, par un rythme même qui ne se trouve souvent une pensée qu'après coup, et moins par les images. À dire vrai l'image avec sa force de choc et son vague est souvent pour moi une tentation²⁰.

Je devrais plutôt parler de cela au passé car je suis accablé de travail – l'homme moderne n'est plus l'homo faber mais l'homme fatigué- que cette année je n'ai plus pu écrire. J'espère m'y remettre en automne.

Je n'ai pas pour le moment de perspective de voyage en Belgique. Les bouleversements gouvernementaux ont peut-être changé ton travail, je ne sais si tu le souhaitais.

Quoi qu'il en soit merci de ta lettre si compréhensive, si la Revue peut parler de mon recueil cela me fera bien entendu plaisir.

Crois-moi, mon cher André, très amicalement à toi

Henry

Gstaad 19.1.74

Mon cher André

Je te remercie de ta bonne lettre, j'avais compris que ton silence signifiait que tu n'avais rien vu de possible pour moi dans les universités belges. Depuis ma lettre de septembre²¹ nous avons pu enfin vendre un de nos chalets ce qui a beaucoup clarifié

18 Nous ne disposons pas de la lettre d'André Molitor qui permettrait de comprendre l'allusion.

19 On ne trouve pas les œuvres de Saint-John Perse dans la bibliothèque du fonds Henry Bauchau ; en revanche plusieurs de ses journaux (*La Grande muraille*, *Jour après jour*, *Les années difficiles*) évoquent sa lecture, des conversations à son sujet, l'influence qu'il eut sur le jeune poète ou le rêve qu'il fit à son sujet. Dans *Les années difficiles*, en pleine gestation de son *Mao Ze Dong*, il confie à la date du 25 mars 1975 : « Il faut que parallèlement à la fin de la *Longue Marche* je relise l'*Anabase* de Saint-John Perse. Dans *Jour après jour*, à la date du 1^{er} mars 1983, on peut aussi relever : « Je me souviens du temps où les textes des *Éloges* et de l'*Anabase*, introuvables en librairie, circulaient parmi nous de main en main, tapés à la machine. Nous avions vingt ans alors et cette forme de gloire valait bien un prix Nobel, même si elle était ignorée de Saint-John Perse. » (p. 26)

20 On pourra rapprocher ce propos de la réserve de Philippe Jaccottet sur la question des images, et plus généralement d'une réserve post-surréaliste sur cette question chez les poètes de la seconde moitié du XX^e siècle : « J'aurais voulu parler sans images, simplement pousser la porte... », *Chants d'en bas, poèmes*, [Lausanne, Payot, 1974] Gallimard, 1977, p. 49.

21 Henry Bauchau renvoie sans doute à sa lettre envoyée de Montréal le 13 septembre 1973, à la

notre situation sans la régler encore complètement. Nous avons pu rouvrir l'hôtel qui a pris un bon départ à Noël. Tout est donc moins tendu, il reste à trouver des solutions à long terme. Il y a dans ta lettre un élément qui a retenu mon attention, tu y parles de professeurs visitants qui viennent dans les universités belges en vertu d'accords bilatéraux. Ne serait-il pas possible sur cette base que je sois engagé pour des sessions de quelques mois par des universités étrangères avec lesquelles la Belgique a des accords culturels. Cela m'intéresserait, me permettrait de continuer à consacrer l'essentiel de mon temps à écrire et pourrait s'articuler avec l'activité de Laure. En effet l'Hôtel Montesano est un hôtel saisonnier qui n'est ouvert que 3 mois l'hiver et 3 mois l'été.

Je suppose que pour être sur les listes de gens engageables il y a des formalités à accomplir et qu'il faut être appuyé.

À mon âge, à moins de jouir d'une grande notoriété, il n'est plus possible de trouver d'engagement durable, mais des sessions de cours ou de séminaires seraient peut-être possibles. As-tu une idée de cela ?

Les poèmes que je t'ai envoyés datent de 69 et 70 et ont été écrits à l'occasion du film que René a fait avec Storck sur Paul Delvaux²². Chacun d'eux est modelé de façon très précise sur un tableau mais essaie d'en rendre l'esprit tout en en traitant tout à fait librement l'aspect. Ce n'est pas une tentative de traduction mais de transmutation. Oui, depuis plusieurs années je me laisse de plus en plus guider par les mots ou si l'on veut par l'inconscient, mais non sans débat. J'essaie toujours d'être aussi clair que je le puis sans trahir la dictée intérieure, ce qui fait que je suis parfois aussi obscur, mais dans ce cas, c'est ce que la chose à dire [sic] ne m'est pas claire à moi-même. Je viens de consacrer un an à un long poème « La Chine intérieure » né des événements de l'année 1973 et de poèmes de 72 consacrés à une lecture de la pensée ou de la parole du corps. Je viens de mettre l'ensemble du recueil au point. C'est je crois, surtout le long poème, mon œuvre poétique la plus considérable par les thèmes abordés, l'effort de forme et la simplicité du ton. C'est ma réaction à une situation de désastre (nous avons vendu notre chalet au moment où depuis des mois tout semblait perdu et la faillite inévitable) [,] à la lecture approfondie de Mao, à la relecture des Évangiles, à la rencontre avec l'œuvre de Simone Weil qui m'est tombée dans les mains par hasard (le volume : *L'attente de Dieu*)²³. Il marque mon

fin d'une rencontre d'écrivains américains à laquelle il était convié pour parler du *Régiment Noir*. H. Bauchau évoquait dans cette lettre les difficultés auxquelles il était confronté à Gstaad et son espoir d'assumer une session de cours le printemps suivant à l'Université Laval à Québec. Une autre lettre envoyée en décembre de la même année évoquait aussi le projet d'hôtel.

22 Le peintre Paul Delvaux (1926-2002) évolua du post-impressionnisme à l'expressionnisme puis au surréalisme. Le critique d'art et scénariste René Micha (1913-1992) avait déjà travaillé en 1946 à un film sur Delvaux avec Henri Storck. Celui-ci réalisa en 1971, avec le même scénariste, un autre film sur Paul Delvaux : *Paul Delvaux ou les femmes défendues* (18 mn).

23 Le journal des années 1972-1983, *Les années difficiles*, est constellé de références à Mao, dont le romancier écrit la biographie, et à Simone Weil. On ne trouve cependant pas l'ouvrage évoqué dans la bibliothèque de l'auteur conservé au Fonds Henry Bauchau. Sur Simone Weil, voir l'article d'Irène Poutier, « Henry Bauchau : de la nécessité dans la création », *Revue internationale Henry Bauchau* N°2, p. 74-87.

retour non peut-être à une conception religieuse car cela ne s'est pas passé ainsi, mais à une vie intérieure religieuse. Depuis plusieurs années j'étais redevenu, selon ma faible mesure, un homme de prière, mais dans l'obscurité. Maintenant j'essaie consciemment de balayer devant ma porte et d'enlever les obstacles. Je crois que je reste, comme je l'ai été longtemps, un peu un mystique matérialiste mais l'idée de Simone Weil que la matière est par l'obéissance le grand modèle m'a permis de sentir²⁴ le point de jonction de ces contraires.

J'ai reçu il y a quelque temps une lettre du Ministre de la Culture Pierre Falize²⁵ me disant que le prix annuel de littérature française-Triennal du roman pour la période 1970-72 m'a été attribué pour "Le régiment noir". Je n'ai reçu pour cela aucune coupure de presse ni aucune autre nouvelle. Je ne sais pas ce qu'est ce prix, par qui il est attribué ni en quoi il consiste. J'ai remercié M. Falize et suis resté dans le bleu, si tu avais quelque lumière à ce sujet je serais heureux d'être éclairé.

[...]

Je suis stupéfait de voir que les immenses armées de ministres, experts, fonctionnaires spécialistes du monde occidental ont été à ce point surpris par la très prévisible crise du pétrole. Ils ont laissé s'édifier partout un immense édifice économique sans apparemment jamais s'interroger sur ses bases ni se préoccuper du problème de l'autonomie réelle des peuples qu'ils doivent guider. Or ce n'est que l'autonomie qui permet d'affronter la part d'inconnu, d'imprévisible, de terrible que peut toujours, que doit comporter l'événement ou l'avènement.

Il me semble que cette lettre s'allonge hors de toute convenance mais les limites de l'amitié sont plus vastes.

Il se peut que je doive aller à Bruxelles cet hiver, dans ce cas je te ferai signe. L'épuisement que te cause l'obscurité de l'hiver serait diminué par un petit saut, fut-il [sic] d'un long week-end dans la neige et peut-être le soleil. Penses-y.

Très amicalement à toi et à Édith

Henry

Je ne sais où tu as appris la mort de Blanche Jouve. Elle laisse Pierre Jean Jouve très affecté. Cela a été pour moi aussi une perte sensible quoique attendue. C'était une femme supérieure et je lui dois ce que je commence à oser appeler mon œuvre.

24 Le mot est écrit dans l'interligne supérieur au-dessus d'un mot biffé, sans doute « voir ».

25 Pierre Falize (1927-1980) fut Ministre de la Culture en 1973-1974.

Mon cher André

J'ai reçu ta longue lettre et suis heureux de ton sentiment sur « la Chine intérieure²⁶ ». Écrit dans un moment d'extrême difficulté de ma vie c'est bien une sorte de poème autobiographique en ce sens qu'il reprend la plupart des grands thèmes et de ma vie et de mon œuvre. C'est aussi un peu, en un moment où je ne pouvais imaginer ce que serait la suite de mon existence, une sorte de provisoire testament. Je ne sais encore quand ni comment il pourra paraître, car rares sont ceux qui peuvent apprécier en même temps sa part religieuse et sa part politique.

La liaison entre ce poème et « Lecture du corps » est de l'ordre d'abord de la filiation, c'est des poèmes de « Lecture » que « la Chine » est née. Le climat dans lequel la neige²⁷ et les événements extérieurs de cette quasi-décennie²⁸ comme ses événements intérieurs ont pu être perçus n'a été rendu possible que par une extrême attention au corps et à ses signes. Plus cachée il y a une autre liaison, « la Chine » c'est la perception de la colonne vertébrale comme lieu d'échange de l'esprit et du corps, du haut et du bas. C'est aussi constamment une perception du corps par l'intérieur jusqu'au « si je n'entre pas dans la tanière du tigre... » La tigre étant Dieu, mais étant aussi la mort et l'avenir, le temps œuvre du corps.

Le long chemin dont parlait Leclercq je pense l'avoir parcouru, comme l'enfant prodigue. Je crois avoir épuisé les compensations, ou presque. Certes quand je lis l'Évangile, le nombre des menaces, la physionomie de Dieu juge me déplaît [sic]. Ne jugez pas me semble toujours une parole exacte qui s'applique à Dieu comme à nous. Cela ne m'arrête pas, je vois bien que chaque époque doit épurer l'image qu'elle se fait de Dieu pour arriver à une approche plus vraie. Seulement rien ne me pousse pour le moment à aller plus loin que le nom de Dieu. J'aimerais aller plus loin mais ce serait un mouvement volontariste qui me semble faux et que je serais d'ailleurs incapable de faire. Je ne conçois pas de pousser ma volonté plus loin que la prière. Le reste, s'il doit avoir lieu ne me paraît pas dépendre de moi.

Pour changer de plan, j'ai reçu un mot de Jean Remiche²⁹ me disant qu'il y aura pour le prix de littérature une réception le 29 mai au cabinet du Ministre de la Culture. Je me rendrai donc à Bruxelles le 27 sans doute ou le 28 et y resterai

26 Ce recueil de poèmes, publié pour la première fois chez Seghers en 1975, est dédié à André Molitor. Le poète avait apporté le recueil à son ami lors de sa visite en avril 1974.

27 Sur le rôle de la neige dans l'inspiration et la créativité de l'auteur, voir l'article de Béatrice Bonhomme, « La Chine intérieure de Pierre Jean Jouve et d'Henry Bauchau », *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, C. Mayaux et M. Watthee-Delmotte éd., PUV, p. 241-254.

28 Lecture douteuse de ce mot.

29 Jean Remiche fut administrateur général des Arts et Lettres au ministère de la Culture française de Belgique et Président de la Société des amis d'Apollinaire.

2 ou 3 jours. J'espère te voir à cette occasion. Je n'ai plus eu de nouvelles de M. Verecker³⁰ [,] est-il opportun de tenter de le voir lors de mon passage à Bruxelles ?

Notre situation est en train de redevenir très critique, dans trois mois nous serons à peu près à bout de ressources. Je pourrais travailler à Paris mais pour m'y installer il faudrait que j'aie pu vendre un de mes immeubles. C'est très difficile, lent, aléatoire dans les circonstances actuelles. C'est en somme à partir de l'automne ou de l'hiver qu'il me faudrait trouver un travail –même très modeste³¹– pour me permettre d'attendre un peu.

J'aimerais avoir ton avis et savoir si je dois demander un rendez-vous à Verecker, je ne voudrais pas faire un impair en ayant l'air de le presser. D'autre part dans deux ans j'espère que mon problème sera réglé, c'est l'année 75 qui sera difficile à passer.

Je suis très amicalement à toi. À bientôt j'espère.

Henry.

R. 21-6 [1989]

Mon cher Henry,

Ta lettre me parvient ce matin. Depuis plusieurs jours, je me disais qu'il fallait t'écrire. Tu m'as devancé : merci. Nous n'avons en effet plus eu de contact après ton passage à Bruxelles pour la représentation de *Gengis Khan*³². Depuis, nous avons avec toute notre famille vécu des semaines fort cruelles. Notre petite-fille Sabine est en effet morte du cancer il y a un peu plus de quinze jours, après quatre mois de lutte contre cette horrible maladie. C'était une enfant adorable à tous les égards

30 Orthographe incertaine. Il s'agit sans doute de la personne dont Henry Bauchau relate la rencontre décevante dans son journal à la date du 4 avril 1974. Voir *Les années difficiles, Journal 1973-1983*, Actes Sud, 2009, p. 144-145.

31 Note d'Henry Bauchau : « J'insiste un peu sur ce point car il me semble que lorsque mes amis pensent à cet égard à moi [,] ils songent à quelque chose d'une certaine importance. Or cela m'importe peu, je serais prêt à faire à peu près n'importe quoi. Il ne s'agit que de pouvoir tenir le coup un certain temps. »

32 La pièce a été mise en scène par Pierre Laroche et Jean-Claude Drouot et jouée tout au long de l'année 1989, et notamment au Théâtre National de la Communauté française de Belgique du 14 février au 3 mars. Les comptes rendus critiques avaient été réservés., le journaliste Jacques Hilaire notamment écrivit une critique négative de la pièce dans *La libre Belgique* des 18 et 19 février 1989 (« *Gengis Khan* : la mégalomanie étouffe un beau texte »). Jean-Claude Drouot, René Bloem, rédacteur en chef du quotidien, Henry Bauchau et Jacques Hilaire échangèrent alors des courriers, le journaliste manifestant son respect pour l'œuvre de Bauchau. Voir archives du Fonds Bauchau ; nous devons toutes ces précisions à la diligence de Jérémy Lambert.

et qui, à 21 ans, promettait beaucoup et avait déjà un rayonnement exceptionnel. Nous avions avec elle une grande intimité. Inutile de te dire que cette période a été entièrement dominée par ces événements, où s'est heureusement manifestée une solidarité familiale extraordinaire. À présent, il nous faut vivre non pas sans elle, mais avec elle d'une autre manière.

Merci des nouvelles que tu me donnes. Nous avons appris avec plaisir les honneurs que t'a décernés Tournai, ville natale d'Édith. Pour le projet de Constitution de M. Leclercq, je suis d'accord avec toi : c'est dans le groupe éphémère constitué par Paul Veldekens³³ qu'il faut en rechercher l'origine. Je n'ai rien su de la chose, car j'étais encore en ce moment en France avec mon régiment. Mais c'était le temps où la plupart des gens avaient en poche un projet de Constitution qu'ils ont tenté de faire oublier ensuite.

Tu me demandes des nouvelles de René Micha. Il ne va pas bien. La maladie de Parkinson fait chez lui des progrès. Elle n'affecte nullement l'intelligence, et il écrit encore, mais a beaucoup de peine à se déplacer, mange trop peu, parle assez difficilement. Ghislaine porte un poids très lourd et est fort seule. Cela lui ferait sûrement du bien que tu lui fasses signe.

Oui, *Guerre et Paix* est un très grand livre. As-tu lu *Vie et destin* de Vassili Grossman³⁴ que je viens de relire ? Sinon, fais-le immédiatement (Julliard, ou en poche, Presses-Pocket en 2 vol.). Sans se situer au niveau de Tolstoï, c'est aussi un chef-d'œuvre (selon moi) et le pendant de *Guerre et Paix* pour la deuxième guerre mondiale.

Tout bouge. L'écroulement de l'idéologie marxiste-léniniste et ses effets dans l'Est sont extraordinaires. Deux préoccupations : que cela ne nous donne pas trop bonne conscience, et que cela ne se termine pas en U.R.S.S. et en Chine par le chaos ou le règne des seigneurs de la guerre.

Affectueusement à vous deux,

André

16 juin 1989

33 Bâtonnier de l'ordre des avocats de la Cour de cassation, Paul Veldekens est un proche du Roi Léopold III pendant la guerre et pousse en faveur d'un ralliement à l'Ordre Nouveau.

34 Dissident soviétique d'origine ukrainienne, Vassili Grossman (1905-1964) fut victime de la censure et mourut peu d'années après avoir achevé son livre qui fut confisqué et détruit. Le livre est publié en Suisse en 1980 grâce aux microfilms apportés par Andréi Sakharov, et ne sera publié en Russie qu'en 1989. La livre est une grande fresque de l'histoire de la Russie, centré sur la bataille de Stalingrad.

21 juin 89

Mon cher André

Nous sommes, Laure et moi, très tristes d'apprendre la mort de votre petite-fille Sabine et nous vous adressons à tous nos condoléances. En 80 j'ai vécu la mort par le cancer de la femme de mon fils Christian et c'est une maladie qui laisse chez les vivants une trace profonde quand elle atteint un être jeune. J'ignorais tout du drame que vous viviez sans cela je ne serais pas resté si longtemps sans t'écrire.

Merci des nouvelles que tu me donnes de René. Je vais suivre ton conseil et écrire à Ghislaine

Quant à moi, sur le conseil de deux éditeurs auxquels je l'ai montré, je reprends mon roman afin de le réduire, et comme on m'a dit : « de faire sortir le roman du livre » !

Je ne connais pas *Vie et destin* mais je vais l'acheter et le lire. Je viens de relire *L'Otage* et *Le Pain dur*, deux des œuvres de Claudel³⁵, pleinement au centre de son inspiration et pourtant différentes par le contexte politique et social qui les soutient. Quelle force, quel accord du fond, de la forme et du rythme profond de la parole. Dans un article du *Débat*³⁶ [,] George Steiner dit que le XXI^e siècle sera peut-être le siècle de Claudel.

Je pense comme toi que les événements en U.R.S.S. et en Chine sont d'une importance capitale. J'espère qu'ils seront capables des transitions nécessaires. Il me semble que les étudiants chinois, après leur démonstration de force et d'accord avec la population n'ont pas su battre à temps en retraite, de manière à rendre plus possible la fin du séjour de Gorbatchev³⁷ – qui était d'un intérêt national

35 On trouve dans la bibliothèque du Fonds Henry Bauchau plusieurs ouvrages de et sur Claudel : *Partage de midi. Version de 1906 suivie de deux versions primitives inédites et de lettres, également inédites*, à Ysé, présenté, établi et annoté par Gérard Antoine, Paris, Gallimard, 1994 (Dedicacé par l'auteur : « À / toi Henri Bauchau, / mon éminent confrère à / l'écriture royale / cette édition d'un Claudel / qui n'a pas fini de livrer / ses mystères / en ton sympathique hommage / Gérard Antoine » ; *Correspondance. 1899-1926*, préfacée et annotée par Robert Mallet, Paris, Gallimard NRF, 1949 ; Paul Claudel et Louis Massignon, *Correspondance. 1908-1914*, texte établi et annoté par Michel Malicet, Paris, Desclée de Brouwer, 1973 et le *Cabier Paul Claudel 4. Claudel diplomate* (Paris, Gallimard NRF, 1962) dont les pages ne sont toutefois pas coupées.

36 Il s'agit de « Présence des classiques » dans *Le Débat*, numéro 54 de mars-avril 1989. L'article s'inquiète du déclin des classiques dans la culture scolaire et universitaire, en en vient à interroger la hiérarchie des genres ; George Steiner écrit alors : « Nous sommes, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, à l'heure du roman et de ses constellations satellites telles que le cinéma et la narration télévisée. Le statut encore marginal des drames de Claudel (auxquels pourrait appartenir le XXI^e siècle) montre à quel degré la hiérarchie des genres ne met plus en première place le drame poétique-tragique et l'échelle épique dont il est issu. » p. 22.

37 Depuis les années soixante, diverses divergences avaient instauré un climat de défiance entre la Chine et l'URSS. La visite du leader soviétique Mikhaïl Gorbatchev au mois de mai 1989 marquait une nouvelle étape dans les relations sino-soviétiques. Mais cette visite historique fut perturbée par la contestation étudiante qui secouait la Chine à ce moment-là et se terminera dans le bain de sang de

considérable pour la Chine- et à se contenter de faire peser une forte menace dont il aurait dû tenir compte. La bonne conscience occidentale et le retour au³⁸ rôle de donneurs de conseils, auxquels depuis la décolonisation on avait renoncé, m'ont paru affligeants.

Affectueusement à vous deux

Henry

13 juillet 1989

R. 8-8

Mon cher Henry,

Je reprends ta lettre du 21 juin pour enchaîner sur certaines des nouvelles que tu m'as données. D'abord je constate que les éditeurs te demandent de "revoir ta copie". En tant qu'ami, je trouve cela vexant, car tu as passé tant de temps à écrire ton roman que ce travail de remise sur le métier doit être fastidieux. Dois-je croire que cette exigence a des explications commerciales ? Ce n'est pas impossible quand on les connaît. J'espère en tout cas que cette besogne ne te fatiguera pas trop et que ces messieurs accepteront bientôt – l'un ou l'autre – définitivement ton manuscrit.

Ce que tu me dis de la relecture de *L'Otage* et du *Pain dur* m'intéresse spécialement, en vieux claudélien que je suis. C'est vrai que ces deux pièces se rangent parmi les plus fortes de ses œuvres. Il est, par ailleurs, frappant de constater combien son théâtre (moins sans doute sa poésie, cependant aussi grande malgré bien des déchets, et son extraordinaire prose) combien son théâtre, dis-je, jouit d'un succès posthume dans une société aussi désacralisée que la nôtre.

Je n'ai plus mis le nez depuis longtemps dans le livre que j'ai consacré à Claudel³⁹ jadis⁴⁰. Mais quand je me souviens de son contenu, je me dis que je devrais faire ce que St Augustin appelait une *Retractatio*, non pas une rétractation, mais une tout autre manière de traiter le sujet. Il est vrai que j'ai appris sur lui depuis 1945 beaucoup de choses qui ont été reprises dans la grande biographie publiée récemment par Gérard Antoine. Mon livre était une sorte d'hommage fort juvénile encore et dépourvu de recul. La parole de George Steiner que tu me cites sur « le XXI^e siècle, siècle de Claudel » m'intrigue. Si tu pouvais me donner à l'occasion des précisions à ce sujet ou m'envoyer la photocopie de l'article, j'en serais heureux. Je ne connais

la place Tian'anmen au début du mois de juin 1989.

38 « retour au » a été ajouté dans l'interligne supérieur.

39 André Molitor, *Aspects de Paul Claudel*, Desclée de Brouwer, 1945.

40 Le mot apparaît au-dessus d'un syntagme biffé.

la revue *Le Débat* que de nom, ce qui prouve que je commence à devenir fort ringard. Je crois que c'est Nora qui la dirige⁴¹ ? – J'ai une grande admiration pour Steiner, bien que je n'aie lu que peu de choses de lui, cela semble un des hommes universels que la Mitteleuropa produit de temps en temps⁴².

Quant aux événements dont nous sommes à l'est les spectateurs passionnés, je partage ton opinion sur l'attitude un peu facile des pays occidentaux à leur égard, de ces pays mêmes où il y a à peine plus d'une génération l'*intelligentsia* de gauche, ses plus grands représentants compris, se mettait de manière incompréhensible et un peu écœurante à la remorque du stalinisme. Un peu de modestie nous siérait (encore que personnellement je n'aie jamais donné dans ce panneau).

J'imagine que vous allez un peu changer d'air. De notre côté, nous comptons aller en Provence du 13 août au 11 septembre. Je traverse, je l'avoue, une période un peu difficile : manque d'inspiration pour écrire, impression de n'avoir plus rien à dire que des banalités, ennuis de santé mineurs mais fort désagréables, - et le lourd contrecoup de la mort de Sabine, qui laisse, comme tu le dis, des traces profondes. Il faut surmonter tout cela.

Je vous souhaite pour ce temps de vacances non pas un bon repos car ce ne sera pas le cas, mais cette autre manière de vivre qui est tout de même rafraîchissante.

Affectueusement de nous deux

André

Montour

Montour 8.8.89

F 37420 Avoine

R / à Paris le 15.8

Cher André

Oui, nous sommes à la campagne depuis la mi-juillet et cette lettre te rejoindra peut-être aussi en vacances. Les miennes sont fort travailleuses, je reprends de fond en comble mon livre et l'élague environ d'un tiers. Les conseils des éditeurs m'avaient déçu et irrité. Étant donné les conditions de manque de continuité dans

41 Pierre Nora a fondé la revue *Le Débat* en 1980.

42 Si George Steiner est né à Paris en 1929, ses parents, juifs viennois, avaient émigré d'Autriche en France pour fuir l'antisémitisme.

lesquelles ce livre s'est élaboré [,] je savais qu'il était un peu hybride mais je me disais, comme les romanciers du 19^e souvent, que la composition d'un roman n'est pas ce qui importe le plus. Je m'étais donc laissé aller à des digressions, réflexions et explications. Je dois éliminer ce commentaire, je me rends compte que ce sont des exigences de l'époque. Si j'y arrive [,] le livre sera autre mais peut-être meilleur. Plus de rigueur devrait me permettre d'y parvenir. J'y travaille maintenant de bon gré mais ce fut une déception d'abord, une épreuve pendant un temps.

De George Steiner je n'ai lu que deux ouvrages, l'un vraiment important : *Les Antigones*, chez Gallimard Bibliothèque des idées je crois⁴³. *Le Débat* est un mensuel que je ne suis pas régulièrement. Le n° « Questions à la littérature » est intéressant, un peu inégal comme ces sortes de n°⁴⁴. Ce doit être le n° de mars ou d'avril de cette année.

Mon admiration pour Claudel s'est ravivée par la lecture mais aussi en voyant à la T.V. *Le Soulier de satin* mis en scène par Vitez. C'était un peu long à la fin mais dans l'ensemble superbe. Je ne connais pas encore malheureusement la biographie de Gérard Antoine⁴⁵ mais je vais me la procurer. Je dois avouer que parfois Claudel m'énervé cela ne l'empêche pas d'être immense. Après tout Shakespeare aussi est parfois long et inégal. Chacun paie son tribut à son époque et aux idées qui l'encombrent. Le génie est au-delà. Je ne connais pas du tout l'œuvre biblique de Claudel ni son journal. Qu'en penses-tu ? En fait je connais son théâtre et ses poèmes et les *Conversations dans le Loir et Cher*. Mais je me sens prêt à faire l'effort pour le reste si cela en vaut la peine.

Pour le moment je lis et relis surtout des poètes : Rilke – Borges⁴⁶ – *L'Odyssée* traduite par Philippe Jaccottet⁴⁷ – Grosjean – Delaveau dont le premier livre *Eucharis* contient de belles choses⁴⁸.

43 George Steiner, *Les Antigones*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, NRF, Gallimard, 1986.

44 Le sommaire de ce numéro comportait des noms prestigieux comme ceux de Marc Fumaroli, Jean Molino, Jean Starobinski, Paul Benichou, Jacques Legoff, Pascal Quignard, Yves Bonnefoy, Hans Robert Jauss...

45 *Paul Claudel, ou L'enfer du génie*, Paris, Robert Laffont, 1988.

46 *Jour après Jour*, le *Journal d'Édipe sur la route* pour les années 1983 à 1989 évoque très souvent Borges, ses œuvres ou sa personnalité, d'autant que l'écrivain argentin meurt à Genève le 14 juin 1986 : Henry Bauchau commente ainsi sa mort : « J'apprends la mort de Borges. Je n'admire pas seulement en lui l'un des plus grands écrivains, un des plus grands esprits de notre époque, mais aussi l'homme qui a su faire face à la cécité avec tant de courage. Qui a pu rester voyant en devenant aveugle et découvrir, à la fin de sa vie, son Antigone. » (Actes Sud, 2003, p. 204).

47 « Depuis deux jours, lecture de *L'Odyssée* dans la magnifique traduction de Philippe Jaccottet. C'est une lecture dont il me semble que je sors chaque fois fortifié. » *Ibid* en date du 17 août 1989, p. 419.

48 Philippe Delaveau, *Eucharis*, Gallimard, 1989. Ce recueil ne se trouve pas dans la bibliothèque du Fonds Henry Bauchau à Louvain-la-Neuve ; en revanche on y trouve les livres suivants : de Rilke : *Le testament*, éd. établie par Ernst Zinn, trad. par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1983 et *Correspondance à trois. Été 1926*, textes allemands trad. par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard NRF, « Du monde entier », 1983 ; de Borges : *L'auteur et autres textes*, El Hacedor, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1982 ; *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur Jorge Luis Borges*, Paris, Gallimard, « Essais », 1990 ; Jorge Luis Borges et M.E. Vasquez, *Essai sur les anciennes littératures germaniques*, Paris, « 10/18 », 1970 ; Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, *Chroniques de Bustos Domecq*, Paris, Denoël, « Les Lettres nouvelles », 1970 ; de Jean Grosjean, Araméennes. Conversations avec Roland

Je comprends que tu traverses une période difficile, il faut “laisser se faire”. Borges dit que « la grande angoisse est la prolixité du réel »⁴⁹. Je trouve cela vrai, mais sous cette prolixité il y a un sens qui parfois nous découvre une de ses parcelles, puis une autre, l'ensemble du chemin restant obscur.

Bonnes vacances. Nos affections à vous deux

Henry

Je te joins un article du Nouvel Obs. qui te montre l'évolution des esprits à propos de Claudel⁵⁰.

1050 Bruxelles
Rue Louis Hymans 40 Bte 11
TÉL. (02) 344 32 11

11 novembre 1999

Cher Henry,

Edith et moi venons de terminer la première lecture des *Exercices du matin* que tu nous as envoyés. Je dis la première parce que ce sont des textes qui doivent être relus pour en extraire tout le suc. Tout est beau. Il y a des textes dont on a la clé, notamment tes évocations d'enfance et de jeunesse, celle du Louvre. Pour d'autres, c'est plus complexe, par exemple celui de L'enfant bleu. Mais l'absence de clé ne le rend pas moins attachant. Une fois encore, merci de ce don qui rappelle et renforce notre amitié. Pendant plus de la moitié de notre existence, cette amitié a été à peu près exclusivement épistolaire dans son expression. Elle n'en demeure pas moins vive pour cela. Nous avons spécialement pensé à toi dans les derniers temps, où tu as dû opérer⁵¹ un travail de deuil et de recentrement de ton existence qui est

Bouhéret, Dominique Bourg et Olivier Mongin, Paris, Le Cerf, 1988. On ne trouve pas semble-t-il la traduction de l'*Odyssée* par Philippe Jaccottet, mais plusieurs recueils de ce poète avec lequel il entretint des liens d'amitié. Voir extraits de la correspondance entre les deux hommes publiés dans la *Revue Henry Bauchau* n°3.

49 Henry Bauchau a repris ce propos dans un de ses articles publié dans *Le Journal des psychologues*, 2009/9, n°272, p. 40-43, intitulé « Le rêve dans la vie d'un écrivain » : « José Luis Borges écrit que “la nuit nous délivre de la plus grande angoisse, la prolixité du réel” ». Nous n'avons pas retrouvé la source de cette citation.

50 Phrase écrite perpendiculairement dans la marge de gauche.

51 Lecture douteuse de ce mot.

toujours difficile⁵². J'espère qu'il se déroule comme il le faut et la publication de ce petit livre en est le signe.

Soit dit en passant, la présentation en est parfaite et originale. Actes Sud est à cet [*mot illisible*] d'un grand succès.

Quant à nous, nous sommes tous deux atteints de maux divers qui compliquent l'existence et qui ont pour effet principal de fortement limiter notre activité ménagère et productive. Nos enfants nous apportent une aide et un réconfort précieux. Je n'ai pas encore trouvé un moyen d'expression dans les bornes qui me sont imparties, sauf le journal qui manque souvent d'originalité et de matière. Après tout, il n'est dit nulle part que l'on doit écrire jusqu'à la fin. Réfléchir et tenter de prier trouvent plus qu'ailleurs leur place dans le fragment de vie qui nous reste. Et puis, il y a une grande sagesse dans le début et la fin d'*Exercices* :

“... et la règle est d'apprendre à rire
hommes
avant de mourir.”
“Seigneur, s'il faut conclure, si l'on doit vivre encore
Fais que ce soit toujours dans la simplicité...”

Affectueusement de nous deux

André
Excuse l'horrible plume
prise au hasard⁵³

52 André Molitor fait allusion à la mort de Laure en juin 1999.

53 La graphie de cette lettre est très empâtée, d'où les difficultés de lecture. Mais nous aimons le clin d'œil de cette fin provisoire de la correspondance ici présentée.

DOSSIER THÉMATIQUE

« Le temps du créateur »



Le temps du créateur

Christophe Meurée et Myriam Watthee-Delmotte
FNRS - Université catholique de Louvain)

Je porte le temps comme un poids, comme un
problème perpétuel sur mes épaules.

Dialogue avec les montagnes

Si la musique est sa vaillance, est-ce que l'homme
Ne devrait pas donner une réponse claire
à la question du temps ?

Géologie

À l'occasion du centenaire de la naissance de l'écrivain en 2013, le numéro 5 de la *Revue internationale Henry Bauchau* propose un dossier thématique portant sur les questions du temps et de la temporalité. Il est étonnant de constater que l'on s'est peu penché encore sur ces problématiques aussi foisonnantes que complexes, non seulement au sein de l'œuvre, mais aussi dans la création de son image d'écrivain.

Si l'attention d'Henry Bauchau pour la circonstance et le rôle que celle-ci joue dans son existence et dans son œuvre n'est plus à prouver, il reste à analyser son principe de fonctionnement. Ainsi, à cette circonstance correspond un temps indéfini et sans doute indéfinissable, dont il convient de comprendre la dynamique. De même, à présent que les archives et manuscrits de l'écrivain sont largement accessibles, il devient possible de recomposer la trame factuelle du procès de l'écriture et des publications, ouvrant ainsi une interrogation sur la façon dont Bauchau s'est approprié les événements de sa vie. La publication des journaux, dont l'échelonnement rompt avec l'attendu de la chronologie, participe de la construction d'un mythe personnel qu'il est nécessaire d'aborder sous l'angle temporel.

La concurrence des temporalités marque l'œuvre depuis les origines. À quelque niveau que ce soit, Bauchau transige avec le temps, avec l'irréversible de son écoulement. Les récits se tiennent à l'évidence dans un rapport au temps qui interroge la relation unissant la fiction à la réalité. Quitte à réécrire l'Histoire, dont *Le Régiment noir* donne un exemple dès son incipit, lorsque la tension entre la fiction et la réalité factuelle en passe précisément par la distanciation temporelle : « Vous le plongez ainsi au cœur de vos perplexités, en lui donnant vingt et un ans en cette année 1861, bien qu'il ne soit né qu'en 1879 dans ce qui semblait jusqu'ici la réalité. Mais qu'importe la chronologie puisque c'est vous – son fils – qui l'envoyez en Amérique pour y faire la guerre. » (*Le Régiment noir*). Qu'importe la chronologie ? Elle demeure explicitement présente dans la torsion même qu'elle subit. Par

les paradoxes qu'ils engagent, les mécanismes narratifs à l'œuvre chez Bauchau mettent en fait constamment au défi le principe de « concordance discordante » qu'avait conceptualisé Paul Ricoeur (*Temps et récit*).

La tension entre la cadence de l'homme pressé et la lenteur de l'élaboration de soi constitue une autre forme de paradoxe. « En retard sur le monde, sur l'angoisse » (*L'Enfant bleu*), les personnages d'Henry Bauchau exposent souvent eux-mêmes explicitement le sentiment de décalage qu'ils ressentent vis-à-vis de la marche du temps. Le temps constructeur de la thérapie ou du cheminement personnel peut alors venir contrebalancer l'inéluctabilité apparente. De surcroît, l'œuvre de Bauchau met singulièrement en évidence les différences qui opposent les temporalités individuelles dans la confrontation des personnages : « Toujours ton avenir, entre nous, comme un couteau ! » (*Gengis Khan*), assène Choulane à Gengis Khan. L'on pense ici à la pratique analytique, mettant en relief des tempos divergents qui interfèrent et peuvent s'entraver, mais cette explication rationnelle n'éclaire pas l'impact poétique d'un tel usage de la temporalité. De plus, chaque nouvelle œuvre entraîne des variations spécifiques relatives à l'articulation des trois orientations temporelles majeures : passé, présent et avenir, l'Œuvre tissant peu à peu « la mémoire de son futur ».

Les paradoxes temporels marquent l'œuvre de Bauchau en profondeur, au-delà de la seule matière romanesque : les ellipses narratives dans le théâtre, la cadence variable de l'écriture ou l'apparent désordre temporel de la publication des journaux, l'écart entre le tempo du haïku et la lancinance du verset dans la poésie, entre l'achevé et l'inachevé (ou l'inachevable), entre le « temps de [la] lumière aussitôt rappelée par l'ombre » et « le retour de la longue enfance, de l'interminable dépendance » (*L'Écriture à l'écoute*). Les spécificités génériques (poésie, théâtre, roman, journal et essai) imposent un rythme particulier que se réapproprie – toujours à neuf – le créateur.

Tous les temps et tous les paradoxes temporels sont subsumés par ce que l'on pourrait appeler « le temps du créateur ». L'imaginaire de l'écrivain est traversé par de multiples perceptions, configurations et refigurations de la temporalité, qui trouvent leur cohérence dans une expérience singulière et évolutive d'écriture. C'est une mise en lumière de cette cohérence interne à l'œuvre de Bauchau que la cinquième livraison de la *Revue internationale Henry Bauchau* entend opérer.

Le volume s'ouvre sur le texte de la conférence inaugurale du Centenaire de l'écrivain prononcée par Marc Quaghebeur. Le Directeur des Archives et Musée de la littérature propose une relecture du journal *Jour après jour* qui retrace l'élaboration de l'œuvre centrale qu'est *Œdipe sur la route*, en y pointant certains motifs majeurs – tels que la lutte avec l'ange – et en éclairant les transparences du texte à l'égard du vécu et de l'imaginaire de l'écrivain.

Suivent plusieurs études qui s'interrogent sur le traitement du temps selon la riche pluralité de genres qui se déploient dans l'œuvre. Isabelle Gabolde

(RWTH-Aachen) observe les registres de l'écriture de l'intime au travers de formes génériques différentes et fait remarquer que l'authenticité se trouve dans le présent de la démarche d'écriture, « convoquant des temps multiples dans son flux ». Régis Lefort (Aix-Marseille) interroge les spécificités de la temporalité de l'écriture poétique et son rapport à la pensée chinoise, préoccupée de la continuité du processus évolutif du monde, en mutation permanente. Olivier Belin (Cergy-Pontoise) analyse la signification d'une « poésie de circonstance » qui « choisit de se lier au temps vécu pour mieux se délier d'un temps mortel ». Olivier Ammour-Mayeur (Sorbonne nouvelle-Paris III) observe comment le Moi narrateur se structure dans le premier roman, intitulé *La Déchirure*, précisément au départ du démembrement et du remembrement des séquences temporelles.

Si la temporalité est matière à écriture, elle est aussi pour l'écrivain Henry Bauchau une expérience particulière de l'écriture. Que dit la langue de Bauchau elle-même ? Nadège Coutaz (Lausanne) analyse à cet égard le rythme particulier du discours d'Ismène, digressif dans le roman *Antigone*, qui met en œuvre une « harmonie discordante » entre les sœurs qui fait contrepoids à l'affrontement mortel des frères. À suivre le pas d'Ismène, le lecteur est ainsi convié à « une alternative à la temporalité tragique ». Les archives de l'écrivain permettent en outre de prendre la mesure expérientielle du temps dans l'élaboration littéraire. Philippe Willemart (Sao Paulo) s'interroge, en généticien, sur la longueur du temps de l'élaboration romanesque et le besoin de travailler par la reprise des mêmes éléments. Il distingue le plan de l'écriture de celui de la création et constate que le deuxième ne s'arrête pas aux frontières nécessaires du premier.

Il faut aussi faire droit à ce qui, dans cette œuvre qui thématise invariablement le cheminement, s'élabore à la fois dans la constance et dans la progression. Annie Pibarot (Montpellier III) procède à une lecture autonome de l'important corpus des récits de rêves chez Bauchau et les envisage comme des textes matriciels de l'ensemble de l'œuvre, en insistant sur la dimension qu'ils octroient à cet univers imaginaire, à savoir l'ouverture au non maîtrisé, au non contrôlable. Enfin Myriam Watthee-Delmotte (FNRS-UCL) observe le mouvement par lequel les mêmes figures se répondent à l'intérieur de l'œuvre depuis les premiers textes secrets jusqu'aux parutions récentes, en y pointant ce que ces retours traduisent sur le plan de l'auto-figuration de l'auteur et de l'émergence d'un mythe personnel.

Cet ensemble d'études permet une perception élargie de ce que recouvre, chez Henry Bauchau, le temps du créateur. Il laisse entrevoir combien la temporalité n'est pas pour lui seulement une dimension de l'existence, ni un simple paramètre du déploiement de l'œuvre, mais une matière à faire sienne, qui permet la création de soi autant que l'inscription dans des communautés symboliques : celles qui s'instituent par l'Histoire en marche, les mythes partagés et l'expérience de la littérature elle-même.

L'Histoire et l'Œuvre

Ou la Lutte avec l'Ange

Discours inaugural du Centenaire de l'écrivain, Louvain-la-Neuve, 25 octobre 2012.

La mort d'Henry Bauchau a modifié notre rapport. Il se poursuit donc autrement. À la fresque que j'avais pensé retracer, je substitue une autre méthode, elle aussi héritage de nos maîtres : la méditation à fleur de texte. Elle constituera une autre forme de dialogue.

Je le fais, pour l'essentiel, à partir du journal d'« Œdipe sur la route », moment majeur de l'histoire de l'Œuvre bauchalienne et décisif pour notre amitié.

À l'ombre et à l'aune du Père enfoui

Le 19 janvier 1987, Henry, attelé à la seconde version de son roman, se dit convaincu de la nécessité de « ne pas [s']abandonner à la hâte » (JJ, p. 182). Il se réfère, en outre, à « une des paroles les moins visibles de l'Évangile de Saint Matthieu » : « Lorsque le lendemain s'inquiétera de lui-même, un temps d'amour naîtra... » (JJ, p. 182).

Qu'a cherché d'autre, en son entier, cette Œuvre – et le cycle thébain en particulier, dont chaque membre de la Trinité constitutive (Œdipe, Antigone et Cléos) est appelé par son futur ? Cette temporalité tendue vers un futur d'appel, qu'accomplit pour Œdipe dans ce roman l'assomption de Colone, est le résultat d'une tension profonde et constante qui détourne vers un futur de sublimation et de métamorphose une violence de base qui pourrait, si tel n'était pas le cas, se révéler purement destructrice et/ou sans bornes.

Ce creuset se forge à travers une métaphore picturale et imaginaire, qui se révélera de plus en plus structurante : le tableau d'Eugène Delacroix, *La Lutte avec l'Ange*. Le 17 novembre 1983, Henry passe pour la énième fois à Saint-Sulpice. Il y revoit l'œuvre du peintre et se dit touché par la « manière dont l'Ange contient la ruée de Jacob, celle des événements, celle du temps qui s'écoule » (JJ, p. 11, c'est moi qui souligne). Ces qualifications successives définissent une éthique comme une esthétique qui ne seront jamais de contemplation pure. Le 19 décembre 1987, évoquant le poème homonyme de Pierre Jean Jouve, *La lutte avec l'Ange*, Henry écrit que « ce texte de quelques pages est le vrai poème épique de notre temps » (JJ, p. 221, c'est moi qui souligne). Après être passé une nouvelle fois, en fin de journée, par Saint-Sulpice, il confesse, le 1^{er} octobre 1988, que « c'est de [s]on père qu'[il] tien[t] [s]on admiration pour les héros » ; que « c'est par ses récits, ses paroles, ses évaluations de l'importance des hommes que cette admiration est entrée en [lui] et

a inspiré une partie de [s]es œuvres » (JJ, p. 265). Le 8 octobre, une discussion avec Jean-Claude Drouot, futur metteur en scène de *Gengis Khan* au Théâtre National de Belgique (1989), mène à la reconnaissance d'une autre tension : l'admiration, à l'époque de la composition de la pièce, de la pensée de Bertolt Brecht célébrant les « peuples qui n'ont pas besoin de héros » (JJ, p. 266) et la composition concomitante d'une pièce mettant en scène le héros des Mongols. Henry ajoute qu'il croit « aujourd'hui que les peuples ont besoin de héros et même qu'il n'y a pas de peuple s'il n'y a pas à son origine un ou plusieurs héros réels ou mythiques » (JJ, p. 266).

Cette double reconnaissance des décalages confirme cette autre constante de l'œuvre bauchalienne : une Lutte avec le Temps comme avec le Soi. Lutte qui contient le pulsionnel pur et l'héroïse – en le contrebalançant toutefois, chaque fois que cela s'avère possible. Façon aussi d'inscrire et de désinscrire l'image du père, en soubassement et en horizon. À ce père, *Le Régiment noir* a donné une existence mythique rare dans le champ littéraire. Après lui avoir offert une existence imaginaire à travers la revisitation de la guerre de Sécession, le roman peut s'achever sur la possibilité de « penser aux vingt dernières années du père » réel « dans sa maison du bord de la rivière, au pays des batteurs de fer ». Cette possibilité n'a pu s'ouvrir qu'à l'heure où l'on s'est « dégagé[e] de la hâte diabolique » qu'incarne si souvent Pierre dans *Le Régiment noir* ; où l'on a accepté d'« attendre »¹, c'est-à-dire d'accéder au temps bauchalien de l'écriture.

Le lieu où le père d'Henry vécut une part importante de la dernière partie de sa vie fait retour dans *Jour après jour*, alors qu'a été évoquée, à nouveau, la bataille contre le temps. Pour la première fois, le signifiant du toponyme au sein duquel s'est déroulée la vie de l'homme vieillissant apparaît à Henry. Il se voit commenté comme suit : « Godinne. God in. La maison du père » (JJ, p. 246).

C'est à cette époque qu'il relit *Pelléas et Mélisande*, pièce dans laquelle se joue la question du déclin des pères. Cette redécouverte produit sur Henry une très forte impression. Relecture et méditation qu'il clôture – et à raison – par l'évocation de l'anéantissement des promesses du symbolisme par le premier Conflit mondial (JJ, p. 232). Celui-ci ouvre le temps des deux guerres mondiales qui n'en font qu'une à ses yeux. Mais, autre *Lutte avec l'Ange*, les valeurs du symbolisme ne cessent pas pour autant de travailler son œuvre et de chercher à s'y dialectiser à l'historique. Au point de déboucher sur l'invention d'un type de fictionnalité romanesque où, comme il l'écrit au seuil de la composition du *Régiment noir*, il s'agit de « lier le récit de *l'événement actuel mais intériorisé* à celui de la vie imaginaire du père » (DM, p. 16).

C'est également l'époque où Henry relit son deuxième roman². Ce livre, écrit-il, « laisse vivre les personnages, il opère un passage du moi au toi dans le sens

1 RN72, p. 325.

2 Cette relecture est notamment liée à la réédition du texte dans la collection « Passé-Présent » aux éditions Les Éperonniers.

où l'entend Hélène Cixous³ » (JJ, p. 206). Au-delà du jeu complexe des pronoms qui caractérise la narrativité du *Régiment noir*, toutes les potentialités de l'œuvre complexe – elles seront partiellement bridées dans certaines œuvres à venir – sont ainsi clairement mises en exergue. Le Soi, dont accouchent peu à peu les textes de celui que Jean Amrouche et Blanche Reverchon-Jouve ont mis au monde⁴ comme écrivain, émerge ainsi au fil d'une écriture qui est lutte avec l'Ange – jusque dans la Forme. La tension nouée par ces impératifs contradictoires, seul le passage dans la nuit de la grande équinoxe d'automne 2012 l'apaisera enfin.

Dans la voie dessinée par *Le Régiment noir*, poursuit Henry, « je crois pouvoir aller plus loin dans *Cédipe sur la route* » (JJ, p. 206). Essentielle, cette phrase doit toutefois être contextualisée : elle est en effet écrite avant les remaniements définitifs du roman ; avant l'ablation du côté méandrique « germanique »⁵ de la composition narrative et le retour à une forme de linéarité à la française. *Cédipe sur la route* fera donc bouger les lignes à plusieurs égards ; mais, en matière de Forme, renoncera à quelques-unes des avancées du *Régiment noir*. Après la relecture de la chronologie qu'il a rédigée pour la collection « Passé-Présent » dans laquelle est réédité ce roman, Henry constate que « l'essentiel de la vie disparaît » dans ce type d'éphémérides alors que c'est au cœur de l'« espace entre les faits, dans le voyage entre les bornes des événements » que réside le vivant – celui que « seul le romancier et le poète peuvent exprimer » (JJ, p. 206). C'est lui qu'il met en scène et en jeu dans le gigantesque parcours d'entre-deux d'*Cédipe*, *Antigone* et *Clios* qui les voit sinuer entre Thèbes et Colonne. Lui qu'il figurera dans la route suivie par la Trinité réinventée mais n'incarnera pas dans la structure formelle de son livre. Façon sans doute excessive de répondre à la suggestion de Laure « qui trouv[ait] qu'[il] devrai[t] pour *Cédipe* [se] rapprocher, en plus dépouillé, du style du *Régiment noir* » (JJ, p. 141).

Henry, qui avait alors effectué une première relecture de ce roman ambitieux et inépuisable⁶, constatait qu'il y avait « vraiment labouré [s]es profondeurs ; qu'il « [lui] sembl[ait] encore, à bien des égards, en avant de [lui]. L'existence [y était] ressentie sur un *mode épique et constamment menacé*. La progression inéluctable du monde industriel, sa façon de tout engloutir et mettre à plat » y est donc « perçue par Pierre avec une lucidité cruelle. C'est le monde de Monsieur Eugène qui gagne cette guerre et celles qui vont suivre, pas le sien. » (JJ, p. 141, c'est moi qui

3 Le 19 août 1987, après avoir achevé la lecture de *Qui es-tu ?* d'Hélène Cixous, Henry note en effet : « c'est la lutte de l'écrivain et du comédien pour quitter le moi et parvenir jusqu'au toi, sur la scène du théâtre et sur celle de l'écriture. J'éprouve en le lisant le ressentiment du sublime, je suis sublimé par lui » (JJ, p. 205, c'est moi qui souligne).

4 Cf. Marc Quaghebeur, « Le Tournant de *La Déchirure* », dans *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau. Actes du colloque de Cerisy (21-31 juillet 2001)*, Bruxelles, AML Éditions / Éditions Labor, 2003, pp. 86-138.

5 « Blanche considérait que le fond germanique était ce qu'il y a de plus valable en moi » (DM, p. 83).

6 Je l'ai pour ma part analysé dans « *Le Régiment noir* d'Henry Bauchau. Métaphore de l'histoire du xx^e siècle et de la Belgique, forge de l'œuvre à venir » dans Beïda Chikhi et Marc Quaghebeur (dir.), *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, « Documents pour l'histoire des Francophonies », 2010, pp. 383-433.

souligne). Indice, parmi cent autres, que le ressort de cette œuvre concerne aussi bien le passage du moi au toi que de l'événementiel historique à l'immémorial de l'Histoire, à « l'histoire légendaire » (DM, p. 15) ainsi qu'Henry la nomme en 1968. Cette *Lutte avec l'Ange* qui structure la vie d'Henry et engendre sa création, il la définit fort bien en octobre 1985 : « il y a en moi deux mouvements, l'un vers la réalité, l'autre vers l'épique et [...] ils se succèdent ou parfois, comme dans *Le Régiment noir*, se mêlent et peut-être se fortifient » (JJ, pp. 114-115).

Passé le temps de la gigantesque ex-cursion du *Mao-Ze-Dong* – confrontation directe à l'Histoire et à l'Épique, elle constitue en revanche une sorte d'écart par rapport à la dialectique avec le moi profond⁷, Henry peut s'atteler aux différentes versions d'*Œdipe sur la route*. Ce roman va fictionnaliser – dans la continuité et la différence, tant stylistiquement que conceptuellement –, son mythe personnel de la lutte avec l'Ange. *Œdipe sur la route* incarne en effet, à frais nouveaux, les figures que déploie le texte biblique. Incarnés précédemment par Gengis Khan et Tchelou t'saï, Olivier et le narrateur de *La Déchirure*⁸ ou encore Pierre et Johnson dans *Le Régiment noir*, ces doubles contrastés quasiment indissolubles constituent une des clefs de l'œuvre entier. Citant Hegel, philosophe occidental de l'Histoire par excellence, le Journal d'*Œdipe sur la route* du 5 août 1987 précise : « Je suis le combat. Je ne suis pas un des combattants. Je suis au contraire les deux combattants et le combat lui-même. » Et Henry d'ajouter : « En lisant cela, j'ai l'impression qu'on parle de Clios et d'Œdipe. » (JJ, p. 201) Or la citation du philosophe allemand clôt un commentaire sur la double nature d'Œdipe, à la fois père et frère⁹ : « À mesure que la route s'allonge, Œdipe sent les liens de fraternité se développer entre Antigone et lui. À Thèbes, il n'était que père, peu à peu, il est aussi frère, il n'est plus le fils unique qu'il a été. » (JJ, p. 200)

Les combattants de l'âme et la scène capitale

Laure, d'autre part, évoque, le 14 août 1986, un rêve dont il ne lui reste que les « mots : “ les guerriers de l'âme ” ». Ces mots, écrit Henry, « lui paraissent se *rappor-ter* à *notre* travail pour le livre. Peut-être aussi, me suis-je dit non sans étonnement, au combat entre Œdipe et Clios, qu'elle ne connaît pas encore » (JJ, p. 157, c'est moi qui souligne). La formule de Laure, comme son prolongement, sont significatifs. Le « notre » vaut bien sûr lui aussi d'être pointé. Reste que les liens ainsi désignés entre

7 Henry la confie au poème *La Sourde Oreille*, seule rétrospection biographique avant *L'Enfant rieur*. Je l'analyse dans « Revisitées, les confessions de *La Sourde Oreille* inventent pour l'écrivain la légende de son futur » in Pierre Halen, Raymond Michel, Monique Michel (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*. Actes du colloque international de Metz (6-8 novembre 2002), Berne, Peter Lang, « Recherches en littérature et spiritualité », 2004, pp. 131-155.

8 À un certain niveau, la relation avec Théo Léger, voire avec Raymond De Becker – celle-ci valut à Henry une part d'opprobre à la Libération – s'inscrit aussi à cette enseigne. J'ai analysé cette dernière dans « Bauchau / De Becker : Quel(s) absolu(s) ? » in *Autour de Raymond De Becker (1919-1969)*. Colloque international d'Histoire, 5 et 6 avril 2012 (Actes à paraître chez PIE-Peter Lang).

9 L'androgynie en constitue un autre versant.

guerriers de l'âme et figures de Clios et d'Œdipe sont particulièrement éclairants. Le lieu symbolique de la lutte avec l'Ange se trouve ainsi éclairé – et singulièrement, puisque Clios passe de la violence brute à celle qui fait Œuvre et Solidarité. La part de Clios dans l'œuvre comme dans le destin d'Henry s'éclaire ainsi et explique pour partie la disparition de la voix auctoriale que l'on trouve dans *Le Régiment noir*. Le 18 août 1986, relisant le récit de Clios, Henry n'écrit-il pas que « c'est dans ce récit que le ton du livre [l'] a trouvé » (JJ, p. 159) ? Phrase d'autant plus révélatrice que, comme on le lira plus loin, les débuts d'*Œdipe sur la route* sont tout sauf aisés et que Clios constitue une invention bauchalienne absolue par rapport à l'héritage antique de l'histoire des Labdacides.

Après avoir évoqué le rapprochement opéré (à la suite d'un exposé aux Journées d'études freudiennes consacré à *Œdipe en marche* et d'un entretien avec le peintre Philippe Roman) entre Jocaste et Socrate – il les voit comme des personnages laïques¹⁰ – Henry, qui songe peu après à un « poème : “Me voilà, misérable frère d'aucune Antigone” » (JJ, p. 187), insiste sur le fait qu'il s'est « identifié un peu à Clios ». Mieux, que « [c]'est peut-être de son point de vue qu'[il a] écrit » (JJ, p. 185). Clios, dont le combat avec Œdipe inverse celui qui, dans sa furie aveugle, a amené le jeune adolescent à tuer Alcyon, fait donc bien partie de la Trinité sacrée du récit et dessine largement le dessein et la forme du roman. Clios permet en effet à Henry de transcender l'ambivalence du père/mère comme du père/frère, tout en l'incarnant ; et de masquer l'intrusion directe de l'écrivain dans le récit. Il incarne donc, autant qu'Œdipe, le motif de *La Lutte avec l'Ange*. Et cela, au travers d'une figure qui n'est en rien celle du père ou héros, qu'Henry peut donc d'autant mieux faire sienne : en soi et face au Père. La métaphore picturale du tableau d'Eugène Delacroix devient dès lors bien plus qu'un miroir de l'imaginaire de l'écrivain¹¹. Le mythe biblique et pictural devient un mythe personnel structurant chez l'écrivain, mythe qui lui permet de revisiter par ailleurs profondément les différents mythes antiques qui trament son roman. Ces guerriers de l'âme ne naissent pas, pour autant, des transpositions fictionnelles des tensions propres au sujet individuel ou créateur. Même si l'esthétique bauchalienne y plonge rarement directement¹², ce dernier naît foncièrement de l'Histoire vécue ou des échos de l'Histoire contemporaine, conjuguées à la hantise de la figure du Père. Si le général de Gaulle se trouve ainsi évoqué au début de la genèse du *Régiment noir*¹³, la catastrophe de mai 1940 et la figure de Léopold III se trouvent en amont d'*Œdipe sur la route* – ce qui laisse voir ce que peuvent être la dérive et la métamorphose créatrices. Le 10 mai 1988, Henry note ainsi : « voilà quarante-huit ans que, le matin d'un jour où je devais partir en permission et espérais intensément rejoindre L., la guerre a commencé.

10 Ils ne font donc pas partie des la Trinité sociale terrestre constituée par Œdipe, Antigone et Clios.

11 Bien qu'il soit commenté (JJ, p. 229), le tableau de Pieter Breughel *La Chute d'Icare* n'occupera jamais cette place majeure (celle qu'il prend, en revanche, dans l'œuvre de Pierre Mertens).

12 Il faudra attendre *Le Boulevard périphérique* (2008).

13 « Je suis heureux que l'image du vieux héros demeure solide et demande à être renversée. » (DM, p. 15).

Tout le reste de ma vie a été marqué et l'est encore par cette *coupure capitale*. Je voudrais bien un jour raconter cela, mais le moment n'est pas venu. » (JJ, p. 244, c'est moi qui souligne). Scène capitale donc, qui continue de fasciner au point de ne pouvoir être affrontée de face.

Au tout début de la genèse d'*Œdipe sur la route* (le 31 décembre 1983¹⁴), peu de temps après un passage à Saint-Sulpice, Henry relit des « passages du *Peuple du désastre*, d'Amoureux¹⁵ » (JJ, p. 12), livre consacré aux événements de 1940. On sait l'importance que prendra ce titre et l'universalité qu'il véhiculera dans l'œuvre d'Henry. Le même jour, le diariste confesse ne pouvoir « guère penser [s]a mort 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.* » (JJ, p. 12, c'est moi qui souligne). Le désastre historique et l'impossibilité d'adhérer au présent – l'invention romanesque d'une temporalité qui n'est ni réaliste ni totalement fantaisiste en découle – sont donc plus liés qu'il n'y paraît. Ils redoublent ce qui s'est joué dans l'enfance (fuite des parents en 1914 ; primat de Jean, l'aîné). Toujours en ce début du Journal d'Œdipe, alors que s'achève l'année 1983, Henry se rappelle avoir voulu écrire « sur le thème du prince au couteau d'or amer » (JJ, p. 13) et se remémore le suicide de son ami Théo Léger. Lui vient ensuite un rêve singulier, où affleure le motif musical qu'Alcyon incarne plus qu'aucun autre dans *Œdipe sur la route*. Il s'agit d'un combat où « les derniers défenseurs » d'une position, « à bout de munitions se défendent avec de la musique. Celle-ci enlève leur force aux vainqueurs. Pacte de paix, au milieu duquel je m'éveille. » (JJ, p. 14).

C'est le moment de sa vie où Henry achève une réflexion psychanalytique intitulée « Au-delà du temps des séances ». Un tel sujet montre bien que la question du temps et des temporalités (donc celles de l'Histoire et des histoires ; du réel et de l'imaginaire) se trouve au cœur de ses préoccupations alors qu'il en est au début de la composition d'*Œdipe sur la route* – l'achèvement du livre coïncidant avec la lecture d'*À la recherche du temps perdu*. Au milieu de la genèse du roman, c'est Simone Weil qui est convoquée¹⁶ sur le sujet : « La contemplation du temps est la clé de la vie humaine. C'est le mystère irréductible » (JJ, p. 61).

Conrad Stein, le psychanalyste auprès duquel Henry effectua une analyse didactique dans les années qui précèdent *Le Régiment noir*, ne s'y trompe pas. Il dit de cet article consacré à *l'Au-delà*¹⁷ du temps des séances qu'« [il] est plein de choses qui éclairent singulièrement l'hétérogénéité du temps et les rapports secrets de

14 *Jour après jour* débute en novembre 1983.

15 Il revient de même sur le roman de José-André Lacour, *Panique en Occident*, et se souvient avec honte « de l'exode de 1940 et de la confusion de cette époque » (JJ, p. 168).

16 La mention est faite le 5 janvier 1985. Elle fait suite à une réflexion importante sur la genèse d'Œdipe comme sur le rapport au temps : « Je ne connais Œdipe que par ses actes et c'est à travers le regard et les pensées d'Antigone que je le vois. Un jour, c'est sûr, Œdipe devra parler, devra raconter, devra chanter. Le moment n'est pas encore venu. Il faut du temps. Il en faut pour lui et pour moi. » (JJ, p. 61)

17 La question de l'au-delà du temps constitue une des clefs de lecture du corpus bauchalien.

l'analyse et de l'écriture » (JJ, p. 15). C'est à quoi répondra *Œdipe sur la route*. D'une autre façon, certes, que *Le Régiment noir*, mais en déplaçant à nouveau les lignes, aussi bien du roman historique que personnel. Cette absence de coïncidence avec la temporalité factuelle a autant à voir avec l'histoire d'Henry qu'avec celle de son pays natal, ce qu'il faudra un jour approfondir.

Le vert-tige de la Lutte avec l'Ange

Cela ne va pas pour autant simplement. Cela peut même mettre en péril le sujet qui écrit. Durant la première phase d'engendrement d'*Œdipe sur la route* – et ce n'est pas un hasard –, Henry est soumis à de fréquents vertiges. Il les note et les commente.

Au tout début de *Jour après jour*, Henry écrit ainsi que « [l]e vrai désir de l'inconscient, c'est un *roman sans limites*, celui de toute une vie. Je ne dispose pas du temps nécessaire pour cela et ne me sens pas prêt intérieurement à une telle entreprise. » (JJ, p. 10, c'est moi qui souligne). Reste que la figure d'Œdipe en portera singulièrement la trace mais dans une narration où intervient tout autant Antigone, elle qui l'arrête à plusieurs reprises ou le fait redescendre, un temps, sur terre.

La Lutte avec l'Ange, cet art de « contenir la ruée » évoqué le 17 décembre 1983, est donc bien à l'œuvre dans ce roman central. Elle déséquilibre non seulement son auteur mais revêt de nombreux niveaux de métaphores et de significations (Histoire et Sujet ; Inconscient et Réel ; Père et Frère ; Frères et Sœurs ; Frère et Frère ; Sœur et Sœur, etc.). Tout au long du récit, la tension ainsi avivée et ravivée perturbe l'équilibre physique de l'écrivain qui ne peut échapper, quoi qu'il en veuille, à la pesanteur et aux différentes formes de l'incarnation. Il s'en empare toutefois très vite pour en faire surgir le signifiant et comprendre ces symptômes à l'égal des rêves nocturnes. « Vertige. Vers-tige. Vert-tige. Vert-tige : [...] attrait et danger. » (JJ, p. 18), écrit Henry, le 12 février 1984. Le 1^{er} mars, il constate que ses « journées sont martelées par le vertige comme s'il voulait donner une forme nouvelle à cette matière qu'il est]. Une forme qui [lui] fait peur car elle [lui] semble aller vers l'informe, alors qu'elle est peut-être seulement différente de tout ce qu'il a aimé, voulu et espéré jusqu'ici. » (JJ, p. 19). Cette matière qu'il est peut aussi devenir (ou redevenir) une matière de lumière, comme le clame en fait, peu à peu, et de plus en plus, toute l'œuvre. Une matière de lumière à réanimer sans fin¹⁸, à travers la lutte de reprise de ce qui vient de l'Inconscient ou de l'Histoire. Les « chemine-ments du désir » sont qualifiés par Henry d'« attention submergeante¹⁹ » (JJ, p. 19).

Lorsqu'Henry relate, le 23 juillet 1984, un moment passé sur « le petit rocher qui domine la mer un peu après la Pointe Cardinale », on trouve un autre écho de

18 Le 22 août 1985, la méditation porte sur une « hypothèse d'un grand physicien, selon laquelle la matière est de la lumière épuisée. Je pense un peu à ce poème comme à un chant d'Œdipe » (JJ, p. 99).

19 La maîtrise de la vague dans le roman en est-elle l'inscription ? La conséquence ?

l'équilibre recherché par et dans la Lutte avec l'Ange. Henry ressent les éléments qui l'entourent l'« envahir doucement, repousser l'ego au second plan, sans pourtant le rejeter. [Il] ressentai[t] fatigue et ver-tige²⁰, mais le monde leur faisait face et l'emportait peut-être dans l'équilibre des présences » (JJ, p. 23).

De la sorte, peu à peu, quelque chose mue qui provient notamment de l'action de Diotime. C'est par la suite que survient et advient en effet ce personnage. Pour l'heure, confronté à ses déséquilibres, Henry les commente comme suit :

Le vertige est un lourd fardeau, une attention portée douloureusement vers un point douloureux. Mais il me rappelle sans cesse que je ne suis pas mon propre centre. Que je n'ai cru l'être que par illusion. Que je suis dans un ensemble plus vaste, plus puissant, où *mon passé et le temps qui me reste à vivre* ne sont pas séparés. Je ne comprends pas cette certitude qui n'est pas du domaine de la pensée, j'en ai seulement une perception, qui me semble assez sûre. Je souhaite de toutes mes forces être débarrassé du vertige. Pourtant il y a en lui quelque chose que je n'ai pas su jusqu'ici laisser agir et qui est peut-être du domaine de l'allégresse. (p. 23, c'est moi qui souligne).

Réunir passé et futur par-delà le présent, n'est-ce pas la matrice foncière de l'Œuvre bauchalienne ?

Comme dans *Le Régiment noir*, celle-ci ne peut être que le fruit d'une longue mutation – métamorphose qui passe par un violent déséquilibre préalable. Une des matrices d'engendrement d'*Edipe sur la route* se trouve explicitée dans les larges considérations qui ouvrent *Jour après jour*. Celles-ci ne correspondent pas au déroulé des jours qui émaillent normalement un journal mais constituent une sorte de synthèse mensuelle. La question du vertige ouvre la page, suivie par une première – et longue – allusion à *La Lutte avec l'Ange* :

L'homme précipite toutes ses forces dans la lutte, l'Ange se contente de le contenir sans effort apparent, *avec un magnifique geste de retenue*. Je me suis assis dans la mauvaise lumière qui règne là et *j'ai laissé l'œuvre me pénétrer, m'entourer*, non sans une certaine tristesse. Le temps n'est plus pour moi de me lancer dans la lutte. Je n'ai pas non plus la grâce, la puissante réserve de l'Ange. Il faut que je trouve ma place dans cet affrontement décisif, mais mon esprit ignore et mon corps ne sent pas où elle se trouve. (JJ, p. 9, c'est moi qui souligne).

Après des allusions à la prière, puis à des propos de Laure²¹ qui éclairent déjà ce que sera la figure d'Antigone, Henry passe à l'article « *Au-delà du temps des séances* ». Ce ne sont encore que des notations brèves mais il y a là une matière qui ne demande qu'à prendre feu » (JJ, p. 9). Il évoque ensuite une lettre d'André

20 On ne manquera pas de remarquer que cette formule, apparemment masculine, répond indirectement à un autre constat : « Les femmes les plus importantes du livre, sont les femmes érigées du petit garçon, comme l'a bien discerné Jacques Trilling : Antigone, Jocaste, Diotime et la Jeune Reine. » (JJ, p. 201).

21 « L. me dit : "C'est étrange de n'avoir ni père ni mère". Puis après un moment : "Tu es mon père et ma mère". Je réponds : "Ce serait la voie des deux Antigone". » (JJ, p. 9).

Molitor, son ami qui fut, un temps, chef de Cabinet du roi des Belges, Baudouin I^{er}.

André Molitor lui « rappelle [s]on ancien projet d'écrire un roman sur la période de la guerre et ce qui l'a précédée et suivie²² » (JJ, p. 9). « J'ai senti, [poursuit Henry], une sorte d'appel faisant écho à celui de L. pour que je reprenne ce projet, auquel en profondeur je n'ai jamais cessé de penser. » (JJ, pp. 9-10) Et de faire allusion à la première version de « *La Mort par le boulevard périphérique*, roman qu'à [s]a grande surprise [il] n'[a] jamais pu reprendre ni même relire jusqu'ici » (JJ, p. 10). Henry le publiera en effet en 2008²³. Non seulement après l'assomption du cycle thébain et la création de *L'Enfant bleu* (2004) ; mais aussi après la publication de *Babelturm* (2005). Cela ne me semble pas un hasard. La nouvelle s'achève par une citation de Primo Levi sur Auschwitz : « nous haïssons le rêve de grandeur insensée de nos maîtres, leur mépris de Dieu et des hommes, de nous autres hommes » (NB, p. 18).

Le double adieu aux Rois-mères

Cette matrice de notations datées de novembre 1983 assemble fort pertinemment les matériaux créateurs qui se trouvent en amont d'*Edipe sur la route*. Elle sera bientôt suivie d'allusions réitérées au « thème des "Rois-mères" et des années de la guerre » qui devrait être au cœur de son roman mais qui l'« arrête » (JJ, p. 25). Ce thème est celui sur lequel se closent les notations du *Journal* précédent. Il s'y voit alors relié aux figures de Théo Léger (déjà cité) comme du roi Léopold III.

Commentant, le 9 septembre 1983, son poème « L'Ébloui », « suggéré par le suicide de Théo Léger. Suicide tombé dans une ombre profonde chez les autres et dans ma vie intérieure », Henry explique que ce texte est lié au thème du « prince au couteau d'or amer » ; que le « poème ne s'adresse pas à l'homme âgé qui s'est réellement suicidé, mais au jeune mort ou jeune suicidé que j'ai toujours senti si proche chez Théo durant toute sa vie. Finalement c'est une image de jeunesse, de rayonnement et de mort qui subsiste en moi. » (AD, p. 451). Celle que Clios va métamorphoser et rendre en partie impossible ? Celle qu'à sa façon accomplit Antigone ?

Si l'on voit tout autant ce qui se retrouvera – de cette figure et de ce destin – dans le personnage d'Alcyon²⁴, il vaut la peine de méditer les termes par lesquels Henry parle de celui dont l'effigie tracée par Valentine Hugo l'accompagna jusqu'à son dernier domicile : « L'hymne corporel est la vie même de Théo, avec sa beauté, sa gaieté, sa tristesse profonde, sa sensibilité. C'est aussi le chant de ses poèmes qui s'élève avec une puissance, une intensité corporelle mais dans une forme où il se trouve souvent à l'étroit » (AD, p. 451).

22 Blanche Reverchon-Jouve, la Sibylle, avait dit à Henry qu'il avait « vocation à exprimer dans un roman la période de 1930 à 1950 » (JJ, p. 179).

23 Ce qui en dit également long sur la temporalité créatrice d'Henry, particulièrement lorsqu'il s'agit d'évoquer directement la coupure capitale dont j'ai parlé tout à l'heure.

24 Il s'en retrouve également des éléments dans le personnage de Stéphane du *Boulevard périphérique*, pourtant inspiré par une autre personne.

L'on trouve par ailleurs dans les dernières pages des *Années difficiles* une explication du thème des « Rois-mères ». Celui-ci, écrit Henry, « a été évoqué par [l]a mère [de Théo] qui l'a enveloppé d'une manière si profonde, un peu aussi par sa tante. Femmes puissantes, dominant leurs maris et pour la mère de Théo au moins, frustrée d'amour viril et transposant cette frustration en un roman romanesque du Christ » (AD, p. 451). Cette strate essentielle de l'imaginaire bauchalien n'a-t-elle pas cherché très tôt à s'incarner ? Et notamment, dans l'épisode de Taizé vécu, au début des années 1930, en compagnie de Raymond De Becker et Théo Léger. Le thème des Rois-mères est toutefois loin de s'amarrer uniquement à cette seule source. Il renvoie à l'Histoire et à la blessure de l'Histoire dans l'œuvre d'Henry.

Le 2 octobre 1983, Henry et Laure reviennent sur leur passé. Henry repense alors « à “Mélopée viking” comme au premier poème valable qu'il a écrit ». Il est « frappé par le quatrième vers du “Chant funèbre” » qui lui apparaît désormais comme

un prologue : “Le rêveur exilé de l'histoire du vent”. Au moment où je l'ai écrit, il y a maintenant trente-trois ans²⁵, c'était un vers de nostalgie. Je regrettais amèrement d'être écarté de l'histoire. Je la nommais l'histoire du vent²⁶ parce que c'était un vers donné dont la sonorité m'avait charmé mais je n'en percevais pas le sens de destin. Aujourd'hui je vois que ce poème, dont Raymond Abellio avait dit qu'il appartenait au registre de la voyance et de la prophétie, m'indiquait le sens de ce qui m'était arrivé durant les quatorze années précédentes et ce qui m'est advenu ensuite. (AD, p. 454)

Tout aussi intéressant à pointer, le reste du commentaire du poème. On y trouve comme une amorce de l'épisode de « La Vague » d'*Edipe sur la route* :

Le peuple muet du premier vers c'est bien celui de l'inconscient car son roi sourd et endormi par le chant des rameurs me semble être celui de l'action. Mais l'aveugle écoute à la proue, *comme l'analyste ou comme Homère qui va transposer en poèmes ce qu'il a entendu raconter par les hommes de l'acte et du combat. Il écoute le rêveur exilé de l'histoire du vent et qui ne peut donc lui dire que son histoire intérieure*. Laure, en entendant ceci, m'a immédiatement incité à écrire enfin cette histoire, la mienne : comment et pourquoi je suis devenu le rêveur exilé de l'histoire du vent. Je sens une vive incitation à réaliser ce projet et une résistance qui jusqu'ici a été la plus forte. Car *c'est ce livre-là que j'ai toujours voulu écrire*. Peut-être arriverai-je à surmonter la résistance. » (AD, p. 454, c'est moi qui souligne)

Celle-ci vient de loin et va loin si l'on y regarde bien. Qui plus est, chez un homme né dans une famille monarchiste et hanté par la figure du Père. Lorsqu'il apprend le décès du quatrième roi des Belges, Henry utilise des termes qui laissent plus qu'entrevoir son lien consubstantiel²⁷ à cet homme auquel il n'a jamais adressé

25 Chiffre christique par ailleurs.

26 Pour désigner Anvers et la métamorphoser, Paul Willems parle, lui, de « La Ville à voile ».

27 Ce qu'ont confirmé tous mes entretiens avec Henry durant lesquels il fut question du quatrième

la parole – mais qui se trouve en lui, tout aussi profondément que Théo Léger – et sans doute bien plus, au niveau mythique, que Raymond De Becker²⁸ :

Le roi Léopold III vient de mourir dans son grand âge à plus de quatre-vingt-deux ans, lui que j'ai vu de près *et si beau* lors de son couronnement quand il devait avoir trente-trois ans. J'étais soldat alors et sur un cheval noir je faisais partie des cavaliers qui encadraient le carrosse de la jeune reine. Il est mort et il me semble qu'avec lui une part de ma vie est morte. Aucun homme n'a exercé sur ma vie une telle influence que ce roi auquel je n'ai jamais parlé, que je n'ai vu que de loin et dont je ne sais que peu de choses. Il a fait de moi sans le savoir – qu'est-ce qu'un homme de troupe pour un roi et un chef d'armée ? – un exilé.

Je me vois aujourd'hui exilé de l'histoire du vent et j'y vois le sens – s'il y a un sens – de ma destinée. En 1940 le 28 mai, *sans rien en savoir j'ai capitulé avec lui*. Puis je me suis retrouvé avec la honte de cette défaite, de cet incroyable effacement, *de cette bataille que je n'avais pas soutenue jusqu'à la limite de mes forces*. Ensuite la victoire est venue, mais cette bataille des dix-huit jours est restée perdue en moi. Pesante comme si c'était moi qui l'avais perdue et qui avais capitulé. (AD, pp. 454-455, c'est moi qui souligne)²⁹

Tous deux personnages visuellement admirables³⁰, Théo Léger, l'intime, comme Léopold III, le monarque, se voient ainsi assemblés à l'enseigne des « Rois-mères ». Tous deux ont en outre projeté Henry dans le rôle d'exilé de l'histoire de soi et l'Histoire tout court, symbolisée par le vent (Œdipe fut tout d'abord marin, il faut le rappeler). Le lapsus qui voit Henry parler à Conrad Stein des « Rois morts » (JJ, p. 30) plutôt que des « Rois mères » en dit long, par ailleurs, sur la profondeur du sujet comme sur le blocage induit en lui. Et, indirectement, sur les canaux de dérivé fictionnels qui vont se produire dans le roman.

Cela amène en effet Henry à opter pour le temps romanesque de l'immémorial et du futur ; à s'identifier d'autre part à Œdipe comme à Clio et à Antigone, sa trinité sacrée. L'intériorisation du motif pur et l'abandon en tant que tel du projet de roman des Rois-mères (au profit du Roi père et frère ?) se joue à travers *Œdipe sur la route*. Il a préparé l'émergence du mythe thébain revisité, lequel n'est pas étranger à celui de la Lutte avec l'Ange.

roi des Belges. Henry fait une allusion à l'un d'entre eux (13 novembre 1986) à la page 174 de *Jour après jour*. Il y insiste sur les conséquences de la mort de la reine Astrid, autre « reine en amont », dans le destin du roi Léopold III.

28 À celui-ci, et aux relations qui ont uni les deux hommes, j'ai consacré une longue étude fondée sur les traces disponibles : « Bauchau / De Becker : Quel(s) absolu(s) ? », *art. cit.*

29 La mort de Léopold III suit de peu celle de Théo Léger.

30 La retranscription du septième entretien avec le Dr Dreyfuss comporte également des allusions à Léopold III. Je cite celle qui confirme le lien que je viens de faire affleurer :

« — Que représentait pour vous le roi ? / — Il représentait le pays évidemment, mais aussi il était jeune, beau, il avait perdu sa femme. *Il représentait l'archétype du Héros*. Je crois que je me suis identifié avec lui. Moi aussi à cette époque j'étais jeune et beau. — Est-ce qu'il n'y a pas autre chose ? / — Je n'y avais jamais pensé, mais je pense qu'il était une figure idéalisée du frère aîné. Olivier-Jean était lui aussi blond, bouclé, avec cet air un peu de béliet du roi. / — C'est ça. Votre attachement pour le roi avait un caractère homosexuel. / — Sans doute [...] » (DM, p. 62, c'est moi qui souligne).

Le 27 juillet 1984, le diariste, qui analyse un rêve comme celui d'un désir d'écriture, compare celle-ci à « une héroïne » de « guerre de libération et même » à « l'esprit saint ». Il associe ensuite cette méditation à un autre rêve dans lequel intervient la Sibylle et note : « c'est toujours le futur qu'elle m'a aidé à faire naître de mon présent et de mon passé » (JJ, p. 25).

Henry passe ensuite à la figure familiale de l'oncle industriel³¹ dont l'image est un « obstacle à la libération » parce qu'il « représente la conformité à un modèle extérieur » et l'accomplissement familial – toutes choses qu'Henry reconnaît comme faisant également partie de lui, avec sa « peur de mal [se] conduire, d'avoir l'air de courir une aventure avec cette femme interdite qu'est l'écriture » (JJ, p. 25). D'une parfaite clarté symbolique, l'enchaînement narratif du Journal est immédiat : « Il est vrai que le thème des “Rois mères” et des années de la guerre m'arrête ». Qu'en somme, « je ne suis jamais revenu *par la pensée* à ce temps-là. Serait-ce une période de ma vie que j'ai mise en prison et dont pourtant les épreuves m'ont fait devenir ce que je suis ? » (JJ, p. 25, c'est moi qui souligne). Œdipe ouvrira et métamorphosera le chemin de cette sortie de prison, de défaite, d'humiliation. Il le fait à travers le mythe réhabité et réinventé par Henry. L'introjection de l'Histoire, le barrage surmoïque et l'inacceptable social trouvent ainsi l'issue que métamorphosera par ailleurs, dans le roman, la réinsertion d'Œdipe dans la société humaine des bergers, des Hautes Collines de Thésée et de Diotime³².

Alors qu'apparaît, quelques jours plus tard, l'image d'Œdipe aveugle, « assis au pied d'une colonne », à quelques pas d'un garde – image qui constitue le début d'*Œdipe sur la route* –, Henry constate que les premières ébauches du roman « ne sont pas un succès. [Il] ne trouve pas le ton, [il] ne voit pas quelles sont les scènes de l'enfance et de la jeunesse qu'il faut évoquer avant le temps des “Rois mères” » (JJ, p. 27), thème dont il a cru qu'Œdipe allait être, et le porteur, et le révélateur. En ne s'y attardant pas – en l'évoquant à travers un autre genre littéraire (les poèmes, de la Sphinx et de Jocaste notamment), – c'est ce nœud-là que le roman va déplacer et dépasser à sa façon puisqu'il n'est pas abordable tel quel. Lui qui a plombé des décennies de la vie de son (re)créateur porte toutefois et emporte l'imaginaire du cycle thébain. Le lapsus du 8 août 1984 (rois morts au lieu de rois mères fait non seulement « comprendre » à Henry « que, pour le moment au moins, ce projet est mort en [lui] » (JJ, p. 30), mais indique aussi que le temps des rois et des héros est clos. L'itinéraire d'Œdipe est en effet celui d'une autre royauté et d'une autre pérennité, celle de l'assomption de Colonne. Assomption à laquelle Freud ne s'est

31 Il l'avait également évoqué dans le septième entretien avec le Dr Dreyfuss, déjà mentionné. À la différence de son oncle, Henry, comme Léopold III, avait pris acte de la victoire allemande.

32 Cela va de pair, dans la vie d'Henry, avec une série d'événements qui le sortent de son isolement littéraire : Prix quinquennal en 1985 ; édition des *Poésies (1950-1986)* en 1986 ; réédition de *La Déchirure* en 1986 et du *Régiment noir* en 1987 ; Grand Prix littéraire de la Ville de Tournai en 1989.

jamais vraiment intéressé³³. Ainsi s'élide et s'évoque le rêve du Père fort³⁴ comme du monarque solaire. Ainsi s'évite en somme l'affrontement indirect de la question des Rois-mères que le poème *Jocaste*, inclus au chapitre 7 d'*Œdipe sur la route*, après le récit capital de l'épisode du Labyrinthe³⁵, illustre et inscrit toutefois dans le récit.

Aussi Henry peut-il acter, le 15 août 1984, la métamorphose décisive : « Plus heureux depuis qu'*Œdipe sur la route* est survenu inopinément, ou plutôt revenu sous ma plume après l'échec des "Rois mères" » (JJ, p. 35). Désormais, Œdipe est la figure transitionnelle centrale, la figure destinée à devenir celle de la sublimation sacrée, lui qui est passé victorieusement par « le vertige, la danse vertigineuse, la contemplation de la mer » (JJ, p. 35), approches de l'illimité invoquées précédemment par le diariste comme se situant au cœur de la tension constitutive, de sa singularité romanesque.

Quoi qu'il en soit de ses malheurs, Œdipe n'en est pas moins demeuré le seigneur qu'il a toujours été. Le 18 octobre 1984, alors que la machine romanesque d'*Œdipe sur la route* s'est réellement mise en route, Henry constate ainsi, « avec étonnement », écrit-il, « qu'[il s'est] toujours secrètement vécu comme une sorte de prince » (JJ, p. 50) ; et que « les principaux personnages de [s]on livre, [il] les [a] revécus, [il] les vif[t] encore comme des princesses et des princes » (JJ, p. 50). Non des rois, il est vrai, ce qui lui permet sans doute de sortir quelque peu de sa hantise léopoldienne. Encore que Léopold III ait abdiqué et ne soit donc pas étranger au destin d'Œdipe.

Nombreuses en outre, et tout au long de *Jour après jour*, les allusions au rôle à la fois fondateur et séquentiel des deux conflits mondiaux qui n'en font qu'un pour Henry : « Cette guerre qui a tant pesé sur moi depuis ma petite enfance car, dans l'arrière-pensée ou les profondeurs de ma sensibilité, il y a eu une guerre unique. » (JJ, p. 303). Ces conflits, où vont se perdre « les promesses du symbolisme » (JJ, p. 232), signifient par deux fois³⁶ la « coupure capitale » (JJ, p. 244) d'une vie. Coupure qui barre indéfiniment le présent et postule le futur vers lequel sont appelés les personnages bauchaliens – tous hélés par lui, pourrait-on dire.

33 « Ce lent apprentissage de la mort, cet exil, cet accueil dans une autre patrie, ce *choix du moment et de l'heure de sa mort*, Freud l'a vécu, comme Œdipe. Pourtant il ne semble jamais s'être intéressé à Œdipe à Colone » (JJ, p. 45, c'est moi qui souligne). Or Freud est la contre-figure paternelle majeure, celle de *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*...

34 *Jour après jour* évoque la déconvenue de l'enfant qui a vu sourire sa mère au moment où il affirmait que son père était « l'homme le plus fort du monde [...] C'est l'œil qui a vu le sourire, mais c'est l'oreille qui a entendu que papa était moins puissant que mon oncle. *Ce n'est pas une pensée que j'ai formée*, c'est une parole que j'ai entendue, qui est toujours dans l'oreille, qui y a suscité, par réaction, le poème (JJ, p. 31, c'est moi qui souligne). On ne manquera pas de relier cette annotation à celle déjà soulignée, de la p. 25.

35 J'ai analysé le rôle déterminant de ce chapitre dans « Henry Bauchau : *Œdipe sur la route*, l'accomplissement d'une œuvre » dans Marc Quaghebeur et Laurent Rossion (dir.), *Entre aventures, syllogismes et confessions. Belgique, Roumanie, Suisse*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, « Documents pour l'Histoire des Francophonies », 2003, pp. 165-197.

36 Que l'on se souvienne de l'impact de l'invasion de la Belgique en août 1914, du départ des parents avec l'aîné, des affres du second ballotté de jardin en jardin par son grand-père dans l'incendie de Louvain. *La Déchirure* en fait une des scènes centrales.

Une telle coupure et un tel appel postulent un système romanesque et imaginaire fait de nombreux méandres. Ce type de temporalité vaut aussi bien pour la genèse du livre que pour sa complexité narrative. Et d'autant plus qu'elle passe également par la confrontation à l'impensable dont se faisait déjà l'écho *La Sourde Oreille* : « La figure folle et géante d'Hitler. Celle de Staline, la folie totalitaire où l'on sacrifie le peuple réel à un amour mythique de son avenir ». Et Henry d'avouer : « Il me semble que je ne suis jamais parvenu à affronter et à comprendre ces terribles figures. » (JJ, p. 161). Figures face auxquelles les rois-mères ne pouvaient rien – ou si peu.

Henry constate en outre – comme souvent à partir d'un rêve – l'« équivalence inconsciente entre frère et œuvre » – l'œuvre représentant toutefois « toujours un désir du père ou du dieu protecteur » (JJ, p. 156). Cette tension structurante n'est pas sans rapport avec le besoin et le souci de l'épique, qualifié par le diariste de « ce qui se jette en avant » (JJ, p. 122). L'épique ne permet-il pas de compenser l'ambiguïté des rois mères et/ou de pères qui n'étaient pas force pure ?

Diotime, clef du temps bauchalien

En même temps, l'apothéose œdipienne du père/frère à Colone ne se conçoit qu'au terme des dix années d'errance et de luttes innombrables avec l'Ange. Ces parcours, tant dans leur trame que dans leur conclusion ouverte, ne sont rendus possibles qu'à travers une autre invention majeure d'Henry. Tout aussi importante que celle de Clios, elle se voit quelque peu atténuée dans la version définitive du roman alors que les précédentes lui donnaient une place qui rendait plus compte de la subtilité non phallique du processus en cours. À l'époque de la relecture de Proust, par excellence liée à la question du Temps, Diotime, l'incarnation fictionnelle de ce à quoi tend la complexité du temps et du moment bauchaliens, voit en effet sa place modifiée par l'intervention de Bertrand Py. Loin d'être la seule, elle est la plus décisive.

Le « plaidoyer passionné » pour la suppression de certains épisodes du livre choque alors Henry, encore soucieux de l'« importance accordée au temps et à la route » (JJ, p. 285). Singulièrement – ou significativement –, l'efficacité du récit à la française, qui préside aux propos du conseiller d'Actes Sud, atteint les épisodes de la jeunesse de Diotime – ce qui donnera certes, ultérieurement, naissance au bijou de *Diotime et les lions*. En même temps, elle interdira à l'auteur d'aller au bout de ce que postulaient ses versions polycentrées (ou polyphoniques ?), versions qui eussent pu aboutir à une structure et une langue romanesque métaphorisant le chemin d'Œdipe et des siens.

Le personnage de Diotime est celui dont l'importance s'avère clairement imprévue pour Henry. Elle lui saute toutefois assez tôt aux yeux (décembre 1984), mais ne révèle que tardivement (septembre 1988) la pérennité imaginaire qu'elle représente dans son œuvre : « Je m'étonne de n'avoir pas vu que Diotime est en

liaison, à travers le temps, avec les deux Mérence, celle de *La Déchirure* et celle du *Régiment noir*. » (JJ, p. 260). Entre-temps, Henry a accroché sa figure de Diotime à l'harmonie des paysages tourangeaux³⁷, cette quintessence de la France – laquelle, aux dires du *Journal du Régiment noir*, se situe, pour Henry, du côté féminin³⁸. Ce faisant, c'est son image apaisée et apaisante qui s'impose dans le récit, laissant quelque peu de côté la complexité de la petite fille de Cambyse. Or en dehors de cette complexité et de ces antécédents, il est difficile de comprendre, et son autorité, et son influence sur Œdipe. Pourtant, alors que le dessein initial du livre était d'aboutir à un « récit bref », le roman n'a obéi pas ». Son auteur se voit « emmené par le mouvement en une spirale de l'histoire et le mouvement natif de [s]es personnages » (JJ, p. 203).

Après avoir dû prendre acte de l'importance croissante de Clio et d'Antigone, Henry a donc dû prendre également en compte Diotime dont le récit de la jeunesse a peut-être pris trop d'ampleur, se demande-t-il aux deux tiers de *Jour après jour*. Il s'agit cependant du récit « qui décide Œdipe à chanter et à répondre aux appels qui lui sont faits (JJ, p. 203), « tournant décisif » du récit (JJ, p. 203). Et Henry d'ajouter : « Pour que je le comprenne, pour qu'il soit possible, il a fallu que je pénètre dans la jeunesse de Diotime et que je vive son amour des lions et sa lutte avec eux. C'est à cause de l'exemple de Diotime qu'Œdipe entend les appels qu'on lui adresse et commence à y répondre. » (JJ, p. 203). Ces réflexions l'amènent à marquer la différence entre Antigone et Diotime. Antigone demeure en effet sur le registre de la Lutte avec l'Ange : « Antigone peut accepter ou supporter la violence d'Œdipe. Diotime, qui a épuisé la sienne avec les lions, la fait basculer dans le vide. Le vide du vase invisible. » (JJ, p. 204)... L'ablation de l'épisode de la vie de Diotime qui permet de mesurer la contradiction dépassée qui l'a fondée (et son dépassement) ne serait-elle pas l'obole payée, malgré tout, au mythe du héros ainsi qu'à son lien consubstantiel avec la Lutte avec l'Ange ?

Dans le même passage du 17 août 1987, Henry cite George Steiner qui rappelle que Karl « Marx portait sur lui son image (de Prométhée) comme un talisman », avant de relier le mythe de Prométhée³⁹ « au pouvoir de la langue de sécréter la connaissance plutôt que de la révéler. Il aurait entraîné un saut linguistique dans le futur, sans contrainte » (JJ, p. 204). Ce saut de la connaissance plutôt que de la révélation constitue lui aussi un des futurs de l'œuvre (le mythe athénien en somme) ; le dépassement de la fascination de la scène capitale.

37 « Il y a certainement dans le choix de son nom des résonances de Platon et de Hölderlin. Il y a aussi une présence du paysage de ce pays aux confins de la Touraine et de l'Anjou. [...] Ses légères collines, ses horizons cerclés de bois, l'harmonieux mélange des rivières, des vignobles et des villages entourés d'arbres, c'est Diotime » (JJ, p. 255).

38 « — La France, je l'aime comme une femme. Mes échecs répétés avec elle, avec Paris, sont les échecs auprès d'une femme. / — Et la Belgique ? / — C'est plus mâle, quoiqu'il y ait un côté très mâle en France dans le sens intellectuel et guerrier, mais moi j'ai aimé la France comme une femme. » (DM, p. 50).

39 Henry donnera une adaptation du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle en 1998 – un an donc après *Antigone*.

Or Diotime est celle qui a conseillé à Œdipe d'écrire⁴⁰ – c'est-à-dire d'entrer dans une autre logique que celles de la pulsion, du clan et du pouvoir – images dont témoignent toutes les figures archaïques de l'héritage imaginaire d'Henry, images qui sont celles que Diotime a aimées chez son grand-père Cambyse. Œdipe a tout d'abord refusé sa proposition, en estimant qu'« écrire, c'est se limiter » (JJ, p. 68).

Cette « limitation » est ce pendant « que Diotime juge nécessaire pour lui » s'il veut advenir à lui-même. Sur la route qui le mène décisivement à l'assomption de Colonne, Œdipe « écrit » d'ailleurs « sur des pierres, il abandonne ses pensées et ses poèmes le long de la route » (JJ, p. 68). Il a donc accepté « l'accouchement-Diotime ». En dehors de celui-ci, qui métabolise le trajet d'Henry, l'épisode de Colone serait unimaginable dans sa dimension prospective. Jouant structurellement un rôle comparable à celui de Shenandoah dans *Le Régiment noir* – avec toutes les différences qu'il convient certes de pointer entre *Le Régiment noir* et *Œdipe sur la route*⁴¹ –, Diotime figure l'horizon d'une sagesse au-delà de la lutte et au-delà de la violence. Elle le peut parce qu'elle les a connues – en quoi sa sagesse n'a rien de fade. C'est de cette forme de sagesse que parle le rêve des combattants à bout de munitions et jouant de la musique ; c'est à elle que renvoie l'explicitation par Henry du fait que Diotime fait basculer la violence dans le vide. N'est-ce pas par Diotime, qui plus est, que Lao't'seu s'introduit dans la genèse du roman (JJ, p. 62) ? Par elle qu'est induit le juste rapport aux oracles : « Il ne faut pas les refuser, ni leur obéir tout de suite, mais longtemps les garder en soi, les laisser agir. Leur vrai sens se dévoilera peut-être peu à peu. » (JJ, p. 63) ?

C'est donc Diotime qui tisse la temporalité nouvelle appelée par les récits bauchaliens, temporalité qui remplace le temps inachevé et inabouti, illimité et désarticulé des guerriers. C'est elle qui prépare en outre et active le travail de la lumière et du toucher, c'est-à-dire le rapport au monde concret. « La matière, c'est de la lumière épuisée » (JJ, p. 99), songe Henry en relayant dans son journal les propos d'un scientifique. Or Diotime est matière et lumière, corps et esprit alors qu'Antigone est plus clairement, et essentiellement, lumière et âme – dans le mythe qu'en crée Henry – et, décisivement, à partir du roman homonyme. C'est Antigone qu'il préférera opposer à l'esprit du siècle. Elle qui participe – en elle et dans le monde – jusqu'au terme de son destin, de cette lutte avec l'Ange qu'Henry ne cessa jamais de contempler, de vivre et d'incarner dans ses fictions.

Citant Kundera, il ne manque pas de rappeler que le roman ne saurait plus « vivre en paix avec l'esprit de notre temps » ; que « s'il veut encore continuer à découvrir ce qui n'est pas découvert, il ne peut le faire que contre le progrès du monde » (JJ, p. 199). La maxime renvoie aussi bien au refus de la temporalité hystérisée de notre

40 Et permis à Antigone de maîtriser réellement cette technique dont elle avait reçu quelques rudiments.

41 « L'Indienne c'est ce qui est avant la guerre de Sécession. Avant le conflit. » (DM, p. 43). Diotime, elle, n'est pas en deçà mais au-delà.

temps qu'à la méditation sur l'historial – à substituer à l'historique. Cette temporalité est celle d'un homme blessé par la vie comme par l'Histoire, et qui trouve en Œdipe une sorte de double. Incarnation du héros dont il a toujours rêvé, Œdipe est également ce frère qu'il doit finir par accepter d'être dans le duo formé avec Antigone. « La blessure des talons d'Œdipe, invisible pour Jocaste, [il l'a] connue [lui] aussi⁴² », rappelle le diariste. Et Henry de poursuivre en confessant qu'elle lui « est restée invisible jusqu'à ce qu'il rencontre la Sibylle » (JJ, p. 199).

Le rôle de Blanche Reverchon-Jouve⁴³ est essentiel dans l'histoire de cette œuvre, comme de ce destin. Elle est par excellence la dame en amont, celle qui « n'a pas été écrite. *J'ai écrit pour elle*, toute mon œuvre tourne intérieurement autour d'elle et pourtant je ne l'ai pas encore écrite » (JJ, p. 273, c'est moi qui souligne). N'est-ce pas un rôle comparable à celui de Diotime dans *Œdipe sur la route* ? Évoquant son importance par rapport à l'évolution d'Œdipe, double imaginaire (avec Cléos) de l'écrivain dans ce roman, Henry évoque d'ailleurs, comme soubassement au personnage de Diotime, un autre thérapeute. Celui-ci, qui joua un rôle non négligeable dans son histoire (il l'amène entre autres à renoncer à la peinture), est le « Docteur Robert Dreyfuss », l'homme qui affirme : « je ne propose pas, je réponds aux appels » (JJ, p. 203).

Il y aurait beaucoup à dire encore sur ce que la figure de Blanche génère dans l'œuvre, à travers les figures d'Œdipe et de Diotime notamment. Le 1^{er} septembre 1984, alors qu'il reprend la suite 17 de son *Œdipe*, Henry entend par exemple « une parole de Diotime : “Est-ce que les réponses aux pourquoi sont toujours dans le passé ?”. “Est-ce qu'elles ne sont pas aussi là où mènent les routes inconnues ?” Cette parole de Diotime n'a rien à faire dans le texte que j'écris, elle est venue pour me guider » (JJ, p. 44). Pas sûr du tout ! La résistance à l'événement Diotime ne constitue-t-elle pas également une des clefs de l'œuvre bauchalienne alors qu'elle est de sang royal, à la différence des deux Mérence ? C'est qu'elle ne saurait être ni sœur ni androgyne comme Antigone⁴⁴. Sans doute est-ce pour cela que Diotime ne peut pas entrer dans la figuration de la lutte avec l'Ange mais qu'elle a pu aider Œdipe à comprendre, comme Blanche le fit avec son patient puis son ami. « Œdipe dit à Diotime qu'Antigone est en avant de lui. Diotime répond : “Elle est en avant de nous, comme le cœur précède l'esprit, elle ne le sait pas, elle ne le saura jamais. Mais quand tu chantes comme tu l'as fait hier soir, vous allez d'un même pas.” » (JJ, p. 290).

42 *L'Enfant rieur* reviendra sur cet épisode de l'enfance évoqué dans *Jour après jour* (JJ, p. 188).

43 Quelques jours après l'adieu à Henry au Père-Lachaise paraissait chez Actes Sud, à l'initiative d'Anouck Cape, qui fut un temps sa secrétaire : Henry Bauchau, *Pierre et Blanche*. Souvenirs sur Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon. Dans l'entretien de 2011 retranscrit par Anouck Cape, Henry rappelle une discussion avec Blanche : « “Ce qu'il y a de valable en vous, est-ce que ce n'est pas la terre et l'histoire ?”. Je n'ai pas compris. La terre ? Quelle terre ? La terre de la Belgique qui m'avait chassé ? J'étais en colère. Elle a laissé passer un long moment et a dit : “Et la terre des mots ?” » (PB, p. 35). Suit l'évocation de l'approche de la fin du frère d'Henry et des ennuis de santé de Blanche qui l'empêcheront de la revoir rapidement.

44 Henry confesse au docteur Dreyfuss, le 6 février 1969, que son « idéal a toujours été l'androgyne » (DM, p. 98). Emilia Surmonte a montré le rôle majeur de cette hantise dans *Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau* (Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2011).

Si Henry constate, à raison, que les femmes majeures de son livre (il n'est question ni de Calliope ni d'Ismène) sont des femmes « érigées » (JJ, p. 201), et s'il a donné figure à Jocaste, comme à la Reine des Hautes Collines, à travers des poèmes – la composition et l'intégration de ces poèmes au roman lui posent longtemps problème – dès lors qu'il finit par choisir d'autonomiser le récit de la jeunesse de Diotime, il la gratifie d'un récit qui l'inscrit ouvertement dans cette lignée – et donc dans celles de la lutte avec l'Ange – mais lui retire la possibilité d'une présence plus dialectique dans la narration. Plus femme, en fait. Calliope, ne l'oublions pas, est la disciple de Diotime et joue un rôle majeur dans le retour d'Edipe à la vie. Diotime a fait de même pour l'être foncier d'Edipe, comme Blanche pour celui d'Henry.

C'est son apparition dans l'imaginaire et les mots de l'écrivain qui fait dévier le cours du récit projeté par Henry (« je voulais faire un récit bref » : JJ, p. 203). Elle qui l'emmène dans les temporalités complexes, qui sont tout autant celles de l'analyse que de l'Histoire. « J'ai été emmené par le mouvement en spirale de l'histoire et le mouvement natif de mes personnages », écrit-il (JJ, p. 203). Ce mouvement, la version du roman reformatée à la suite des contacts d'Henry avec son éditeur, se contente de la figurer dans la matrice du récit. Non dans sa Forme. L'épisode de la lutte de Diotime avec les lions, qui eût constitué un admirable jeu de miroir ou de renvoi dans un roman à structure plus baroque, se voit ainsi séparé de ce que nous pourrions appeler la Sagesse et l'Apaisement Diotime.

Effet de la logique narrative à la française – et de sa pauvreté, à certains égards (elle voudrait rationaliser l'inconscient), cette suppression a pu être, selon moi, acceptée par Henry parce qu'elle correspondait aussi à une part du subconscient de l'Œuvre et de l'Homme. Cette modification de l'ampleur de la présence de Diotime dans le roman – et de la possibilité de complexifier l'emmêlement des temporalités – marginalise en effet quelque peu le personnage de Diotime qu'Henry réhabite, pourtant, tout autant que ceux d'Edipe ou d'Antigone (tels que la tradition nous les a transmis). La mère à la fois ferme et tendre, la femme au sens fort demeurent en deçà de la fascination indéfiniment répétée et revécue de la lutte avec l'Ange.

Cette « nécessité » créatrice, jointe aux inflexions éditoriales, se retrouve également dans l'évolution du manuscrit de *Déluge*. Le personnage de la Vierge Marie (lui aussi profondément réinventé et réinvesti par Henry) y subit en effet un sort comparable – en plus violent encore – que celui de Diotime dans *Edipe sur la route*. De tels choix littéraires⁴⁵ ont barré ou transformé certaines des potentialités profondes de la complexité narrative bauchalienne. Le caractère « germanique » dont parlait Blanche ? Ce caractère, la version du *Régiment noir* publiée chez

45 Ceux-ci dépassent en effet le cadre du romanesque. J'ai ainsi montré dans « Les deux "Dogana" » (dans Adriano Marchetti [dir.], *Henry Bauchau. Voix et vocation de l'écriture*, Florence, Olschki Editore, *Francofonia*, n° 42, Primavera 2002, pp. 115-121) comment la version du recueil publiée dans *Heureux les déliants* différerait de la version parue chez Castella.

Gallimard en témoigne en majesté. D'une autre façon (plus directement duelle dans la Forme) également, *Le Boulevard périphérique*, lui met en œuvre, et l'Histoire, et les luttes avec l'Ange.

Tout sauf secondaire, la figure de Diotime demeure toutefois en retrait partiel plus qu'en amont. Quelques jours après avoir évoqué (21 janvier 1985) l'importance de la rencontre entre Œdipe et Diotime (« cette rencontre aura des suites importantes » [JJ, p. 64] dans le développement du roman), Henry évoque le rôle de Dominique Aury, l'auteur d'*Histoire d'O* et la secrétaire générale de la NRF, par rapport à Jean Paulhan : « vous nous avez montré de façon évidente ce qu'on peut faire de très beau avec le temps » (JJ, p. 65). Est-ce un hasard ?

La question de la prière (JJ, p. 90) – elle a toujours taraudé Henry et se révélera de plus en plus, et de manière de plus en plus apaisante, avec le grand âge – est, quant à elle, clairement référée au dialogue entre Œdipe et Diotime. C'est à Diotime (et à Antigone) qu'est référée en outre la possibilité pour Œdipe de rentrer dans la « maison de l'être » (JJ, p. 201). Diotime est celle qui empêche Œdipe – frère de Cléos en la matière – de maudire (JJ, p. 204), alors qu'« Antigone peut accepter ou supporter la violence d'Œdipe » (JJ, p. 204). Elle, « qui a épuisé [sa violence] avec les lions, la fait basculer dans le vide. Le vide du vase invisible » (JJ, p. 204).

C'est ce qui permet l'appel du futur comme la lente connivence avec le présent. Cette connivence des temps ne fut pas le lot de celui dont nous célébrons la mémoire. Si ce n'est dans l'écriture. À condition que les figures de rédemption capables de dépasser la lutte avec l'Ange demeurent comme en retrait. C'est que cette figure structurelle de la Lutte avec l'Ange était consubstantiellement nécessaire au frère de Jean Bauchau.

Où l'on retrouve et perçoit d'autant mieux l'importance de la citation de la phrase de saint Matthieu sur le « temps d'amour », lequel naîtra « lorsque le lendemain s'inquiètera de lui-même » (JJ, p. 182) ; lorsque le lendemain sera plus qu'un horizon. À l'égal de celui du *Passeur d'eau* de Verhaeren ?

Œdipe, ne l'oublions jamais, est l'« univers intérieur » d'Henry, « agrandi aux dimensions du mythe » (JJ, p. 259), après la rencontre de « tant d'expériences historiques décevantes » (JJ, p. 255). Antigone « maintient Œdipe dans la tragédie » (JJ, p. 185). Diotime, elle, mène Henry sur le chemin qui mettra fin à sa Lutte avec l'Ange de et dans l'Histoire. Au profit de la paix de Dieu que disaient désirer les chevaliers médiévaux.

Marc Quaghebeur

Directeur des Archives & Musée de la Littérature

Écritures de soi, connivence des temps, dialogue des genres

« L'écrivain, selon moi, doit parler du monde tout en parlant de lui-même tout entier. »

Jean-Paul Sartre, *Situations X*¹

Attaché à une approche singulière de la question du « sujet » et de ses rapports avec des réalités et des temporalités multiples, le mouvement qui anime l'œuvre d'Henry Bauchau n'est jamais revendiqué comme autobiographique. C'est par-delà les genres, cherchant cependant toujours à « capturer dans les mots une vérité plus intime »², que l'œuvre paraît se construire. Certains récits bauchaliens témoignent de la rencontre de l'intime et de l'Histoire, formant des connivences singulières et animant un réseau de correspondances internes à l'œuvre. La récurrence de circonstances clefs abordées par l'auteur dans différents cadres génériques, tels les romans, les récits (récits de témoignage, récits fictifs), les journaux, les textes réflexifs ou les poèmes, témoigne d'une démarche créatrice originale. Il n'est plus, là, question de genres littéraires au sens strict, mais bien plus du mouvement même d'une écriture au travail, formant en définitive une œuvre composée d'étapes³, de « temps » dont les connivences construisent une cohérence interne. C'est à l'appui de deux textes réflexifs se penchant sur les origines de son premier roman, *La Déchirure*, que nous envisagerons tout d'abord le concours de l'intime dans le processus d'écriture. Différents adjutants font partie du processus de création – nous en aborderons trois. La dynamique de l'écriture épouse un mode opératoire analytique, un dialogisme socratique. Nous nous interrogerons dès lors sur la part de l'intime que recèlent certains éléments factuels face à celle que détient un tel mouvement de création. La deuxième partie de ce travail questionnera la forme générique du récit de *L'Enfant rieur* avant d'aborder l'un des récits de circonstances qui traversent l'œuvre de l'auteur : l'incendie de Sainpierre. Nous espérons que la connivence existant entre les formes génériques choisies par Henry Bauchau aura alors été mise lumière.

Écritures de « soi »

Si les *Confessions* de Rousseau datent, certes, de plus de deux siècles, la théorisation de l'écriture de soi apparaît seulement dans les années 1970 avec, pour première pierre, l'étude de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, définissant ce

1 Paris, Gallimard, 1976, p. 147.

2 Cf. Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 43.

3 *Ibid.*, p. 42. Les auteurs qualifient les genres de « moments » de l'œuvre, c'est-à-dire d'étapes d'écriture.

qu'il nomme alors le « pacte autobiographique »⁴. Un retour au sujet et aux textes référentiels se profile dès la fin des années soixante-dix et bouleverse progressivement la scène littéraire. Journaux, cahiers, mémoires, autobiographies, mais aussi désormais récits autobiographiques, récits d'enfances, autofictions⁵ témoignent de l'inventivité inouïe du champ littéraire qui n'a de cesse de se réinventer dès qu'un cadre tente de le définir. Les écritures de soi n'excluent plus la fiction de leur champ d'exploration. Philippe Lejeune lui-même nuance *a posteriori* les définitions proposées dans son premier ouvrage, reconnaissant les multiples approches possibles de l'écriture intime⁶.

L'œuvre d'Henry Bauchau s'inscrit dans cette inventivité des pratiques d'écriture investies par l'autobiographique. Aucun de ses textes ne se revendique comme autobiographie stricte, chacun d'eux emprunte toutefois de manière explicite à une matière intime. L'origine de *La Déchirure*, ce que Lejeune appellerait « l'acte de naissance du discours »⁷, si elle était à lire en préambule du livre, est racontée par Henry Bauchau dans deux articles postérieurs au roman. Le premier, intitulé « Jean Amrouche ou la Déchirure » et publié aux *Études Freudiennes* en 1973, retrace le cheminement de création de l'auteur et témoigne du rôle déterminant qu'y a joué son ami, le poète et homme de lettres Jean Amrouche. Le second, simplement intitulé « La déchirure », reprend l'une des conférences données par l'auteur en 1987 à la Chaire de Poétique de l'Université de Louvain-la-Neuve – l'ensemble de ces conférences est publié en 1992 dans le recueil *L'Écriture et la Circonstance*. Ce deuxième article inclut la plus grande partie du premier texte, mais l'augmente également de plusieurs éléments éclairants quant à la problématique de l'écriture de soi. La lecture de ces deux textes⁸ révèle certains adjuvants de l'écriture d'ordres à première vue très différents – un cahier de souvenirs, la pratique de la psychanalyse, les paroles d'un ami. Nous chercherons, dans un premier temps, à montrer le rôle de « relais de parole » dévolu à chacun de ses adjuvants, et à discerner en quoi ce rôle leur confère une place aux origines du roman.

Un petit cahier de toile grise

La phrase liminaire de l'article de 1992 mentionne un certain « petit cahier de

4 Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971 ; Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975. Voir aussi la réédition augmentée : Philippe Lejeune, *Signes de vie. Le Pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.

5 Terme inventé par Serge Doubrovsky en 1977 pour son projet *Fils*.

6 « Quand j'ai commencé à travailler sur l'autobiographie, vers 1969, j'ai dû définir, opposer, classer. Ses frontières sont si poreuses ! Il y a tant de degrés intermédiaires entre elle et la biographie, entre elle et la fiction, et si peu d'autobiographies "pures" ! » (Philippe Lejeune, *Signes de vie, op. cit.*, p. 63).

7 Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France, op. cit.*, p. 9.

8 Il est intéressant de souligner que ces deux articles furent retravaillés et forment un troisième texte, publié dans *L'Écriture à l'écoute*, lequel reprend le début de l'article de 1992 et réintègre certains passages de l'article de 1973 qui avaient été supprimés dans la version de 1992. La fin de l'article de 92 (à partir de la p. 37), incluant le poème *Instruments d'allégresse*, n'est pas maintenue dans la version de 2000. L'auteur a tenu à donner à cet article le titre de l'article de 1973 : « Jean Amrouche ou la déchirure », suivi de la citation de son ami poète : « Il a dit oui à la création ».

toile grise » ainsi que le contexte particulier se trouvant à la source d'un tel carnet.

À l'origine lointaine de *La Déchirure* se trouve un petit cahier de toile grise que j'apporte à mon analyste lorsque je suis parvenu au milieu du temps des séances. J'y reprends certains souvenirs revenus en moi ou dont l'importance m'est apparue au cours des séances, notamment "la circonstance éclatante" [...]. Avec ce cahier, c'est la première fois que je me tourne par écrit vers mon enfance pour mieux la remémorer et tenter de la comprendre. (EC, p. 19)

L'auteur fait remonter l'origine du roman à des temps bien antérieurs à son écriture : au temps « des séances » au cours duquel il se penche « par écrit » sur un temps plus ancien encore, celui de son enfance. Il a l'espoir d'étayer, grâce à un tel carnet, le travail d'analysant qu'il poursuit alors avec la psychanalyste Blanche Reverchon-Jouve.

Le carnet, comme le journal, relève de l'écriture de soi. Il est question, dans ce cas-ci, de récits d'enfance. L'usage qui en est fait par Bauchau demeure de l'ordre de l'intime, son originalité est d'y introduire un lecteur. Le petit cahier passe en effet des mains du patient à celles de l'analyste et il y est fait allusion lors du travail d'analyse⁹. L'écriture est donc acceptée dans le contexte des séances comme relais de la parole analysante. La première écriture de l'enfance de Bauchau est reconnue, lue et est utile. Il ne la considère pas encore comme une « entreprise d'écriture » (EC, p. 19), mais alors « seulement comme un fragment d'analyse » (EC, p. 19). Le cahier de toile grise devient donc, dans un premier temps, adjuvant de l'analyse, l'écriture permettant à l'auteur de s'engager « plus résolument » (EC, p. 20) dans son travail d'analyse, de la prendre véritablement en charge « en commençant à comprendre qu'elle était [sa] propre affaire » (EC, p. 20). Tel un atelier d'écriture, ce carnet suscite cependant dans un deuxième temps aussi un espoir, un « fantasme plutôt qu'un véritable projet [...] je me voyais reprendre le cahier gris pour en faire un livre » (EC, p. 20). Ce qui est de l'ordre du fantasme se retrouve dans le texte, deux paragraphes plus loin et dix ans plus tard, à l'état de projet :

C'est alors que je pense à revenir au cahier gris et au projet d'écrire un roman. Il y a près de dix ans que j'ai terminé l'analyse, je songe à dire ce qu'elle est devenue dans l'écriture qui, comme l'analyse, va vers le nouveau, le caché, vers ce qu'on ne peut ni prévoir ni expliquer complètement. (EC, p. 20)

Si l'écriture de ses premiers récits d'enfance est motivée par le travail analytique, la pratique de l'écriture dans le petit cahier de toile grise révèle peu à peu l'auteur à lui-même et, à l'aide de l'analyse, à ce qui est son vrai levier : l'écriture¹⁰. L'écrit intime qu'est le carnet s'inscrit donc bien aux origines du roman et ce dans un

9 J'y fais plusieurs fois allusion en séance, elle aussi. Donc elle l'a lu. » (EC, p. 19).

10 « Je suis soutenu par une parole de celle que je n'appelle mon analyste, mais la Sibylle. Elle me demande un jour quel est pour moi le point fixe, le levier de l'analyse ? Je réponds : "La confiance" puis, comme elle se tait : "La volonté de faire confiance". Elle ne me contredit pas mais, après un moment de silence, constate : "Votre levier, c'est l'écriture". » (« La Circonstance éclatante », EC, p. 9).

rapport dialogique avec l'auteur par l'entremise de son analyste, la Sibylle.

Une maïeutique socratique

En plus des témoignages de l'auteur lui-même, de nombreuses études se sont penchées sur le sujet, la psychanalyse a de fait libéré l'écriture d'Henry Bauchau. Une particularité du chemin que suit l'écrivain est, en effet, de n'avoir pas quitté la pratique de la psychanalyse et la discipline de pensée qui lui correspond. Sans avoir voulu développer de rapport théorique à la psychanalyse, il n'a pour autant jamais quitté son mode de pensée, cherchant à accueillir et à donner forme littéraire à l'inconnu en lui¹¹. L'écriture, comme l'analyse, est selon lui un domaine qui ne se maîtrise pas, mais s'explore, la tâche ne se découvrant que lorsqu'on s'y engage. Lorsqu'il désire qualifier ce mode opératoire, l'auteur revient à Saint Jean de la Croix qu'il cite dans l'article de 1992 déjà mentionné :

Au moment où je commence *La Déchirure* je rencontre une pensée de St Jean de la Croix qui me semble exprimer très exactement ce que j'ai fait en analyse et ce que je voudrais faire dans ce roman. Cette pensée est : « Pour aller où tu ne sais pas, va par où tu ne sais pas ». (EC, p. 28)

Également en exergue de son Journal de 1983-1989, *Jour après Jour*, la pensée du mystique du seizième siècle correspond chez Bauchau à la pratique, une manière d'errance, qu'il adopte en tant qu'écrivain. Or s'engager sur la route d'une telle disponibilité aux circonstances a nécessité de passer par les méandres du « véritable dialogue » avec celle que l'auteur nomme la Sibylle, Blanche Reverchon Jouve, son analyste : « On l'appelait Madame, mais, intérieurement, on était obligé de nommer une Sibylle, ce qui était dangereux, car c'est avec elle que s'engageait, sur une couche obscure, le véritable dialogue » (EC, p. 22 ou D, p. 28). Cet extrait issu du même texte de 1992 est également une citation du roman du même nom. Si dans les faits, le dialogue engagé avec son analyste est bien aux origines de *La Déchirure*, ce qu'il est intéressant de souligner est que le « véritable dialogue » dont il est question se lit dans la forme donnée au roman. Nous prendrons ici un exemple, celui du récit d'une scène d'enfance suivie d'un dialogue avec l'analyste, le dialogue portant sur la scène narrée :

Je m'endors en pleurnichant un peu. Les rats galopent dans les ténèbres. Il y a beaucoup de vent et le grand peuplier s'incline et frappe avec ses branches contre la fenêtre. Qu'est-ce qui pouvait faire si peur dans ces portes. Dans les portes de cette maison ? D'abord le rouge qui était sourd, coupant et malade. [...] Pour vivre il fallait pouvoir sinuer sans cesse, comme un ruisseau entre les blocs.

Est-ce qu'Olivier sinuait aussi ? Naturellement pas. Mais je n'ai jamais pu savoir comment. Olivier n'expliquait pas. (D, p. 116)

11 « Je m'aperçois non sans surprise que l'écriture est pour moi une aventure spirituelle mais aussi une façon de continuer par d'autres voies ma psychanalyse. » (« Rencontres avec Freud », EE, p. 137).

Le style des questions (voussoiement, questions courtes, alinéas) suggère que l'analyste en est l'auteur – un glissement formel s'est néanmoins produit. La forme dialoguée des séances semble s'être progressivement imposée comme la dynamique propre de l'écriture.

Aussi, la profondeur obscure du dialogue réside tant dans la démarche tâtonnante qu'illustre la phrase de St Jean de la Croix, que dans le mouvement interrogeant creusant la matière de la vie. La conscience d'une voie cognitive qu'il faut suivre, mais qui n'offre pas de réponse, épouse d'évidence un principe maïeutique dont le ressort est dialogique¹². Il semble que l'écriture de Bauchau ait d'emblée, en conscience, adopté ce principe.

9 décembre 1959 / [...] je dois [...] me mettre au roman [*La Déchirure*]. Il s'agit d'entremêler le récit de ma vie avec le dialogue. Car je crois que c'est là le vrai problème. Il ne faut pas que je raconte une vraie analyse mais que j'en transpose l'esprit. Or l'esprit de l'analyse a été le contact, le dialogue avec Blanche. Ce dialogue dit, ou non dit, la force socratique du propos de Blanche, la prise de conscience des résistances.¹³

Le projet que rapporte l'auteur, dans cet extrait de son journal, révèle combien le dialogue « dit ou non-dit » et sa « force socratique » sont non seulement le fondement de l'analyse, mais finissent également par se confondre avec le processus d'écriture de l'écrivain. Ils sont « l'esprit » de ce que l'auteur cherche à transcrire dans son roman et qui lui donne en conséquence sa structure dialogique. La fonction de la Sibylle est lentement intériorisée par le narrateur. C'est le prolongement, dans son écriture, du principe dialogique, qui fait rencontrer à Bauchau sa propre évidence.

La parole de l'ami

C'est en contrepoint d'un dialogue intense avec Jean Amrouche, que Bauchau approfondit dans ce texte le ton et la portée qu'il veut donner à sa prise de parole dans le roman. À la question d'Amrouche : « Pourquoi dites-vous “je” ? »¹⁴, l'auteur mentionne tout d'abord ses réserves envers ce qu'il désigne comme un « ton douteux de la confidence »¹⁵ qu'il souhaitait éviter. Son désir était de « raconter

12 Nous avons développé ce point dans notre ouvrage, *La Lecture comme pratique cognitive et devoir d'éveil*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010, pp. 448-453. « Socrate, le grand interrogeant qui vous fait comprendre qu'on ne sait pas ce qu'on croyait savoir, mais que l'on connaît ce que l'on pensait ignorer. Socrate, personnage laïc, à l'extrême opposé, en apparence, de la Sibylle, dont le silence ou les rares paroles vous permettaient d'entendre, de reconnaître dans votre propre voix la parole profonde. [...] [Blanche] a ainsi fait jaillir en moi une connaissance qui y était déjà mais que je n'avais pas pu encore me formuler. » (Henry Bauchau, « Blanche Jouve, le don de la parole », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*. Colloque de Cerisy 21-31 juillet 2001, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor, 2003, pp. 17 et 26).

13 Henry Bauchau, tapuscrit du *Journal 1954-1959* – archives personnelles de l'auteur.

14 Henry Bauchau, « Jean Amrouche ou la Déchirure », dans *Études freudiennes*, n° 7-8, avril 1973, p. 193.

15 *Idem*

une histoire, laisser vivre des personnages »¹⁶. Or la suite de sa réponse exprime clairement qu'il n'a pas pu suivre ce désir initial. Le livre n'a en effet véritablement commencé qu'au « moment où j'ai pu dire : je. »¹⁷ Si le vœu premier de l'auteur était d'éviter la confidence, le mode de l'écriture de soi et l'usage de la première personne se sont pourtant imposés. Le dialogue entre Bauchau et Amrouche est présenté dans cet article comme déterminant pour l'élaboration du livre. L'auteur y témoigne du lent processus qui l'a conduit à adhérer finalement à l'assertion de Jean Amrouche selon laquelle « un véritable écrivain doit tout dire »¹⁸ et a en conséquence imposé la réécriture du roman autour de la mort de la mère.

Est-ce que j'ai le droit de parler de maman ? Est-ce que je puis montrer devant tous la vie presque voilée de cette femme toute en retraits et en discrétions ? [...] Et d'ailleurs suis-je un véritable écrivain ? C'est là le doute fondamental. [...] Je m'endors et c'est dans le sommeil et l'abandon de cette nuit que je me décide à tout dire, moi aussi, à reconnaître mon origine et à écrire la mort de maman.¹⁹

La lecture de ces quelques phrases donne une autre lumière à l'assertion d'Amrouche : l'accent n'est plus sur le seul objet : « tout dire », mais sur le sujet : « un véritable écrivain ». Nous sommes une nouvelle fois dans le champ de l'écriture de soi. Le doute « fondamental » porte sur l'identité de la source de parole. Aussi, le choix d'assumer la première personne, de tout dire, et de « reconnaître [son] origine » en écrivant la mort de la mère est en réalité avant tout le choix d'assumer son identité d'écrivain à part entière²⁰. C'est dans l'abandon et le sommeil, que s'impose cette décision, soulignant par là déjà l'importance de ce qui, à côté de « l'exigence d'exhaustivité dans la confession »²¹, définit aussi l'identité d'écrivain de Bauchau : un ego en retrait, disponible aux irrptions de l'inconscient.

Dès que le « je » a pu se dire et être dit, le travail commence : « Je m'enfoncé dans l'œuvre. Je creuse le tunnel de ma libération. J'avance dans mon passé comme dans un avenir »²². Soulignons d'emblée le présent de l'indicatif (« je m'enfoncé », « je creuse », « j'avance ») de verbes de mouvement indiquant d'une part la profondeur de la démarche (s'enfoncer, creuser) et, d'autre part, l'horizon qui se dessine (œuvre, libération, avenir). Plusieurs temps coexistent dans ces quelques lignes : le présent de l'action, le passé de la matière (« dans mon passé »), l'horizon de l'avenir qui est lui aussi matière (« comme dans un avenir »).

Il semble qu'une des clefs du mode de l'écriture adoptée par Henry Bauchau se trouve là. En faisant de la mort de la mère le centre du livre, il ne sort pas de

16 *Idem.*

17 *Idem*

18 *Idem*

19 *Ibid.*, pp. 195 et 196.

20 « Avant ce roman [*La Déchirure*] j'avais écrit des poèmes et composé une pièce de théâtre, j'étais déjà un écrivain, je n'étais pas encore un écrivain. » (« Introduction » de GM, p. 11).

21 Geneviève Henrot, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, Droz, Genève, 2003, p. 41.

22 Henry Bauchau, « Jean Amrouche ou la Déchirure », dans art. cit., p. 193.

« la vérité de ce qui a été réellement vécu »²³, mais dit le présent augmenté de toutes les temporalités que ce présent recouvre en passifs et en possibles. Ce n'est en effet « pas ce qui a été qui importe, mais ce qui est »²⁴. La vérité réside dans le présent de création – comme elle se trouvait dans le présent de la parole analytique, convoquant nonobstant des temps multiples dans son flux. Comme autant de « circonstances », chacun des adjuvants évoqués se trouve dans un rapport dialogique avec l'auteur qui, grâce à de tels relais, se rapproche toujours plus de son propre son de voix.

C'est précisément ce que confirme l'écrivain, lorsqu'il revient, dans le texte de son article « La déchirure » de 1992, sur son article précédent et sur le rôle de son ami. Pour faire comprendre l'autorité qu'il a accordée à la parole de Jean Amrouche, Henry Bauchau rappelle la force maïeutique de son procédé de création :

[...] cette affirmation d'Amrouche avait été vécue par moi non comme celle d'un ami ou d'un critique mais comme une parole de ma psychanalyste. À travers le temps, à travers une autre voix, c'est la Sibylle que j'avais entendue à nouveau. Mais, en passant par celle d'Amrouche, ce que sa voix m'avait proféré n'était rien d'autre que ma propre parole. Ma parole la plus profonde, celle que pourtant sans sa présence et son écoute je n'aurais jamais pu ni reconnaître ni exprimer.²⁵

Aussi, si cette écriture touche certes à tant d'aspects de l'intime, c'est la démarche d'écriture, et non les faits narrés, qui recèle la vérité et la part de « soi » la plus grande. L'auteur chemine, d'une source de parole à l'autre, avant d'être face à l'évidence de ce qu'il nomme une circonstance : à savoir une parole ou un événement reconnu comme le sien, et dès lors fondateur et relais de son écriture. Deux strates se conjoignent aux fondations de l'œuvre d'Henry Bauchau : l'une se compose des circonstances, qui par le relais de l'inconscient et de ses adjuvants, deviennent matière d'écriture, l'autre a pour sujet l'écriture advenant, qu'elle dit et déploie dans sa force révélatrice et déliante.

Fictions existentielles

Étudiant le champ de la littérature française contemporaine et donc celui des interrogations littéraires sur le sujet, des formes autobiographiques modernes, Viart et Vercier²⁶ analysent la nécessité de certains écrivains à suivre « une injonction à la “vérité” »²⁷ transformant par là le statut de la fiction littéraire. Ils envisagent de l'appeler, à l'instar de Lacan et de Louis Marin, une « fiction existentielle »²⁸.

23 *Ibid.*, p. 198.

24 *Idem.* Cf. également plus loin : « Qu'est-ce que la réalité ? Ce que vous croyez penser ou le fait que ce récit vous a coûté plus de peine que tout le reste ? Vous n'y avez pourtant consacré que seize jours, mais ces jours-là n'étaient pas composés d'heures ni de minutes. Ils étaient dans le temps de la douleur et du délaissement qui ne se mesure pas avec une horloge. » (*Ibid.*, p. 201).

25 *Idem.*

26 Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*

27 *Ibid.*, p. 42.

28 *Idem.*

Sans toutefois pouvoir d'emblée qualifier les récits d'Henry Bauchau de fictions existentielles, les conclusions de la première partie de notre article montrent que le mouvement animant son écriture est celui d'un approfondissement toujours recommencé qui pourrait être qualifié d'existentiel. Nous allons maintenant, après avoir interrogé la forme générique du récit de *L'Enfant rieur*, aborder l'un des récits de circonstances qui traversent son œuvre et dont les répétitions approfondissent, voire renouvellent le sens. Nous nous pencherons donc sur l'incendie de Sainpierre, espérant à l'appui de cet exemple éclairer la continuité restituée par l'écriture entre l'origine et le présent de la parole. De *La Déchirure* à *L'Enfant rieur*, sans négliger les journaux, les textes réflexifs et les autres récits, l'enfance possède sans conteste une place tout à fait particulière dans la topographie littéraire de Bauchau. Dans le cas d'un enfant né à Malines, en Europe, en 1913, les expériences enfantines déterminant sa vision du monde ont partie liée avec l'Histoire, ses bouleversements et les ruptures qui en sont issues.

Connivences des genres

Depuis le petit carnet gris, celui qui a fait germer l'espoir puis le projet du roman, *La Déchirure*, l'auteur a conservé la tradition de ces cahiers. Jour après jour, il y écrit quelques lignes. C'est dans l'un de ses journaux publiés que l'on peut lire cet espoir d'un autre projet littéraire – « J'ai depuis longtemps le projet prométhéen d'écrire un récit sinon de toute ma vie, au moins depuis le début de la guerre de quatorze jusqu'à la fin de la guerre de quarante. Le récit en somme de mes années de grandes espérances » (PBG, p. 76) – dont la première partie voit le jour en 2011 avec *L'Enfant rieur*. L'auteur a alors 98 ans. Ce livre, présenté comme un récit et non une autobiographie, en possède cependant plusieurs caractéristiques.

Les moments qui subsistent le plus fortement dans ma mémoire sont ceux où je contemple, sans le savoir, des choses dont je ne savais pas que je les aimais, des réalités visibles ou invisibles chéries dans l'ignorance. Je pense à la glycine de Blémont, à ses larmes entre le bleu et le mauve que faisait ressortir le crépi beige des écuries. L'escalier bleu qui a compté dans notre vie d'enfants, dans la vie de tant d'hommes et de femmes venant de la ferme et des labours [...], cet escalier qui a tant compté pour Olivier et pour moi n'existe plus. Il a été abattu avec les écuries et les granges par un nouveau propriétaire [...]. Ainsi l'escalier bleu, maintenant qu'Olivier et Poupée sont morts, ne subsiste plus que dans ma mémoire et le poème que je lui ai consacré. (ER, pp. 23-24)

Le récit est rétrospectif. L'auteur se remémore des lieux qui lui sont chers et dont la signification intime est liée aux expériences de l'enfance. Le frère porte toujours le nom d'Olivier, la sœur est nommée du surnom que lui donnait la famille. Leur mort à tous deux renforce l'absence actuelle de l'escalier bleu, aujourd'hui détruit. L'escalier existe désormais dans la mémoire du seul narrateur et dans son écriture – il est en effet fait référence dans ce passage à un poème que le narrateur a consacré à « L'Escalier bleu ». Le lecteur d'Henry Bauchau connaît ce poème (PC,

pp. 63-65), écrit entre 1958 et 1963 et dédié à Jean Amrouche. Le doute est mince, ici, quant à l'identité entre l'auteur et son narrateur. Il convient également de noter combien ces lieux, aujourd'hui disparus, subsistent dans l'univers littéraire de Bauchau – cet escalier vit également dans ses récits (celui de *L'Enfant rieur* en est un bel exemple), ses poèmes, ses textes réflexifs. Il est un élément clef de la topologie imaginaire de l'écrivain. C'est bien, en vérité, l'écriture qui est la plus présente – nous pourrions dire la plus vive – dans l'extrait cité. Ce sont en effet les « réalités visibles ou invisibles chéries dans l'ignorance » qui subsistent avec le plus d'acuité dans la mémoire du narrateur. L'escalier, la glycine et « ses larmes entre le bleu et le mauve » qu'il « contemple, sans le savoir » disent la pratique de l'écriture de l'auteur Henry Bauchau. La contemplation, l'imprégnation de circonstances, avec un ego en retrait – donc sans projet préalable, sans conscience encore de ce que la contemplation apportera à la création. La présence vivante de l'écriture et de ses procédés est aussi ce qui reste vif dans la mémoire de l'auteur et qui se déploie donc dans son récit. La référence au poème *L'Escalier bleu* est explicite, la présence de *La Glycine* est implicite, certes, mais elle irradie le texte :

La Glycine

Sur le mur de crépi robuste, mur ancien

la glycine étendait sa puissance fragile.

Plus tard cette beauté de plante, larmes bleues

et beau rire oublieux, délié, rire en larmes

M'a fait penser à cette image plus parfaite

et la plus menacée de la terre, à la langue

en grand secret du cœur aimée déjà, choisie

d'un cœur d'enfant qui ne voulait pas de raison. (PC, p. 77)

Le crépi et les larmes ne permettent pas de douter de la réalité de l'allusion à ce poème. Or, comme souvent dans l'œuvre d'Henry Bauchau, chaque image en approfondit une autre, chaque lien éveille et creuse un nouveau lien. La lecture de *L'Enfant rieur* réactive celle du poème, qui semble désormais avoir porté ce récit en son cœur (« larmes bleues / et beau rire oublieux, délié, rire en larmes », l'enfance est présente, dans sa déchirure originelle, tout comme l'amour de la langue : « à la langue / en grand secret du cœur aimée », et le chemin de création : « beau rire oublieux, délié, rire en larmes » qui nous paraît mener au cœur du récit qui nous occupe, celui de *L'Enfant rieur*.) Le narrateur sonde donc sa mémoire, y retrouve des souvenirs dont il reconnaît la fragilité humaine. Le temps transforme les lieux, les présences passent aux absences – ce qui demeure et s'accroît, telle une glycine, est l'œuvre avec le même amour de la langue, la même inquiétude à son endroit et cette manière discrète de la faire cependant résonner et irradier au-delà des cadres génériques de l'espace où elle se déploie.

Il est, de surcroît, savoureux de lire, immédiatement après le paragraphe cité, la description d'un buste de Jean-Jacques Rousseau et de l'univers qu'évoque la

sculpture. La description se compose de deux temps qui se révèlent significatifs. Le premier est celui de l'enfance et de ses jeux : les enfants cueillent quelques grappes de raisins qu'ils cachent dans un creux sous le buste de Rousseau, les savourant ensuite en cachette à une heure où l'accès au potager leur est interdit. Le rapport affectif y domine, les sens sont en éveil : le goût (« saveur merveilleuse » des grappes bleues), l'odorat (« l'odeur du raisin »), la vue (le bleu du raisin domine, le buste de Rousseau est par ailleurs « peint et repeint »), le plaisir du jeu (« plaisir caché de manger des raisins ») sont, chacun, présents. Le deuxième temps survient « un jour », ce jour où le masque de Rousseau a été « soigneusement » déroché. Le narrateur raconte l'apparition d'un visage très fin en terre cuite, la non-reconnaissance de la figure familière et le détachement immédiat qui en résulte. « C'était maintenant un objet raffiné, un objet d'art somme toute, et plus un objet de vie ». Le temps (« maintenant ») fait entrer en collision le référent commun et la signification intime d'un élément familier et aimé, désormais disparu. Ce qui demeure dans l'implicite, mais qui de toute évidence appartient également au référent commun, est l'œuvre de Rousseau, celle dont est issue la forme littéraire de l'autobiographie, soit les douze livres de ses *Confessions*. Il n'est pas anodin que Rousseau figure dans cette brèche difficilement réconciliable entre l'intime et l'histoire commune. La « signification particulière » que la statue avait pour l'enfant, existe désormais dans le souvenir et dans l'univers suscité par l'écriture, ce buste était « un objet de vie saturé par l'odeur du raisin et le souvenir acharné de la guerre » (ER, p. 24, *passim*, pour toutes les citations qui précèdent).

Les va-et-vient entre les différentes temporalités, entre la présence et l'absence, ne diminuent pas les distances, ne réconcilient pas les écarts, mais apportent une continuité par l'écriture. Ils restituent l'expérience par la parole écrite. C'est en effet du point de vue du grand âge que Bauchau écrit le récit de *L'Enfant rieur*. Son récit débute quasiment un siècle plus tôt. La mémoire ne suffit plus seule à cette entreprise. Comme lors d'une enquête, des éléments sont choisis pour l'aider à restituer le cours du temps.

Ce qui va peut-être me guider dans cette recherche du temps confus, c'est cette photo sur le perron des Genêts. [...] Nous sommes en 1917. [...] C'est la guerre, la Première Guerre Mondiale, celle dont vous ne connaissez presque plus rien. [...] Celui qui ne regarde pas le photographe, c'est le second frère, le puîné. [...] Le petit garçon porte le même nom que moi, mais il est si lointain et si proche à la fois que je ne puis l'accabler de mon moi actuel, qui a tant vécu depuis. Je ne peux parler de lui qu'en le revêtant de ce « il » factice qui seul me permet aujourd'hui d'approcher de son étrangeté d'autrefois. (ER, pp. 41-43, *passim*)

Le caractère lointain de la Première Guerre mondiale, explicitement convoquée dans ce passage, est souligné par l'interpellation du narrateur au lecteur – nous n'en connaissons « presque plus rien ». Le narrateur décrit la photo familiale, présente le puîné et confirme ici l'identité entre son propre nom et celui de l'enfant

(« le petit garçon porte le même nom que moi »). Le présent du narrateur et l'âge de l'auteur prennent alors tout leur poids. La distance est longue à franchir et justifie l'artifice de style qu'adopte le narrateur et qu'il qualifie de « factice ». Or ce caractère artificiel, ce détour, permet à l'adulte d'approcher l'enfant dans « son étrangeté d'autrefois » dans sa proximité si lointaine (« si lointain et si proche »). Paradoxalement cet artifice autorise le narrateur à franchir la distance qui le sépare de celui qu'il était. L'artifice est donc utilisé dans un souci de vérité. C'est une nouvelle fois la manière de dire et non les faits narrés qui recèlent la part d'intimité, la part de soi la plus grande.

Pouvons-nous pour autant conclure à une autobiographie ? Le livre est un récit. Comme nous avons cherché à le montrer au début de cet article, l'écriture de l'auteur possède une dynamique qui trouve, certes, ses fondements dans l'autobiographique, mais le désir de tout dire, analysé plus haut, s'élabore avant tout dans le mouvement de création, dans la forme et le renouvellement de l'histoire, plus que dans l'application de règles génériques strictes. L'inclusion vers la fin de *L'Enfant rieur* de parties de journaux²⁹ – prétendument extraits de carnets de la fin de 1939-1940 – corrobore la porosité des frontières entre genres et confirme le champ d'expression de l'écriture de soi.

L'incendie de Sainpierre

« L'Incendie de Sainpierre » est l'un des récits de Bauchau dont l'écriture, traversant les frontières génériques, se trouve dans les romans, les textes réflexifs ou bien sûr dans les poèmes. En août 1914, la ville de Louvain fut incendiée. Le feu, les fusillades et le massacre des habitants par les soldats allemands durèrent de longs jours.

Dans l'article « La Déchirure », qui a permis de montrer l'intérêt du carnet de toile grise, Henry Bauchau s'attarde sur ce souvenir d'enfance, crucial dans son existence et dans son écriture. Déjà livrée dans son poème « La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud » écrit en 1978³⁰, l'auteur donne une nouvelle fois dans cet article sa référence historique à l'incendie : « Sainpierre est en réalité Louvain » (EC, p. 23). L'auteur souligne par ailleurs son absence de souvenir précis de cet événement vécu alors qu'il avait dix-huit mois. La conscience « faible et obscure » (EC, p. 23) qu'il garde de cette expérience sera progressivement éclairée par le travail de l'écriture. Ce récit n'est en effet pas simplement raconté à différents endroits de l'œuvre, sa narration répétée en permet la réappropriation par celui qui l'a vécu sans pouvoir alors tout comprendre. La restitution de cet événement fondamental pour l'auteur se heurte au temps qui s'est écoulé, au manque de souvenir³¹, à la

29 « Dans un cahier de 1939 je retrouve ces notes » (ER, p. 264).

30 « C'est toi, quand Louvain brûle, qui es tout seul, avec tes grands-parents. / Dans tes romans, Louvain est devenu Sainpierre » (« La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud », PC, p. 230).

31 « De ce qui s'est réellement passé alors, je ne sais rien. » (ER, p. 14).

réalité de l'Histoire (tout a été détruit, tout a disparu³²) et au silence pudique de ceux qui se souviennent³³.

C'est donc depuis le flou des images qui lui restent, et grâce au mouvement de l'écriture et au relais de la création que l'auteur dira cet événement, le faisant prendre en charge par différentes instances narratives. Dans son roman *La Déchirure*, il navigue au travers de ce qu'il décrit comme la fumée de l'incendie et qui dépeint tout autant le flou de son souvenir : « comment savoir la vérité sur l'incendie de Sainpierre, comment établir ce qu'on peut réellement discerner en soi à travers la fumée de milliers de maisons qui brûlent » (D, p. 33) ? C'est maintenant la création qui fait avancer l'histoire. Le narrateur est extérieur, il raconte l'histoire de ses personnages, deux grands-parents, Louise et le bébé. La faible visibilité du narrateur est rappelée au lecteur (« Je les distingue à peine à ce moment, où les fumées de la ville se mêlent aux brumes de l'aube », D, p. 39) et filée jusqu'au présent du narrateur : « Je les perds de vue, à cause du hublot trop étroit et de la fumée à chaque instant plus épaisse » (D, p. 38) – il se trouve en effet, à ce moment du récit, dans un avion pour se rendre au chevet de sa mère. Les nuages au travers du hublot se confondent à la fumée de l'incendie. Le temps écoulé entre cet événement et le moment où il est dit dans *La Déchirure* n'a pas permis encore de dissiper la fumée. Le narrateur ponctue le récit de l'incendie de cette phrase : « Ainsi se trouve recomposée dans toute son étendue la situation de la fumée » (D, p. 40). C'est ainsi la fumée qui fut dite, plus que les flammes. La clarté s'est portée sur l'événement lié à l'incendie et qui se trouve aux fondements du premier roman de l'auteur : l'absence de la mère. C'est cette nuit-là « qu'apparaît l'absence de maman. C'est là qu'elle commence à manquer » (D, p. 40). Au travers de la fumée, *La Déchirure* nomme l'origine de l'absence, l'origine du personnage de Mérence qui palliera cette absence. *L'Enfant rieur* énonce la même origine de l'identité profonde de l'enfant : « L'enfant est né en 1913 dans l'élégance, la propreté douteuse et les conflits sociaux de la Belle Époque, mais il n'est vraiment venu à la vie qu'en août 1914, lorsque les Allemands ont envahi et brûlé la ville de Louvain qui était celle de la famille » (ER, p. 14). L'incendie est une nouvelle fois raconté, il est cette fois-ci pris en charge par la voix de la grand-mère. L'enfant, installé avec son frère sous la table pour jouer aux cartes, n'avait pas été remarqué par sa mère et sa grand-mère, occupées par leurs confidences.

Je n'aurais [...] jamais su ce qu'a été vraiment l'incendie de Louvain si un jour grand-mère et maman n'étaient venues s'asseoir dans la véranda de Blémont [...]. Elles ne se sont pas aperçues que sous la table, couverte d'un châle indien qui tombait jusqu'à terre, nous étions, Olivier et moi, occupés à jouer aux cartes. (ER, p. 14)

32 « Que peut-on savoir encore de l'incendie de Sainpierre ? Les morts, les blessés, la douleur des arbres et des pierres, tout a disparu. » (D, p. 31).

33 « S'il le voulait, le grand-père maternel pourrait raconter l'incendie véritable mais il est le seul de la famille à n'en jamais parler. » (D, p. 34).

L'incendie n'est plus celui de Sainpierre, il est ici celui de Louvain. Nous avançons l'hypothèse que ce changement de nom ne marque pas un retour au factuel, mais est plutôt un signe que la « pierre » de l'incendie de Sainpierre, filée dans les poèmes de *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud* à *La Pierre sans chagrin*, a trouvé sa place dans l'œuvre et s'est ainsi déliée de la douloureuse circonstance originaire. Relisons ce passage du poème *La Sourde Oreille* :

Dans tes romans, Louvain est devenu Sainpierre, pourquoi ce nom est-il devenu le plus vrai ? Ce nom qui porte pierre, qui porte ta pierre avec toi.

La ville brûle [...]

Mais ta mère n'était pas là. Il est resté, entre elle et toi, ce sein de pierre, ce sein de malheur [...]

Jusqu'au temps, [...] où la parole a décrypté ce sein d'effroi et lui a désigné sa place dans le mur sans chagrin du poème. (PC, pp. 230-231, *passim*)

Le nom de Sainpierre n'est donc plus « le plus vrai » dans *L'Enfant rieur*. Le « sein de pierre », « sein de malheur » de la séparation, a été dit. L'origine de l'enfant « qui n'est vraiment venu à la vie qu'en août 1914 » (ER, p. 14) lui a été restituée et ce mouvement a donné lieu à l'œuvre. L'écriture a su dire l'intime, décrypter le « sein d'effroi », et délier le chagrin de la pierre. C'est dans le recueil *La Pierre sans chagrin* que nous lisons ces vers :

L'Œuvre

Avec mes pierres carrées

je t'enfermerai dans une œuvre

car tu es coureur de chagrin

et la règle est d'apprendre à rire

Homme

avant de mourir. (PC, p. 129)

Les versions répétées de certaines circonstances clefs varient d'un récit à l'autre, d'un genre à l'autre. L'écriture de l'intime se mêle à l'écriture de la guerre et aux récits qui s'ensuivent (EC, p. 23) qui, eux aussi, donnent forme à l'histoire. L'incendie de Sainpierre, tel un matériau d'introspection à creuser par l'écriture, est devenu un matériau poétique, romanesque. Chaque nouvelle mise en écriture est une autre tentative d'en toucher l'authenticité, non pas l'authenticité factuelle, mais celle qui permettra la réappropriation par l'auteur de son origine et la possibilité ainsi de retrouver par l'écriture la continuité de son histoire depuis cette origine jusqu'au présent de sa parole. Chacune des versions énonce la qualité originaire de cet événement pour l'identité de l'enfant et pour celle de l'écrivain. Les genres sont dès lors eux aussi en dialogue les uns avec les autres, les connivences qui se tissent de l'un à l'autre forment la cohérence interne et diachronique de l'œuvre dont le mouvement est « celui d'un approfondissement, d'une recherche sans cesse relancée »³⁴.

34 Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 42.

L'approche originale qu'a Bauchau de la question du « sujet », le dialogisme entre les sources d'énonciation, les connivences entre les temporalités et les réalités de textes distincts révèlent une certaine porosité des frontières génériques dans son œuvre. La pratique de l'écriture de soi, de l'écriture autobiographique, renouvelée et enrichie depuis le début des années quatre-vingt, interroge « à la fois la vie, le sujet et l'écriture, chacune des trois notions qui en composent le nom ». L'œuvre d'Henry Bauchau rencontre de plein cœur ce trait moderne de la littérature qu'il avait devancé et qu'il continue d'enrichir.

Isabelle Gabolde

Henry Bauchau

Le temps du poème

*Vrai temps, constellé, diadème
où se déroule dans ma nuit
l'énorme écheveau que conduit
mon amour confié au poème¹*

S'il est une notion que ne cesse d'interroger l'œuvre d'Henry Bauchau, c'est bien celle du temps. L'écrivain est frappé par « cette relativité du temps [...] si souvent ressentie et qui est un des mystères de la vie » (JJ, p. 195). Mais il « porte le temps comme un poids, comme un problème perpétuel sur [ses] épaules »². Il se sent « toujours pressé, accablé par le temps qui s'écoule et le travail à faire » (JJ, p. 207). Nombreuses sont les expressions du temps dans l'œuvre poétique : « temps vivace » (PC, p. 84), « oreiller impossible du temps » (PC, p. 92), « temps naïf » (PC, p. 98), « long temps d'errer » (PC, p. 157), « liquidité du temps » (PC, p. 222) ou « prosodie du temps » (PC, p. 237) pour signifier la poésie. Le temps est à ce point important que le poète choisit de publier l'ensemble de ses poèmes en 1995³ à l'inverse de l'ordre chronologique. Ainsi le mouvement va du présent au passé. Il creuse au lieu de déployer. Il interroge les couches profondes de l'être.

Se délier du poids du temps, telle est une des préoccupations essentielles de Bauchau. Le temps, contre lequel il lutte, réfère à une donnée effective, comptable, quantifiable, celle du temps des horloges. Il s'agit d'un temps vécu dans la profondeur du corps comme un élan. Lorsque l'écrivain entre dans l'espace de la création, il s'abstrait de ce temps des horloges pour le temps de l'écriture « qui le force à mettre entre parenthèses toutes ses autres préoccupations » (« Dépendance amoureuse du poème », PC, p. 7). Se délier du poids du temps est peut-être d'abord ce passage ou plutôt l'espérance de ce passage d'un temps à l'autre.

La critique a défini le temps dans l'œuvre de Bauchau comme un temps intemporel, un temps mythique, un temps cyclique ou un temps mystique. Il est vrai que souvent l'œuvre transforme le temps humain en un temps mythique et lire ou écrire deviennent, comme tout rituel, une actualisation du mythe bauchalien. Mais sans doute faut-il revenir sur ce temps si cher à l'auteur, revenir sur la « connivence des temps », comme le dit un article publié dans *Études freudiennes* en avril 1984, ou sur cette « maison du temps » comme l'indique le titre d'une série de poèmes. Qu'est cette donnée du temps tant il est vrai que « le poème veut un temps d'attente

1 Henry Bauchau, « Vrai temps », section « La fenêtre d'images », dans Esc, p. 44.

2 *Cabiers Henry Bauchau*, n°3, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, juin 2000, p. 34.

3 Henry Bauchau, *Heureux les déliants*, Bruxelles, Éditions Labor, 1995.

et de refus, un temps d'accueil, il est aussi la circonstance »⁴ ? Qu'est le temps de la création en regard du temps de « la réalité de l'expérience » (« Dépendance amoureuse du poème », PC, p. 8) ? Temps créé, temps créateur, temps présent, temps de l'expérience, temps du rêve, l'œuvre invite à plonger « dans les profondeurs du temps »⁵.

Comme le rappelle François Jullien, il faut en premier lieu considérer la notion de temps selon ses différents sens. Tout d'abord, selon le sens « de la physique, où le temps sert à penser le mouvement »⁶. Or, note Bauchau, lorsqu'il a « l'espérance d'écrire un poème », lorsqu'il cherche à retenir les « impressions inattendues » qui sont « en mouvement » et surgissent en lui, il doit « se faire mouvant comme elles » ; il doit s'avancer « dans la pesanteur et la limpidité des mots », entrer « dans leur jeu » (PC, p. 7) ; il est maintenu « pendant ce temps sous l'action et le pouvoir d'une dépendance amoureuse » (PC, p. 8). Il semblerait donc que le temps de la saisie du poème soit proche, chez Bauchau, de ce temps qui sert à penser le mouvement. Ensuite, il faut considérer la notion de temps selon le sens « de la métaphysique, où le temporel est conçu en opposition à l'éternel ». Pour Bauchau, la « maison du temps », celle où naît le poème, celle où il s'avance, est à la fois « maison d'éternité » et « maison natale » (« La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud », PC, p. 245). Temporel et éternel ne s'y opposent peut-être pas, nous y reviendrons. Enfin, la notion de temps recouvre le sens « de la grammaire, où le temps s'entend à partir des temps distincts de conjugaison »⁷. Pour ce dernier point, nous renvoyons à l'essai de Geneviève Henrot, *Henry Bauchau, poète. Le Vertige du seuil*. L'auteur y évoque « une *coulée continue* du passé au présent et du présent au futur » et « la valeur centrale du présent » ou « l'aimantation du présent », même si, contrairement aux romans, « la poésie présente autant d'aspects qui émoissent la temporalité pure de la narration »⁸.

Nous interrogerons ici cette notion du temps dans le poème, en espérant que cela ne nous mène pas vers davantage d'incertitude. Puis nous reviendrons sur le présent, seul temps viable de « la soumission à la réalité intérieure »⁹, pour reprendre une formule de Proust dans *Le temps retrouvé*, puisque nous n'avons accès au réel que selon cette « réalité intérieure », ce temps présent de l'éphémère en vertu « de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent »¹⁰. Proust avait peut-être raison en écrivant que « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la

4 Henry Bauchau, « La cressonnière », section « Les greniers du sommeil », *Les Deux Antigone* (PC, p. 271).

5 Henry Bauchau, « La connivence des temps », dans *Études freudiennes*, n° 23, avril 1984, p. 9.

6 François Jullien, *Du « Temps », Éléments d'une philosophie du vivre*, Paris, Éditions Grasset, « Le Collège de Philosophie », 2001, p. 13.

7 *Idem*

8 Geneviève Henrot, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, Genève, Librairie Droz, 2003, et en particulier le chapitre II intitulé « Natif de mes ruines surgissantes » qui étudie le temps, pp. 43-77.

9 Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Le Livre de Poche, n° 7396, 1993, p. 283.

10 *Ibid.*, p. 269.

littérature »¹¹. Le présent pourrait être un originel du temps, à la fois profondeur et déploiement. Enfin, nous verrons ce que la philosophie chinoise et sa façon de considérer le temps apporte à la lecture de l'œuvre poétique.

Dans « La connivence des temps »¹², Henry Bauchau entreprend « d'écrire un texte sur la salle d'attente » chez le psychanalyste. Il y mène alors une réflexion sur le temps des séances, sur l'en-deçà et l'au-delà des séances également, une réflexion, donc, sur le temps en général. Et dès le début de son texte, il lie très fortement espace et temps, notant que les temps des deux analyses qu'il a faites sont « deux îles secrètement reliées sous les eaux »¹³. C'est depuis ce temps des séances qu'il définit deux temporalités : avant le temps de l'analyse, c'est le temps aveugle, celui de « l'innocente obscurité et la surprenante hardiesse » ; après lui, c'est « le temps discontinu mais continué de l'analyse »¹⁴, et le poème trouve à s'y inscrire, à s'y écrire : il s'écrit de jour mais se fait de nuit. À l'évidence, dans le poème, comme dans l'analyse – « dans ma vie l'écriture et l'analyse se sont intimement liées » (« La Circonstance éclatante », EE, p. 23), note Bauchau, ou bien « dans l'analyse, comme dans l'écriture, si celle-ci porte attention à l'apparition des réminiscences et au jeu des libres associations, tous les temps se mêlent » (EC, p. 60) –, il s'agit de reconstruire une réalité vécue, et ce qui survient est un « vaste objet couvert d'algues et de sel et formé de couches géologiques successives »¹⁵. Le temps possède cette épaisseur des événements du passé qui composent la connivence, comme dans le rêve. Il est d'ailleurs frappant que le premier recueil de poèmes publié en 1958, présente une géographie intérieure et soit titré *Géologie*. Dans ce poème, espaces et temps se conjuguent ; le présent y est le temps de prédilection : « Il n'y a rien de nécessaire / sauf être là, à chaque instant, de plus en plus » (*Géologie*, PC, p. 14), affirme le poète. Ce présent peut exprimer le présent éternel de la métaphysique comme par exemple dans « Tout est ultime, les corps sont déchirants, extrêmes et plus obscurs », ou le présent instantané de la physique comme dans « Je regarde le sel, je regarde le gel, je ne regarde rien » (« Écrit pour le ciel », *La Chine intérieure*, PC, p. 179). Pour le poète, le présent paraît être le seul temps viable puisque passé et futur n'existent eux-mêmes qu'au présent. Mais le poète interroge :

Quel temps ? Car le présent est dans les jambes vives
les colonnes, les signes, les lettres bien tracées
De l'aventure corporelle. (« Les jambes vives », *La Chine intérieure*, PC, p. 164)

Il semble ici que le présent soit l'acte qui engage tout le corps, non pas une donnée abstraite mais une présence au présent. Toutefois, plus généralement, ce temps présent pose problème. En effet, comme le rappelle François Jullien, qui reprend les propos de saint Augustin :

11 *Ibid.*, p. 299.

12 Henry Bauchau, « La connivence des temps », art. cit., p. 10.

13 *Ibid.*, p. 10

14 *Ibid.*, p. 12

15 Henry Bauchau, « La connivence des temps », art. cit., p. 14.

si le passé n'est plus et le futur n'est pas encore, le présent n'est pas non plus, puisque, pour être du temps, et non point se confondre avec l'éternel, il doit « rejoindre » aussitôt le passé – et ne peut donc « être » qu'en cessant d'être : « Si bien que ce qui nous autorise à affirmer que le temps est, est qu'il tend à n'être plus »¹⁶

La notion de temps présent semble donc aporétique car elle met en doute ce qu'elle est censée désigner. Le paradoxe est de taille si l'on considère qu'Henry Bauchau ne cesse de sonder le temps, et le temps présent notamment, dans ses journaux, ses romans, ses essais, ses poèmes. Le présent ne servirait qu'à « transvaser le futur dans le passé »¹⁷.

Mais avec Laurent Jenny, pensons le vers du poème, « pensons la phrase comme un champ formel où se jouent et se résolvent pratiquement les apories de la temporalité humaine. [...] Car dans l'exercice de la phrase s'éprouve la forme même du temps humain, tendu entre mémoire et anticipation »¹⁸. Entre présent de l'attente et présent de la mémoire, le poème s'élabore, perdant peu à peu la source pour se projeter en avant. La phrase, « dramaturgie du sens », quelle qu'elle soit, révèle une dimension du temps :

Une phrase nous est donnée dans le temps, c'est-à-dire dans la dynamique d'un inachèvement et d'une clôture virtuelle. Ce n'est pas son rythme qui la fait temporelle, mais le champ de présomptions qu'elle ouvre, et progressivement referme. C'est que, avant d'être une hiérarchie de relations, elle est un système d'anticipations prolongées, suspendues, déçues, comblées. [...] Ainsi, la phrase, moins qu'elle ne lutte avec le temps, en donne la forme sensible (c'est-à-dire tensionnelle). Elle s'élabore *comme* jeu de tensions.¹⁹

Ce jeu de tensions est celui de la vie même, celui-là même que Bauchau appelle « mon son de voix, mes rythmes, les pulsions de ma langue et celles de mon corps » (« La Circonstance éclatante », EE, p. 28). Il est aussi propre à définir ce système bauchalien qui veut qu'en tout le poète « épanou[isse] l'énergie des contraires » (*Géologie*, PC, p. 19).

Dans l'œuvre poétique, quelque chose se dit d'une profondeur du temps que seul le présent peut laisser affleurer : « C'est une poursuite de l'originel futur à l'aide de l'originel passé. »²⁰. Avec Geneviève Henrot, nous pourrions noter l'entrelacement, l'emboîtement, la variation, la vibration du temps ou des temps²¹. Le temps

16 François Jullien, *Du « temps », Éléments d'une philosophie du vivre*, Paris, Éditions Grasset, collection « Le Collège de Philosophie », 2001, pp. 14-15.

17 *Ibid.*, p. 106.

18 Laurent Jenny, « Lecture figurale : la phrase et l'expérience du temps », dans *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 199.

19 *Ibid.*, pp. 204-205.

20 Henry Bauchau, « L'écriture à l'oreille enfantine », dans *Études freudiennes*, novembre 1985, p. 173.

21 Cf. Geneviève Henrot, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, op. cit., pp. 43-77.

du poème serait cette « invagination dans l'originel »²² – oubli et mémoire – ou déploiement d'un originel du signe dans l'épaisseur du tourment. Le torrent de ses mots coule.

Il va du temps à l'autre dimension du cœur
où s'en vont ceux qui ont suivi la profondeur.
Car le fond seul est véritable à notre attente.
Là couchent les anciens trésors, dans les dortoirs
d'algues, des reposoirs où l'Atlante prépare
leur émergence, par les obscurs chemins dormants
de ses immenses théologies sous-marines.
C'est là que, revenant de la nuit, mon scaphandre
a retrouvé l'inconnue folle des coquilles.
Visions des mondes engloutis, débris cruels
vont animer nos feux de forge et de pulsion. (*Géologie*, PC, pp. 17-18)

« Tout rajeunit en s'écoulant, tout se conjugue / et le torrent demeure », ajoute le poète. Le paradoxe ainsi formulé pourrait signifier que le poème est le lieu où la réalité passée revient au premier plan, rajeunit, comme elle le fait du reste à chaque lecture. Où nous retrouvons ces deux maisons, natale et éternelle, du poème. Et Bauchau de conclure *Géologie* : « J'entre dans le courant, je m'enfoncé, je nage. / Survient que ne comprenant plus, je suis compris. » (PC, p. 19). Nous pourrions alors dire que le poète est l'otage du temps, des mots, et du sens. Il ne vit pas le temps, il est vécu, il ne choisit pas exactement les mots, les mots le choisissent, Il ne va pas vers le poème, le poème va vers lui, il ne crée pas du sens, il s'inscrit dans un flux. Cette façon de considérer le mouvement de la langue, son écoulement comme « processivité diffuse, invisible, infinie »²³, est proche de la conception chinoise du temps qui préfère à la très occidentale notion d'instant celle de moment qui envisage « le monde en tant qu'il s'étend » et « le monde en tant qu'il dure »²⁴, soit une permanence dans l'impermanence puisque tout est soumis à une transformation silencieuse. « Je contemple la lente migration des montagnes » (« L'Arbre de Gengis Khan », PC, p. 36), écrit Bauchau, exprimant ainsi cette transformation silencieuse du monde. La pensée chinoise se préoccupe de la continuité du procès des choses et non du temps comme cadre des événements. « Le "moment" (*shi*) a bien ici le sens neutre de moment-durée »²⁵ et est pensé de pair avec l'espace. « Mais dans la vraie durée, dans l'impensable espace / quelle image fait face et répond à l'énigme » (*Géologie*, PC, p. 19), pourrions-nous interroger avec le poète. Car si le temps est pour lui une préoccupation première, une difficulté persiste, celle de l'appréhension du réel pour sa restitution dans le poème. Seul l'espace de l'inconscient semble doté de cette puissance en acte de

22 Nous empruntons l'expression à Salah Stétié dans *Sauf erreuer*, Grigny, Éditions Paroles d'Aube, 1999, p. 46.

23 François Jullien, *Si Parler va sans dire, Du logos et d'autres ressources*, Paris, Seuil, 2006, p. 61.

24 François Jullien, *Du « Temps »*, *op. cit.*, p. 47.

25 *Ibid.*, p. 49.

dire le moment-durée dans la connivence des temps. Et cet espace connaît une image allégorique dans l'œuvre poétique, la « Chine intérieure ».

Il s'agit donc d'envisager non plus le temps mais un espace transitionnel, à la fois modification et continuation, ce que semblent dire certains titres des poèmes d'Henry Bauchau : « Vivant ne vivant plus », « Dormant ne dormant plus », « Pleurant ne pleurant plus », « Liant déliant », où le participe présent dit bien le procès, le sans fin. Le poète est « occupant du temps occupé par lui » (*L'Escalier bleu*, PC, p. 94). Nous pourrions ajouter avec François Jullien que « la poésie serait de dire sans scinder »²⁶. Elle serait un affleurement sans début ni fin, un espacement des mots dans la langue souterraine. En effet, il faudrait moins considérer ce qui survient dans le poème comme effraction ou émergence soudaine qu'envisager l'affleurement de ce qui s'entend comme conséquence d'une maturation. Il ne s'agit plus de penser le temps à partir de deux instants ponctuels qui seraient comme deux extrémités d'un laps de temps déterminé, mais comme une succession d'intervalles, une mutation permanente. Le temps est transitionnel comme vivre est transitionnel. Il en va de même du temps du poème.

Ce temps possède également une dimension anachronique car le présent de l'expérience dans le poème ne cesse de se reconfigurer. Devant toute image du réel absent dans le poème, il est question d'une dynamique du temps, l'image a plus de mémoire que le poète qui la produit. Ce dernier est instrument d'inconscience et l'image-temps qu'il restitue est un moment comme battement du temps. À la source de ce temps, de ce battement, il y a l'enfance, « plus sauvage et plus nue que l'âme », et le poète la présente ainsi :

[...] ta demeure de matière et ta corporelle entreprise, l'espace vrai
L'espace vif où tu respires, où tu rêves, où tu désires
Où tu es étreint par l'amour, par l'étrange raison et plus étrange le sommeil
L'étendue en toi, l'évidence où tu te mesures au soleil (« L'Attentive », *La Chine intérieure*, p. 177)

Ce temps de l'enfance, ou plutôt cet espace-temps, c'est « le temps qui fut la haute et spacieuse demeure » (« La Demeure », section de « La Maison du temps », *L'Escalier bleu*, PC, p. 72), comme le poète l'écrit dans *L'Escalier bleu*. Tout s'irradie de là et semble perdurer. Et cette « maison du temps », cette maison de l'enfance qui possède « l'or corporel » nécessite pour être atteinte de « passer par la flamme des mutations » (« Le Voyage », *La Chine intérieure*, PC, p. 184). Mais, pour autant, il ne faut pas penser l'enfance comme l'éternel mais comme le constant. En effet, « les nœuds du cœur, les nœuds de l'âge et ceux des mots / tout noués sont encore à l'ancienne demeure » (« L'Escalier bleu », *L'Escalier bleu*, PC, p. 65). Il faut considérer le constant car, comme l'écrit Heidegger :

En tout *temps* l'homme était et est et restera, parce que le temps se temporalise

26 François Jullien, *Si parler va sans dire*, op. cit., p. 31.

seulement du fait que l'homme est. Il n'y a aucun temps où l'homme n'ait pas été, non que l'homme soit de toute éternité et pour l'éternité, mais parce que le temps n'est pas l'éternité et que le temps ne se temporalise que pour chaque temps, à savoir comme être-Là humain proventuel.²⁷

Poser la question du temps, et celle du temps du poème, revient à poser celle de l'être ou de l'étant, donc celle aussi de l'événement, de sa saisie, de sa trace. Le constant mieux que l'éternel car si tous deux semblent s'opposer à la notion d'éphémère, selon François Jullien :

l'éternel est séparé du temporel, tandis que le constant se manifeste *au travers* du changeant. Le constant est ce qui, au sein de la variation, ne *varie* pas ; l'éternel est ce qui, en tant qu'être ne *devient* pas. Les deux dénotent une permanence, mais différemment disposée : tandis que la permanence de l'éternel s'adosse à l'être et s'offre à la contemplation (*theoria*), celle du constant se réfère à la marche des choses ou, comme le disent les Chinois, à leur « fonctionnement » (notion de *yong*). L'éternel renvoie à une identité d'essence ; tandis que le constant est de l'ordre de la « capacité » (notion de *de*) : c'est lui qui assure au procès des choses, se transformant sans cesse, ce qui fait sa « viabilité ». [...] Bref, tandis que l'éternel est *l'hors du temps*, le constant est ce qui *ne s'interrompt jamais*.²⁸

Du point de vue du poème, nous revenons ici à l'idée que ce qui affleure du réel n'est pas assimilable à une révélation, à une transcendance, mais à un mouvement immanent provenant d'une continuité souterraine. Pour le dire autrement, toujours avec François Jullien, vivre ne serait pas à chercher du côté du temps qui passe, « *cause* de destruction », mais du côté du moment qui varie, « *source* de renouvellement »²⁹. Il s'agit donc non pas de penser le tragique mais la sagesse. Dans le poème, il ne s'agit pas de penser le ponctuel et l'extensif mais la durée et l'intensif. Pour saisir quelque chose du réel, il faut la disponibilité, il faut donc être délié du poids du temps, il faut s'inscrire dans le moment : « on "séjourne" dans le moment [...] mais on *traverse* le temps »³⁰. C'est ce à quoi s'évertue Henry Bauchau, nous l'avons dit, préférant à la rupture de l'instant, le creusement du moment. Car s'il « est vrai que nous désirons être et pouvons seulement persister », si « le verbe manque pour être au monde et n'être rien » (« *Complies* », *La Pierre sans chagrin*, PC, pp. 137-138), le poète est en quête du « temps du songe végétal » (« Les Inscriptions », *La Chine intérieure*, PC, p. 165) ou du « vrai temps », à la fois celui de l'écriture, celui du rêve, celui de l'imaginaire où le poète a élu domicile, celui du surgissement de l'inconscient, ou plutôt de sa façon de dévaster :

27 Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, trad. Gilbert Kahn, Paris, Gallimard, « TEL », 1998, p. 93.

28 François Jullien, *Du « Temps »*, *op. cit.*, p. 24.

29 *Ibid.*, p. 130.

30 *Ibid.*, p. 160.

Vrai temps, constellé, diadème
où se déroule dans ma nuit
l'énorme écheveau que conduit
mon amour confié au poème.

Cette belle venue en moi
de ma plus ancienne pensée
cette idée de bien avant moi
sera-t-elle un jour oubliée ?

Se peut-il que tant de journées
menant leurs nuits tendres, que tant
de minutes bien éveillées
ne retrouvent plus leur aimant ?

Et qu'en remettant nos esprits
dans vos bras, sensibles matières
nous n'ayons plus le même lit
quand nous nous en irons, rivières.

(« Vrai temps », section « La fenêtre d'images », Esc, p. 44)

Ce que dit le poème, dont le premier quatrain a été retiré de l'édition de 2009, peut-être parce qu'il en rendait son sens trop explicite, est proche de « Dépendance amoureuse du poème », ce texte en forme d'art poétique. Le poète écrit, nous le savons, « dans les limites de constellations impérieuses », selon une « dictée intérieure » (« La Circonstance éclatante », EE, pp. 29 et 31) de l'inconscient. Ce que le poète interroge ici c'est moins la fuite du temps que l'écoulement du flux, que la transformation silencieuse permanente des choses qui lui est consécutive et qui empêche de les saisir dans le présent. Nous y reconnaissons la pensée d'Héraclite, « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve ». Le poète n'est pas tourné vers le présent, il est « contraint d'aller vers le futur à travers l'évocation d'un passé très lointain ». Le poème est « inspiré par la circonstance vécue, rêvée ou libérée par l'instance intérieure » (« La Circonstance éclatante », EE, p. 24). Il s'agit bien d'habiter en poète dans le moment, dans cet espace de la transformation silencieuse.

Toutefois, il existe dans l'œuvre un ensemble de trois poèmes formant triptyque, « Fenêtre du vert levant », « Fenêtre de présence » et « Fenêtre de neige », où le poète tente de rendre le poème à l'évanescence du présent, à son caractère éphémère, en l'inscrivant sur une fenêtre. Ainsi, apparaissant sur la vitre, apparaissant dans la lumière, dans l'espace de lumière, à mi-chemin entre ce qui est observé et l'observateur, il en possède toutes les caractéristiques de vacillement puisque la fenêtre restitue le reflet de l'objet observé, en l'occurrence ici un jardin. La fenêtre (ou le poème) figure donc le transitoire, ou bien encore ce qui possède cette capacité à dire la transformation silencieuse. Seuls ces trois poèmes restituent le temps

présent comme l'espace-temps, comme le moment.

Le temps est encore exprimé dans le grand âge, notamment dans *Tentatives de louange*, publié en 2011, comme mystère du temps de la mort et comme existence de Dieu. Le poète appelle à la délivrance celui qu'il nomme Seigneur, ou ailleurs « Grandes Mains / qui nous rêvent » (« L'œuvre, *Heureux les déliants*, PC, p. 302), de façon à rejoindre le Grand Temps et à « conn[âître] enfin la libre efflorescence qui est, qui est là, qui est toi » (TL, p. 10). Ce Dieu ressemble, semble-t-il, au Dieu de Spinoza défini comme « un être absolument infini, c'est-à-dire une substance constituée par une infinité d'attributs dont chacun exprime une essence éternelle et infinie »³¹. « Vivre la fête de l'existence de Dieu » (TL, p. 17), se fondre en Dieu en quelque sorte, revient à rejoindre le battement du monde, le cœur des choses.

Enfin, il faut revenir sur la mort, ce temps extrême selon la civilisation occidentale car il marque une fin. Pour les Chinois et le Tao,

vie et mort forment *intrinsèquement* une même « continuité », constituent une seule et même « réalité » ; elles sont également partie prenante de ce *procès* de la vie ; aussi, si la mort est naturelle, c'est qu'elle ne fait point rupture, encore moins effraction [...] Il est clair que, tandis que le philosophe européen, même matérialiste, conçoit la mort du point de vue de l'âme et du sujet, le penseur taoïste s'attache à la penser sur le mode, purement phénoménal, de la « transformation », selon sa double modalité processive – modification et continuation.³²

Henry Bauchau n'espère pas autre chose, lui qui prie « Fais que je sois toujours dans l'abondance de l'éveil » (TL, p. 14), ou qui s'est inventé personnage de son récit *L'Enfant rieur* pour, comme Œdipe dans *Œdipe sur la route*, s'éloigner peu à peu sur la ligne d'horizon et disparaître dans l'art, pour l'éternité – mais il serait peut-être plus juste de dire pour la continuité. En effet, le temps de la mort n'est pas pensé comme une fin par Henry Bauchau. Il s'agit toujours d'envisager le temps comme tension et le présent comme espérance : « Bien que je sache que la mort approche, je ne puis guère penser ma vie qu'en termes d'avenir et de passé. Le vrai présent demeure hors d'atteinte, sauf en quelques instants d'inspiration ou même de respiration » (JJ, p. 13). C'est peut-être ce que Christine Buci-Glucksmann définit comme « l'icarisme du présent », c'est-à-dire une « conscience du “moment propice”, d'une “ainsité” », une façon d'« accueillir l'esprit de la vague », accepter le fluant et le flottant, une vie-passage, et pourtant essentielle »³³.

Le temps du poème demande finalement « l'espérance du corps » (« Mandala pour un poème », PC, p. 336), le corps étant le lieu d'expression ou de sensation du moment. Toutefois, le corps circonscrit moins le temps ou le moment qu'il ne le libère, le moment habite moins le corps qu'il ne l'accompagne, indissociablement.

31 Baruch de Spinoza, *Éthique*, Paris, Flammarion, « GF », 2002, p. 21.

32 François Jullien, *Du « Temps »*, *op. cit.*, p. 200.

33 Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Éditions Galilée, 2003, p. 20.

Le poète attend la disponibilité totale qui le rendra à l'éphémère et à l'insaisissable du temps. L'espérance du poème est peut-être cet « entre-monde » du temps évoqué par Paul Klee comme la dimension de l'art, « temps d'avant la naissance, temps virtuel de ce qui aspire à devenir, temps fragile, voire éphémère, de ce qui viendra peut-être »³⁴. Henry Bauchau le nomme différemment, il appelle cela « la courbe / inespérée du vent » :

Si tu peux
prier
demande une âme vide
attentive
et ne présumant pas de ses forces.
Tu sens
et si c'est voir, tu vois
tes branches suivre la courbe
inespérée du vent. (« Si tu peux », *L'Accueil*, PC, p. 388)

Régis LEFORT
Aix Marseille Université

³⁴ *Ibid.*, pp. 11-12.

Pour une poésie de circonstance

La venue du poème

Dans l'œuvre d'Henry Bauchau, il n'y a peut-être pas, à proprement parler, de temps pour la poésie, tant celle-ci, loin de n'occuper qu'une phase initiale – celle des vers de jeunesse, dont témoigne le « Cantique de l'attente » écrit « dans un état d'inspiration soudaine »¹ en 1932, ou encore celle du premier livre publié, *Géologie*, en 1957 –, apparaît comme une résurgence aussi intermittente que permanente, l'écriture poétique coexistant sans cesse avec des formes romanesque, théâtrale ou diariste qu'elle provoque, accompagne ou prolonge.

Pour autant, la création poétique semble obéir à une temporalité particulière. Dans sa « Lecture » d'*Heureux les déliants*, Geneviève Henrot a fixé les étapes de cette genèse du poème propre à Henry Bauchau : « la fonction génétique du signifiant (sonore, vocal, rythmique), la fulguration de l'ébauche initiale autour de "constellations impérieuses", la nécessité, ensuite, d'une lente maturation [...] et, enfin, l'exigence d'exhaustivité dans la confession »². L'émergence de la poésie est en particulier vécue sur un mode contradictoire, entre l'éclatement et la continuité, entre le déferlement du verbe et sa maturation silencieuse, entre l'irruption d'une parole impérative et le patient travail sur la matière du langage. Les journaux, en particulier, témoignent fréquemment de ce temps alterné de venue, de repos et de labeur, saisissant volontiers le premier état de la parole poétique avant d'évoquer parfois les étapes des rédactions ultérieures ou les modifications entraînées par les conseils de proches lecteurs³. Et Henry Bauchau lui-même, dans « Dépendance amoureuse du poème », met en évidence la double temporalité créatrice qui préside à son écriture poétique : d'abord le temps fort de l'inspiration (« Survient un son, un rythme, une image, une intuition et j'ai soudain le désir, l'espérance d'écrire un poème », PC, p. 8), puis le temps faible du labeur et de l'attente (« C'est le moment de la patience, de la ténacité, d'un travail qui semble devenu vain », PC, p. 8), cet en-avant comme cet enlisement s'avérant tous deux nécessaires à la naissance du poème, fruit dialectique de l'association du jour et de la nuit, du conscient et de l'inconscient.

Cette marche heurtée du poème, qui procède par saccades et par relances et

1 Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, Arles, Actes Sud, 21 novembre 1989, p. 16. Les premières ébauches poétiques datées des années 1930 ont par ailleurs été dévoilées et étudiées dans Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin & Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau dans la tourmente du xx^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, Bruxelles, Le Cri, 2008, pp. 131-144.

2 Geneviève Henrot, « Lecture », dans HD, p. 340.

3 Sur cette question, voir Catherine Mayaux, « La dictature du poème, ou le poème, cet inconnu. L'expérience poétique chez Henry Bauchau d'après ses journaux », dans *Nu(e)*, Nice, n° 35, mars 2007, p. 199-210.

où la stagnation même peut s'avérer un progrès, n'est pas sans conséquences sur l'existence de l'auteur. De fait, Henry Bauchau souligne combien la gestation des poèmes vient rompre le cours du quotidien, détruisant la progression cumulative et linéaire des jours du calendrier au profit d'une durée affolée, débridée, exaltée – temps d'exception qui, ne pouvant devenir une règle, ruine toute régularité. « Dépendance amoureuse du poème » le dit d'ailleurs avec netteté : « La poésie dévaste la vie courante, elle la dénude, elle déborde le poète. » (PC, p. 8). Point de vue auquel l'auteur de *Tentatives de louange* se montre encore fidèle dans un texte daté d'octobre 2010, plaçant l'exercice de la poésie sous le signe de la dislocation, là où le roman impose au contraire sa charge dans la continuité : « Tu n'es que le locataire de la maison de l'écriture, quand tu es chevauché par le roman ou disloqué par le poème. »⁴ Cette violence disruptive de la poésie, Henry Bauchau n'est du reste pas le seul à l'éprouver, à l'exemple de René Char qui évoquait dans *La Parole en archipel* « l'énergie disloquante de la poésie »⁵.

Face à une telle force, la passivité même du poète est un acte – l'état de réceptivité et de disponibilité aux sollicitations de l'inconscient fournissant le terreau du poème. On comprend, dans ces conditions, que le terme de *création* ne rende qu'imparfaitement compte du processus de l'écriture poétique. Une page du *Journal d'Antigone* l'indique, notant que la « création, au sens de la Genèse, se fait à un second stade » de la gestation de l'œuvre, le premier temps consistant à « laisser monter en soi ce qui vient d'une source inconnue et qui a sans doute son origine dans la toute petite enfance. » (JA, 25 novembre 1989, p. 17). Plus loin, la métaphore hydrologique reparaît pour caractériser plus nettement encore la dynamique syncopée de la poésie : « Pour les moments où le flot passe et déborde dans l'inspiration, il faut les longues heures de préparation, de travail obscur, affronter les turbulences des courants et les risques d'inondation. » (JA, 20 juin 1993, p. 254). Débordement ravageur et remous souterrain, la poésie telle que l'évoque Henry Bauchau conjoint ainsi l'enfouissement et le déferlement, s'infiltrant dans le quotidien à coups de jaillissements nocturnes tout autant que par un lent travail de sappe, et réclamant moins, au fond, un auteur actif qu'un récepteur attentif. C'est pourquoi, dans cette économie paradoxale de la création poétique, ne pas écrire possède aussi une vertu positive.

Rien de plus significatif, à cet égard, que la confiance qui ouvre le poème « La cressonnière » (dans *Les Deux Antigone*, PC, p. 271) : « Le poème veut un temps d'attente et de refus, un temps d'accueil ». Le moment de la réticence et celui de la confiance se trouvent ainsi juxtaposés, sans que l'on sache exactement s'ils sont conjoints ou successifs. L'indécision logico-temporelle, pourtant, doit être maintenue – précisément parce que le poème se situe moins dans la mesure du temps que

4 Henry Bauchau, « Le salut au soleil », dans TL, p. 17.

5 René Char, « Pour un Prométhée saxifrage », dans *La Parole en archipel, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1995, p. 399.

dans sa dé-mesure, son excès ou son défaut. C'est du moins dans cette perspective que l'on peut lire l'adjonction qui conclut ce verset initial en disant du poème qu'« il est aussi la circonstance » : définition qui érige le texte poétique en réceptacle d'une histoire (personnelle ou collective) autant qu'en événement fondateur d'une époque, au sens où le grec ancien fait de l'*épochè* une suspension marquant le point de départ d'une nouvelle ère. À l'échelle de « La cressonnière », ce basculement dans le temps du poème correspond à l'émergence du langage de l'inconscient, lorsque le sujet lyrique cherche à expliquer l'apparition du syntagme « un os tout nu », que son oreille « avait perçu un œuf tout nu » : de l'os à l'œuf, du symbole de la mort à celui de la naissance, le texte procède alors à une remontée vers l'origine de la parole, interrogeant tour à tour la figure du roi Saül « couché nu aux pieds du vieillard Samuel, prophétisant tout un jour, toute une nuit, sans pénétrer dans l'Écriture », puis le motif de cette cressonnière effacée « par les pelles mécaniques », source « ovale » où l'enfant traçait dans le sable des signes détruits eux aussi.

Le temps de la circonstance

En définissant le poème non comme un texte de circonstance mais comme la circonstance même, « La cressonnière » met le doigt sur un élément déterminant de la temporalité créatrice. Car en devenant circonstance, le poème n'est plus simplement affecté par son contexte ; il parvient à imposer son temps, un temps astreignant, capricieux, qui oblige le poète à vivre en fonction des exigences du texte et à se tenir sans cesse autour de lui (on retrouve ici le sens étymologique du latin *circumstare*), comme un satellite tournant autour d'un astre à la fois proche et étranger. Soleil attirant autant qu'inaccessible, telle est bien, du reste, l'image du poème dans ce passage de « L'innocence de l'oreille » (EE, p. 148) : « Je m'approche de sa circonstance, de ce qu'il est, mais je ne l'atteins pas, il m'éclaire de ses rayons, je ne suis pourtant que son traducteur, il ne vient pas de mon être et ne fera jamais partie de mon avoir car il n'est pas privatisable. »

Le lien du poème à la circonstance est l'un des traits fondamentaux de la poétique d'Henry Bauchau, que Geneviève Henrot range même sous le « commandement de la circonstance », rappelant au passage que l'écrivain a songé à ce mot-clé pour rassembler ses poèmes, avant de renoncer de peur « de ne pas être compris »⁶. Le terme de *circonstance* n'en a pas moins trouvé sa place en tête de plusieurs textes à la portée réflexive. Henry Bauchau, en 1988, réunit par exemple sous le titre *L'Écriture et la circonstance* quatre conférences données à la Chaire de Poétique de l'Université de Louvain-la-Neuve – le premier de ces quatre essais étant lui-même nommé « La circonstance éclatante ».

« La circonstance » fournit également le titre de deux poèmes. Le premier est celui qui clôt *L'Escalier bleu* (PC, p. 101). Ce texte personnifie différents éléments

6 Geneviève Henrot, *Henry Bauchau poète. Le vertige du seuil*, Genève, Droz, 2003, p. 20.

d'un paysage hivernal sous les traits d'une figure tutélaire de l'enfance : les vallées prennent la taille de « l'épousée » sous le manteau de la « Neige mince de novembre », les arbres deviennent des « athlètes sans ornements », les mélèzes donnent leur forme à « La robe miraculée / De l'ange », et les greniers laissent entrer un hiver dont le « tablier / Porte les années d'enfance ». En contrepoint de cette musique heureuse, évoquant un passé harmonieusement retenu dans les mailles du décor alpin, le poème s'achève par une invocation au « Léger soleil déclinant » de l'hiver, rayon de vie au seuil de la vieillesse : « Fais que nous soyons ainsi // Simples fermes recueillis / Lorsque nous serons aussi / Déchus de la circonstance ». Paradoxe de la circonstance : cette souveraineté heureuse a beau être éphémère, c'est précisément parce qu'elle s'éprouve dans la perte qu'elle commande la fidélité à son souvenir. Il s'agit au fond d'un moment privilégié, d'un accord subtil entre l'homme et les éléments, d'une grâce peut-être, qui ne s'obtient que dans la ferveur d'un instant ou d'une saison, et dont le sujet s'engage à ne pas démeriter quand bien même elle lui serait retirée.

C'est aussi sous la bannière de « La circonstance » que se range le dernier texte d'*Heureux les déliants*⁷, qui récapitule en trois vers un autre paradoxe, celui d'un poème lesté du poids de son contexte, mais ouvert à tous vents et à l'appropriation des lecteurs : « Prisonnier d'un homme et d'un temps / Enfermé dans ma langue et le réseau de mes images / Je suis à tous, dit le poème, comme le ciel. » Quant à la circonstance, elle semble ici constituer à la fois le moment et le mouvement permettant la cristallisation de cette alliance des contraires en quoi consiste le poème.

Cette allégeance à la circonstance invite à situer la poétique d'Henry Bauchau en regard d'une revendication littéraire présente au moins depuis les propos fameux de Goethe, tels qu'ils ont été recueillis par Eckermann : « Mes poèmes sont tous des poèmes de circonstance, ils s'inspirent de la réalité, c'est sur elle qu'ils se fondent et reposent. Je n'ai que faire de poèmes qui ne reposent sur rien. »⁸ C'est précisément ce passage qui revient à la mémoire d'Henry Bauchau dans une page du *Journal d'Antigone* en date du 25 décembre 1992 (JA, p. 198) :

Conversation agréable avec un peintre, qui me semble plein de talent et d'intelligence. Il me dit : « J'ai besoin des objets, des lieux, des êtres pour peindre. Je ne peux pas partir de rien ou de mes visions intérieures. » Cela me rappelle la réflexion de Goethe : « Je ne me soucie pas d'écrire des poèmes qui ne reposent sur aucunes circonstances. »

À la lumière conjuguée de la conversation avec le peintre et du dialogue avec Goethe, la circonstance selon Henry Bauchau se comprend comme la garantie d'un ancrage existentiel du poème, comme si l'écriture avait besoin de la butée

7 Henry Bauchau, « La circonstance », dans *Heureux les déliants*, PC, p. 304. Sans titre et avec quelques différences de ponctuation, ce texte apparaît le 12 avril 1993 dans JA, p. 229.

8 *Conversations de Goethe avec Eckermann* (18 septembre 1823), traduit de l'allemand par Jean Chuzeville, édition revue par Claude Roëls, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1988, p. 64.

du réel pour mieux s'assurer de toucher à une vérité – peut-être cette « vérité de parole » dont Yves Bonnefoy a fait le titre de l'un de ses recueils d'essais. De ce point de vue, c'est d'ailleurs dans le sillage de Bonnefoy et d'autres poètes révélés après la guerre (Jaccottet, Grosjean, Guillevic ou Ponge) que l'on pourrait situer la démarche poétique d'Henry Bauchau, comme le fait Aude Préta-de Beaufort en rappelant que tous ces poètes, au-delà de leur diversité, « enracinent leur quête du sens dans l'ici-et-maintenant, irréductible au concept, de l'expérience sensible »⁹. Ce rapprochement ne doit pourtant pas occulter la singularité du réel mis en œuvre par Henry Bauchau. Si les poètes mentionnés se sont en effet tournés vers « la réalité rugueuse à étreindre », selon le mot de Rimbaud¹⁰, c'est souvent en réaction contre un surréalisme accusé de privilégier l'évanescence des images et de l'onirisme, la voyance ainsi pratiquée perdant de vue une réalité historique que la guerre venait de ruiner et qu'il s'agissait de reconstruire. Henry Bauchau, de son côté, ne renonce pas à la plongée dans les profondeurs de la pensée, non pour en retirer les trésors de quelque automatisme verbal (encore que tel passage du *Journal d'Antigone* souligne la proximité entre écriture poétique et automatique¹¹), mais tout simplement pour approcher la vérité d'une origine, poésie et psychanalyse jouant ici une provocation mutuelle et procédant d'une attention analogue aux différentes formes de langage de l'inconscient : rêves, lapsus, phrases de réveil ou de demi-sommeil. C'est pourquoi la circonstance du poème, loin de se restreindre à un référent extralinguistique, peut émerger d'un signifiant apparemment arbitraire (comme cet « os » ou cet « œuf tout nu » que « La cressonnière » tente de déchiffrer en exploitant ses virtualités mythiques et ses souvenirs personnels), ou d'un rythme obsédant (comme « ce vers bref de trois pieds » qui s'est imposé pour l'écriture de « L'inattendu d'avril » et que le poète, comme il le confie dans le *Journal d'Antigone*, n'a pu « remettre en question » malgré les difficultés occasionnées par sa brièveté¹²) qui tiendrait à la fois du « vers donné » tel que l'évoquait Paul Valéry et de ces échos verbaux de l'inconscient dont André Breton attendait qu'ils donnent « le la » à sa poésie¹³.

Ainsi éprouvée comme une voie – et une voix – d'accès au temps mythique et fantasmatique de l'inconscient, la circonstance d'Henry Bauchau se démarque également de la conception d'Aragon, qui se revendique explicitement d'une poésie de circonstance dans « Les poissons noirs ou de la réalité en poésie », préface de 1946 au *Musée Grévin*, long poème dénonciateur du régime de Vichy paru en 1943

9 Aude Préta-de Beaufort, « Henry Bauchau, poète herméneute : exégèse de soi, exégèse du monde », dans Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2009, p. 39.

10 Arthur Rimbaud, « Adieu », dans *Une Saison en enfer, Œuvres complètes*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2009, p. 279.

11 Voir Henry Bauchau, JA, 28 mai 1995, pp. 404-405.

12 Voir Henry Bauchau, JA, 20 avril 1995, p. 401.

13 Breton a en effet donné ce titre à un dernier recueil qui réunit une poignée de fragments automatiques. Voir André Breton, *Le La*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », tome IV, 2008, p. 339-344.

sous le pseudonyme de François la Colère. Avec cette préface polémique, Aragon reprend à son compte l'expression « poème de circonstance » (que Breton, en 1932, avait assignée en mauvaise part à « Front rouge », son éloge du régime stalinien), et livre plus largement un plaidoyer pour une littérature politique, historique et nationale, telle qu'en réclament les temps de lutte. Aragon s'inscrit en particulier dans le sillage de l'épopée, cette poésie de combat : « Que ce sont les circonstances qui font l'épique de la poésie implique évidemment que l'épopée est toujours poésie de circonstance. »¹⁴ Plus loin, il s'appuie sur le mot de Goethe pour affirmer que « les circonstances dominent la poésie vivante »¹⁵. La circonstance devient ainsi la justification d'une poésie militante, qui se veut non seulement le témoin mais aussi l'acteur de son temps.

Cette dimension politique du poème, telle qu'elle est revendiquée par Aragon, ne se retrouve pas chez Henry Bauchau, dont la circonstance se tourne plutôt du côté de l'intériorité que de l'actualité. Au fond, c'est surtout la solidarité entre l'histoire personnelle et l'Histoire humaine (ce que Kafka nomme, dans une formule qui a frappé Bauchau, « l'histoire mondiale de ton âme »¹⁶), qui conduit certaines pages à être, comme l'écrivait Char de ses *Feuillets d'Hypnos*, « affectées par l'événement »¹⁷. Si la circonstance historique s'inscrit à plusieurs reprises dans l'œuvre poétique, c'est donc toujours à travers le prisme d'une méditation personnelle qui replace l'événement ponctuel dans une durée au long cours. « Les chars de Budapest » opposent par exemple à la brutalité de la répression soviétique, qui écrase l'insurrection hongroise en novembre 1956, « la connaissance de la douleur » et le « soleil » futur de « la jeunesse du monde » (PC, p. 47). En 1978, le poème introspectif qu'est *La Sourde oreille ou le rêve de Freud* se révèle hanté par la montée des totalitarismes au cours des années 1930, ce temps de la jeunesse qui est aussi « le temps d'Hitler et de Staline [...], le temps des ateliers fermés et du chômage », celui de la « messe apocalyptique » (PC, p. 234) du nazisme et bientôt de « l'Europe barbelée » (PC, p. 240). Puis c'est avec les *Poèmes pendant la Guerre du Golfe* (parus en 1995 dans *Heureux les déliants*) que l'écho de l'actualité résonne le plus explicitement dans l'écriture poétique, en particulier avec « Le matin de la Guerre du Golfe », qui réplique au déferlement de la violence technologique par la simple chaleur d'une main humaine : « Dans la honte, dans la confusion de ce jour / il y a une menue présence / qui ne guide pas, qui n'éclaire pas / qui se contente, légère, d'être là » (PC, p. 287). Si aucune date n'est ici mentionnée, la chronologie événementielle intervient dans la « Petite suite au 11 septembre 2001 » (dans *Nous ne sommes pas séparés*, PC, pp. 339-344), qui convoque l'œuvre de Nancy Huston et la parole de l'Évangile dans une méditation sur la destinée de la « Surgissante, surpuissante Amérique » au cours du « long gémississement séculaire » de l'Histoire.

14 Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, tome I, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2007, p. 917.

15 *Ibid.*, p. 927.

16 Cité par Henry Bauchau dans JA, 23 août 1991, p. 110.

17 René Char, *Feuillets d'Hypnos*, op. cit., p. 173.

Poésie de circonstance, donc, que celle d'Henry Bauchau – mais pour laquelle la circonstance est finalement moins un événement extérieur que l'événement même de l'énonciation poétique, qui fait affleurer dans le rythme d'une parole un ensemble de forces contenues à l'état latent dans l'histoire de l'inconscient. Rien d'étonnant, dans ces conditions, à ce que le temps de la poésie bauchalienne – son temps propre, celui qu'elle met textuellement en œuvre, ce temps irréductible au mouvement orienté d'une narration romanesque, de la durée vécue sur une scène de théâtre ou de la chronologie linéaire d'un journal – se serve de l'instant vécu, avec sa charge référentielle, comme de tremplin à une quête des origines qui excède bien souvent tout repère temporel.

De la circonstance à la synthèse des temps

Si le poème « est aussi la circonstance », comme le dit « La cressonnière », alors peut-être la circonstance est-elle ce moment de bascule qui voit naître la parole poétique. La poésie, en ce sens, viendrait mettre en évidence le processus même de l'énonciation qui, comme l'a montré Benveniste, construit le temps à l'aide de ses propres repères, le présent du discours jouant le rôle de point d'origine d'une chronologie à partir laquelle s'organisent les autres tiroirs verbaux :

On pourrait croire que la temporalité est un cadre inné de la pensée. Elle est produite en réalité dans et par l'énonciation. De l'énonciation procède l'instauration de la catégorie du présent, et de la catégorie du présent naît la catégorie du temps. Le présent est proprement la source du temps.¹⁸

De manière analogue, le poème bauchalien donne à lire la naissance du temps de la parole poétique, un temps énonciatif qui, parti du point d'ancrage fourni par la circonstance, se dilate en parcourant le présent, le passé et le futur, jusqu'à les englober dans une véritable osmose.

C'est pourquoi la poésie de circonstance telle que l'élabore Henry Bauchau passe souvent par une écriture où l'ancrage spatio-temporel est fortement marqué, en particulier par l'usage de ce que Benveniste appelle « les indicateurs de la *deixis*, démonstratifs, adverbes, adjectifs, qui organisent les relations spatiales et temporelles autour du “sujet” pris comme repère »¹⁹. Ce repérage autour du sujet, qu'il apparaisse sous la forme du *Je* ou se dédouble en un *Tu*, organise même parfois tout un cycle de poèmes. *La Chine intérieure* contient ainsi une série de textes qui, du « Voyage » au « Retour », quittent « la durée de la neige » (PC, p. 184) et le cadre du paysage alpin de Gstaad pour un passage à Paris. Cette parenthèse vécue dans le temps actif et les obligations de la vie parisienne est rythmée par des poèmes dont l'incipit désigne un sujet toujours en mouvement, ballotté d'un point

18 Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », dans *Problèmes de linguistique générale* 2, Paris, Gallimard, « Tel », 1980, p. 83.

19 Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », dans *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, « Tel », 1976, p. 262.

à un autre, cherchant son lieu sans le trouver : « Tu pars, tu vas quitter la durée de la neige » (« Le voyage », PC, p. 184) ; « Tu apportes un chèque à la banque » (« La Sibylle », PC, p. 186) ; « Tu es dans le train qui vient de Milan » (« L'île Saint-Louis », PC, p. 187) ; « Tu vas à Vincennes ce matin » (« L'espérance », PC, p. 189) ; « Je suis dans la maison de la télévision » (« Le serpent d'images », PC, p. 191) ; « Tu es auprès de la Sibylle » (« La science », PC, p. 192) ; « Tu es dans le bureau de Dominique, près de son divan d'analyste » (« L'heure du thé », PC, p. 194) ; « Je reviens à la gare de Lyon » (« La nuit close », PC, p. 196) ; « Tu es revenu et la neige tombait, tu es entré dans le nuage » (« Le retour », PC, p. 197).

La poésie d'Henry Bauchau tend plus généralement à enraciner la parole dans un *bic et nunc* mis d'emblée en scène par le poème. Tel est le cas de « La grappe » (PC, p. 108), dont le vers initial concentre autour de l'adverbe *ici* toute la substance du raisin : « Ici le sang l'eau de la mer avec le vin ». Quant au « Matin de la guerre du Golfe » (PC, p. 287), il s'ouvre sur un *maintenant* qui dresse un constat d'impuissance face à fatalité des armes (« Maintenant qu'il n'y a plus de voie, plus de choix ») et désigne sans le dater « ce jour » qui voit les troupes occidentales attaquer l'Irak. Cette convocation du contexte immédiat est également assurée par des déterminants démonstratifs, dont la valeur déictique est activée par leur position initiale. Le lecteur des deux « Paraboles » de *L'Accueil* est ainsi invité à entrer de plain-pied dans la double vision du locuteur : « Ce matin à ma fenêtre / Quatre roses endormies » (PC, p. 383) ; « Ce matin à ma fenêtre / Quatre roses qui s'éveillent » (PC, p. 384). Dans « L'ardoise », cette proximité du décor végétal est inscrite dans la perspective d'un paysage intensément vécu et d'un passé encore lié au présent : « J'ai aimé ce jardin et je l'ai planté d'arbres / Et ce pays de vent je l'ai semé de fleurs robustes » (PC, p. 159).

Poussant plus loin la localisation dans le passé, le présentatif *c'était* parvient néanmoins à actualiser la force du souvenir à travers la conscience du sujet lyrique : *La Sourde Oreille* s'ouvre sur un « C'était l'automne » (PC, p. 221) qui renvoie en réalité à la saison de la jeunesse, de même que le début de « Ma jolie » découvre un renouveau de vie au cœur de l'hiver (« C'était la rose de janvier », PC, p. 391). Avec des effets comparables, le présentatif *il y a* introduit lui aussi une circonstance qui se donne telle une naissance heureuse, comme au début du « Plaisir » (« Il y a / le matin le soleil », PC, p. 79), ou au contraire comme une évidence accablante, comme dans ce premier vers de « Les yeux dans le noir » qui caractérise ainsi l'existence : « Il y avait la nuit des batailles de dogues » (PC, p. 368). Le *il y avait* peut aussi s'apparenter au *il était une fois* des contes pour reconstruire, le temps du poème, le souvenir d'un âge d'or disparu. Tel est le cas des deux évocations du jardin paternel au bord de la Meuse, éden de l'enfance où un cerisier se substitue à l'arbre de la connaissance : « Dans le jardin du père / sur le bord de la Meuse [...] / il y avait / un cerisier / qui était tout / couvert d'amour », rappelle ainsi « Le cerisier » des *Deux Antigone* (PC, p. 280), suivi par « Meuse pour Valentine » dans

Exercice du matin (« En bord de Meuse il y avait / tout couvert de mémoire / un cerisier qui nous aimait / dans le jardin du père », PC, p. 309).

Mais la circonstance poétique d'Henry Bauchau ne se réduit pas à la référence. Elle est même d'autant moins un référent temporel strictement situé qu'elle sert en réalité de porte d'entrée dans une temporalité contradictoire et dérégulée, dont le principe paradoxal est mis en place dès « Géologie » : « Tout rajeunit en s'écoulant », affirme la fin du poème, en appelant à nager dans le « courant » de ce « torrent » temporel venu rompre le cours du « jour très vieux » et de ses « verbes lents » (PC, p. 19). Dès lors, l'entrée dans le devenir permet d'envisager la quête de l'origine, tant il est vrai, comme le note Geneviève Henrot, que la poésie d'Henry Bauchau s'efforce « de remonter à la source de la temporalité originare. »²⁰

De cet originel, l'enfance se révèle l'une des figures de proue. Le septième texte de *La sourde Oreille* s'ouvre sur une invitation qui dit à la fois l'attrait et le danger de cette voie étroite que représente la quête de l'origine : « Par le tranchant, si tu peux remonter le fil bien aiguisé du temps, jusqu'à l'enfant que tu ne connais plus » (PC, p. 230). Dans cette perspective, on ne s'étonnera pas que des recueils comme *Géologie* ou *L'Escalier bleu*, nourris par l'expérience de l'analyse²¹, se tournent de manière privilégiée vers cette petite enfance où se construit le futur adulte. « Géologie » est ainsi aimanté par ce séjour de l'enfance que l'âme cherche à se remémorer, non sans quelque nostalgie : « Car l'âme habite au paysage de l'enfance / et ne peut le quitter sans vieillir. Qu'ai-je fait ? / Où est ma paix ? Où sont les matins d'excellence, / l'enfant pieux portant son Dieu dans la gaieté / comme une odeur de foin, la cerise à l'oreille ? » (PC, p. 18). Enfance perdue, donc, que le poète se charge de retrouver en taillant « dans l'épaisseur des mots la jeunesse du verbe » (PC, p. 18). Plus loin dans *Géologie*, trois « chemins » viennent ouvrir les voies de l'origine : « Chemin des sources » à travers le souvenir d'une « petite fille au goût de foin, petite fille au goût d'église » dont le poème retrouve intacts « les yeux bleus très anciens » (PC, p. 41) ; « Chemin d'Héraclite » qui désigne, à l'aurore de la pensée grecque, un « chanteur des rues, portant l'enfant soleil dans [son] oreille de sourd » (PC, p. 42) ; « Chemin d'enfance » enfin, où le sujet lyrique, sous le rythme de l'alexandrin, entend toujours ses « pas d'enfant / Les pas tremblants dans le grenier du mal de naître. » (PC, p. 42).

L'Escalier bleu, lui aussi, est traversé par toute une archéologie de l'enfance qui trouve son siège mythique dans « l'ancienne demeure / où j'ai vécu parmi les chambres familiales / l'amour du monde avant sa chute dans le froid » (PC, p. 65). La parole, ici, se laisse entraîner dans la véritable spirale temporelle que

20 Geneviève Henrot, *Henry Bauchau poète, op. cit.*, p. 46. Sur la question du temps, voir par ailleurs le chapitre II de cet ouvrage (« Natif de mes ruines surgissantes », pp. 43-77), qui apporte des analyses essentielles.

21 Sur le rapport plus général entre poésie et psychanalyse chez Bauchau, voir Marie-Claire Boons, « Henry Bauchau, le rêveur, le poète », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions / Éditions Labor, 2003, pp. 29-43.

constitue un escalier fait de la « pierre de l'homme originel » (PC, p. 66) et relié à « un très vieux peuple » descendant « de plus loin que l'eau du baptême » (PC, p. 67) : le motif de l'escalier conjoint ainsi la rêverie primitiviste et le souvenir de l'enfance. La deuxième section du recueil, « La maison du temps », prolonge cet imaginaire architectural en parcourant le labyrinthe des pièces et des matériaux mis au jour dans le terreau de l'inconscient : ces « matières ingénues du cœur » qui forment les murs de l'édifice de la psyché (« Les matières », PC, p. 71) ou encore cette « matière d'enfance emmêlée de ciment » (« Les chambres », PC, p. 73), mais aussi ces « fenêtres / dans la maison du temps où mûrissaient des pommes » (« La demeure », PC, p. 72), ces « murs des remises » sous lesquels étaient plantées des « pensées / qui regardaient le temps de la terre sans feuilles » (« Les pensées », PC, p. 77) ou ces « chambres d'histoires » où le père donnait voix à ses talents de conteur (« Le conteur », PC, p. 77). Enfance originelle qui dessine la voie d'une genèse toujours recommencée, et qui éclaire à sa manière l'oracle formulé à la fin de *La Sourde Oreille* : « La poésie te dit qu'il ne faut pas mourir » (PC, p. 246).

C'est que, par-delà l'enfance, la poésie d'Henry Bauchau se montre attentive à une origine bien plus primitive, anténatale et pour tout dire mythique : origine même du temps qui représente peut-être le « Vrai temps », selon le titre d'un poème de *L'Escalier bleu* consacré à l'évanescence de cette « plus ancienne pensée / cette idée de bien avant moi » (PC, p. 82). À la suite de ce texte, deux autres poèmes creusent la pensée de l'origine en questionnant un « Temps natal » situé dans « les nœuds de l'ancienne matière » (PC, p. 83), et un « Temps jeune » s'affirmant dans l'éveil viril du « vivant membre du plus beau mâle / d'amour prenant la belle épouse des années » (PC, p. 84). Partie en quête du temps de la naissance, cette poésie en arrive ainsi à penser la naissance du temps – peut-être, au fond, parce qu'Henry Bauchau attribue à la poésie elle-même une affinité particulière avec l'originel, l'archaïque, le pré-historique. C'est du moins ce qu'affirme « La circonstance éclatante », justifiant ainsi le choix initial de la poésie : « parce qu'elle vient de plus loin, d'une étendue plus profonde de l'histoire et de la préhistoire humaine. Parce qu'elle me reliait à des couches plus originelles de ma géologie personnelle. » (EE, p. 20).

La suite de l'extrait montre pourtant que ce retour vers l'origine ne doit pas consister en une tentative régressive, mais au contraire en une invitation à poursuivre plus avant sur la route : « Beaucoup plus tard, je me suis aperçu que c'est en creusant dans son passé qu'on ouvre la voie de son futur. » (EE, p. 20). C'est dire, au fond, combien la poésie bauchalienne vise moins l'origine comme un refuge que comme une relance, poussant toujours plus loin ce que *Le Présent d'incertitude*, dans le sillage de Louis-René des Forêts²², nomme « la douleur de naître » (PI, p. 121). Mais l'épreuve de cette naissance comporte aussi sa part de plénitude. Car il arrive que la remontée vers l'origine permette d'atteindre un hors-temps à partir

22 « Dis-toi qu'aux deux extrémités du parcours / C'est la douleur de naître la plus déchirante », écrit des Forêts dans *Poèmes de Samuel Wood*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1988, p. 19.

duquel toute une vie et toute une chronologie peuvent être considérées comme depuis un surplomb rayonnant, et rappelées dans l'instantanéité d'une présence. Cette forme d'extase temporelle, pour reprendre les termes de Heidegger, est nettement formulée dans le *Journal d'Antigone*, qui décrit ainsi la marche du poème : « Il me découvre, il s'inscrit dans la force et l'illusion du temps, il ouvre le futur, le passé, il me fait saisir le présent et parfois la présence. » (JA, p. 169). « Dépendance amoureuse du poème » dit aussi la grâce particulière de ce moment où le poème naissant allie la poursuite du passé à celle du futur : « C'est un moment de bonheur où je communique avec une profondeur, avec un passé, tout en me dirigeant, de façon imprécise mais certaine, en avant. » (PC, p. 7).

C'est pourquoi, de manière récurrente, les poèmes d'Henry Bauchau usent de l'instant comme tremplin vers une synthèse où le passé, le présent et le futur s'impliquent, voire se confondent. Il se produit alors ce qu'un poème de *La Chine intérieure* nomme « La traversée du temps » (PC, p. 200) : traversée mémorielle qui, en l'occurrence, part des « voiles mouillées des pêcheurs de Nieuport » pour remonter jusqu'aux « chasseurs au temps de Bruegel » et se résorber dans « La fin du jour, la nuit prochaine et l'aube où des enfants vont naître ». Certains poèmes en arrivent même à neutraliser les temps en évitant l'emploi de verbes conjugués (qui impliqueraient une actualisation temporelle), et en utilisant la forme verbale impersonnelle du participe présent (comme dans la série de poèmes qui ouvrent « Liant déliant », dernière section de *L'Escalier bleu*, PC, pp. 91-98) ou même des énoncés nominaux (comme dans la « Demeure pour une mémoire » de *Célébration*, PC, p. 147). Il se pourrait, pourtant, que cette communion, ou du moins cette communication des temps ne soit accordée que comme une grâce passagère : c'est par exemple ce que suggère « Écrit pour le ciel », qui entrevoit dans un moment ultime « L'état où nous serons, où nous sommes, où nous serons toujours » (PC, p. 179).

Car en parcourant l'éventail du temps à partir de la circonstance vécue et de l'écoute obscure du corps, le poème touche, sinon à l'éternité, du moins à une intemporalité qui dépasse le cadre humain. Associant les strates de l'inconscient à celles de l'écorce terrestre, « Géologie » guette le torrent de l'origine en se demandant : « Va-t-il plonger dans l'autre dimension du temps / où nos années seront instants de millénaires ? » (PC, p. 14). De manière analogue, le locuteur du « Petit jour » (PC, pp. 171-173) ne rappelle « le point du jour où j'aurai soixante ans » que pour mieux le relier à la matière de Bretagne des récits arthuriens, ainsi qu'aux figures apostoliques de Jacques le Majeur et de Jacques le Mineur, inventant même à l'occasion l'image d'« un Christ aux cheveux blancs ». La dimension religieuse de cette transmutation du temps est encore plus nette avec la suite des « Heures » dans *La Pierre sans chagrin*, où le rythme des heures canoniales transforme « le temps utile » des « saisons manuelles » en un « grand rituel » qui défriche et fait germer l'existence (PC, p. 134), et où la « syllabe chantée / ou l'aventure psalmodiée » parviennent à ressusciter Dieu et à rendre son brillant à « la sombre musique du

temps » (PC, p. 136). Le dernier poème de la série, « Complies », ressaisit ce mouvement du temporel vers le spirituel à travers le motif de la neige « tombée tout le jour », et dont le « cercle de flocons » parvient à isoler un espace propice à une méditation sur « l'hiver qui plonge hors du temps » : l'heure de complies, celle du crépuscule et « du dernier psaume », loin de correspondre à celle de la mort, renvoie bien plutôt à un cycle de vie perpétué par le jeûne, le silence et la prière²³ de l'abbaye du Thoronet.

Fertile alliance des contraires, la poésie bauchalienne choisit de se lier au temps vécu pour mieux se délier d'un temps mortel – d'accepter le devenir pour en faire le point de départ d'une recherche toujours recommencée de l'origine. Il y a là, au fond, un pari sur la force heuristique de cette « métamorphose » dans laquelle la fin de *La Grande Troménie* appelle à « entrer » (PC, p. 252), métamorphose qui, à en croire le commentaire du *Journal d'Antigone* sur ce passage, « suppose un changement dont nous ne sommes plus les pilotes » (JA, p. 429). La circonstance, pour reprendre ici le chemin d'Héraclite et de son *panta rhei*, agit dès lors comme une invitation à plonger dans le fleuve du Temps, mais un fleuve où l'amont serait paradoxalement situé en aval. Un fleuve, peut-être, analogue à cette Vienne qu'Henry Bauchau a si souvent contemplée à la lumière du soleil levant, et qui semble, à en croire le « Deuxième exercice du matin », lui avoir appris l'« Écriture sur le sable » (PC, p. 315) : manière de suggérer combien, en se vouant à la mémoire de l'origine, la création poétique prend le risque de l'oubli et de l'effacement. La réflexion d'Henry Bauchau sur ce vers, dans « L'innocence de l'oreille », montre du reste combien cette instabilité fragilise l'écriture : « Écrire sur le sable, c'est bien ce qu'on vit chaque jour dans le poème : les pensées, les mots, les sons, les images apparaissent, se transforment, s'inversent et s'effacent sans cesse. » (EE, p. 154). Des poèmes, pourtant, naissent et demeurent comme autant de défis à la mort – comme si Bauchau, sans le formuler mais en lui donnant corps, avait suivi le précepte donné en 1930 par Éluard et Breton dans *L'Immaculée conception* : « Écris l'impérissable sur le sable. »²⁴

Olivier Belin

Université de Cergy-Pontoise

23 Sur le rôle de la prière comme exercice de la parole et sa convergence avec l'écriture, voir Myriam Watthee-Delmotte, « Henry Bauchau : poésie et prière », dans Pierre Halen, Raymond Michel & Monique Michel (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Berne, Peter Lang, 2004, pp. 219-233.

24 André Breton, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1988, p. 883.

Du Grand Temps à l'a-chronie narrative. Enjeux d'une « connivence des temps » dans *La Déchirure*

Si tout en restant moderne, je n'avais pas pris l'habitude d'imaginer la simultanéité de ce temps vécu et du temps que je vis encore avec le temps de la légende qui dépasse le premier – et ce depuis que j'ai appris à parler puis à lire – je n'aurais jamais commencé à écrire de romans, et pour le moins je n'aurais jamais pu continuer dans cette voie.

Kenzaburo Oe, Nostalgie et autres labyrinthes

À considérer la question du temps dans *La Déchirure* (1966), d'emblée c'est un sentiment de vertige qui assaille le lecteur. Les strates temporelles, mises en jeu à travers les découpages et réassemblages textuels orchestrés par Henry Bauchau, semblent en effet sans fin. Le lecteur se trouve emporté, peut-être même sans s'en apercevoir à la première lecture, par une narration à multiples fils temporels qui s'entrelacent et se chevauchent, dans un effet stylistique de reprise. Ainsi, dans ce roman, l'auteur ne se contente pas de jouer sur la scansion des jours et des nuits qui organise la macrostructure du récit. Cette scansion, qui reprend en partie le *tempo* originel de la partition de la Genèse biblique, s'ingénie surtout, dans le même temps, à travailler l'écart avec celui-ci, afin que depuis le Grand Temps mythique de cette Genèse fondatrice, le narrateur trouve à rassembler les temporalités éparses de son récit fondateur personnel.

En réalité, il appert en cours de lecture que la temporalité de ce roman laisse paraître, de façon ostensible, les déchirures¹ qui l'habitent et qui tendent, ainsi, à rendre le récit littéralement a-chronique², étant donné que les différentes périodes narrées s'entrecroisent et se font écho les unes aux autres selon des modalités analogiques, davantage qu'elles ne se succèdent selon l'ordre de la chronologie factuelle.

Comment, alors, la narration de ce roman travaille-t-elle à maintenir ensemble « durée et simultanéité », selon la formule de Bergson³ ? Et comment cette mise en « concordances » entre des conceptions du principe de temporalité opposées joue-t-elle dans le processus de réélaboration du Moi narrateur ? C'est à ces questions qu'entendent répondre les analyses qui suivent.

1 Pour des développements autres sur la question des déchirures du temps dans l'œuvre bauchauenne, voir mon ouvrage : *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, Paris, L'Harmattan, « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2006, pp. 53-70.

2 Voir *infra* pour les analyses portant sur ce concept dans *La Déchirure*.

3 Henri Bergson, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein* (1922), Paris, PUF, « Quadrige », 2009.

Du Grand Temps de la Genèse à la genèse de l'écriture

À l'enseigne de la citation d'Oe Kenzaburo qui ouvre cet article, le premier temps qui inscrit sa marque sur le livre, temps fondateur de l'écriture bauchalienne au même titre que de celle du prix Nobel japonais, se rapporte à celui du mythe, que l'on nommera « Grand Temps » à la suite de Mircea Eliade⁴. La présence de ce temps originaire s'appréhende dans le récit selon deux mouvements distincts qui, *in fine*, se complètent. Tout d'abord, le temps du mythe trouve une première incarnation à travers un personnage emblématique du récit : la Sibylle, figure hautement ambivalente pour l'écrivain et d'emblée apparentée par lui aux grandes pythies grecques pourvoyeuses de la parole divine, et donc de la parole destinale des êtres. D'ailleurs, cette figure antique se fait jour sous les auspices d'un titre en soi révélateur : « La Sibylle la plus ancienne » (D98, pp. 32-37), tandis que, dans le maillage textuel même, références à la mythologie antique et histoire personnelle du narrateur s'enchevêtrent déjà de façon inextricable.

Le chapitre s'ouvre sur l'image du lieu de consultation de « la Sibylle », aussi appelée « Madame » (D98, 34), de façon plus prosaïque : « Il fallait pénétrer, *aux environs des Champs-Élysées*, dans un grand immeuble [...] » (D98, 32, je souligne). En une phrase se conjoignent l'avenue la plus célèbre de Paris, d'une part, et, d'autre part, la sphère la plus profonde des Enfers où se retrouvent les âmes vertueuses après leur mort, une fois qu'elles ont été jugées aptes à y résider. Le fait que la Sibylle habite « un grand immeuble », si près du paradis grec, permet, malgré la crainte qu'elle suscite chez le narrateur, de lui conserver une part humaine plus rassurante. Cependant, la métaphore de l'ancre inquiétant se poursuit quelques paragraphes plus loin, lorsque le narrateur, inquiet de l'avenir de cette rencontre écrit : « On sentait qu'en cas d'échec on pourrait très bien crever là, *cette grande caverne à trafics étant un lieu prédestiné* pour un fait divers, pour une mort un peu abandonnée, par exemple, dans les lieux d'aisance » (D98, p. 33, je souligne). La « caverne », lieu où s'énonce – se joue – le « destin », côtoie ainsi « le fait divers » et « les lieux d'aisance » du XX^e siècle.

Le second versant de ce Grand Temps s'affiche dans la structure de l'ouvrage donnée en table des matières. En effet, ce n'est pas pur effet d'optique si, en consultant celle-ci, on est amené à effectuer un rapprochement avec la temporalité initiale d'une création bien plus fabuleuse : celle du monde dans la Genèse biblique.

L'ordonnancement de l'ouvrage s'organise en effet aux mêmes points d'articulation : les jours et les nuits qui précèdent le septième jour, celui du repos. Cependant, les altérations, évidentes et essentielles dans le processus créateur de

4 Pour plus de détails, voir Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères* (1957), Paris, Gallimard, « Folio essais », 1989. Le mythologue souligne, notamment, que « le mythe est censé exprimer la *vérité absolue*, parce qu'il raconte une *histoire sacrée*, c'est-à-dire une révélation trans-humaine qui a eu lieu à l'aube du Grand Temps, dans le temps sacré des commencements (*in illo tempore*) », p. 21, souligné dans le texte.

Bauchau, permettent, tout en creusant l'écart avec la Genèse biblique, de laisser poindre suffisamment de ressemblances pour interpeller le lecteur. Ainsi, la scansion des jours et des nuits, articulant l'architecture d'ensemble du livre bauchalien, suit de façon *presque* mimétique – mais tout repose en ce *presque* – celle de la création du monde par Dieu. En d'autres termes, c'est selon cette architecture narrative que s'inscrit l'empreinte du Grand Temps, nécessaire à la genèse du récit bauchalien dans le temps profane.

Henry Bauchau ne se prend certes pas pour Dieu, mais lorsque l'on garde en mémoire la crise de foi religieuse que l'écrivain a traversée dans les années 50, il n'est pas interdit de penser que c'est en partie⁵ cette crise qui autorise une prise de liberté vis-à-vis de la lettre de la Genèse, afin de la subvertir en partie. La distance prise vis-à-vis de sa première ferveur chrétienne permet ainsi à l'écrivain, à travers ces jeux de miroir à l'égard de la structure du texte biblique, de donner corps d'écriture à sa propre genèse et, en d'autres termes, de donner naissance à une œuvre qui lui donne corps d'écrivain.

Il est important de souligner d'emblée en quoi l'interprétation du récit de *La Déchirure* en tant que genèse personnelle, se confirme dans l'ouvrage lui-même, et ce à travers la déconstruction que fait subir l'écrivain à la structure narrative biblique. Ainsi, le Grand Temps mis à contribution par l'œuvre bauchalienne ne fait pas seulement appel aux figures de l'antiquité grecque mais aussi, dans un même mouvement, à plusieurs figures de la Bible. La plus explicite est celle de Moïse qui s'incarne, momentanément, dans le grand-père aidant les siens à traverser l'incendie de la ville, au début de la première Guerre Mondiale. Le rapprochement est opéré par Bauchau lui-même dans le chapitre « L'incendie de Sainpierre » :

Je le [le grand-père] vois très bien, le visage et la barbe noircis, les yeux qui pleurent sous le lorgnon, au point de paraître saigner. Il a dû jeter son chapeau de paille qui prenait feu et il se protège avec sa veste dont les manches nouées autour de la tête le font ressembler à Moïse. (D98, p. 46)

La convocation explicite de la figure de Moïse vient renforcer le sentiment du lecteur, qui a pu pressentir dans la configuration temporelle du récit inscrite en table des matières une connivence avec le texte biblique. Bien que tenue à distance, d'une part, cette connivence, reste tout de même entretenue par l'écrivain à travers l'écriture, d'autre part. Ainsi, de même que la chronologie de la Genèse est détournée par le roman, la figure héroïsée de Moïse, sauveur de son peuple et le guidant vers la terre promise – notamment grâce au miracle de la traversée de la mer rouge –, se trouve ramenée à une dimension quelque peu démythifiée dans une mise en miroir thématique inversée. Certes le grand-père s'apparente à une figure de héros, puisqu'il traverse une ville en flammes – par opposition

5 Il faut noter à cet égard que les poèmes de jeunesse restés inédits s'avèrent d'emblée en distance à l'égard de la *doxa* chrétienne.

avec son prédécesseur qui, lui, fait traverser les flots à son peuple. Cependant, le patriarche bauchalien, bien qu'il sauve sa famille – version amoindrie du peuple guidé par Moïse –, à ce moment du récit, entraîne celle-ci avec lui dans une sorte d'exode sans point ultime d'arrivée, sans terre promise comme horizon d'attente – je reviendrai plus loin sur un autre passage de « l'incendie de Sainpierre »⁶.

Dès lors, sollicitée par ces deux allusions bibliques, la curiosité du lecteur ne manque pas de chercher à suivre la direction qu'elles suggèrent en l'étendant à l'ensemble du roman lui-même : d'autres figures bibliques feraient-elles l'objet d'autres jeux de palimpseste dans *La Déchirure* ?

Pour les enjeux que cherche à soulever cet article sur la question du temps dans le roman, il n'est pas besoin de dresser un inventaire exhaustif des rapprochements possibles avec la Bible en général, ni la Genèse en particulier. Cependant, deux exemples, implicites ceux-là, méritent que l'on s'y attarde, car ils mettent en relief en quoi les transferts d'un texte à l'autre participent à l'élaboration de l'*a*-chronie narrative – je développe plus loin cette notion –, par nouement de ces éléments appartenant au Grand Temps avec ceux du temps profane, déchiré, qui informent le récit bauchalien.

Dès « Le premier jour », alors que le narrateur introduit le personnage de la psychanalyste sous les traits mystérieux et fascinants d'une pythie grecque, surgissent soudainement, à travers le même personnage, d'autres figures féminines éloignées de la civilisation grecque, mais essentielles pour la Bible : Ève et Marie. Celles-ci ne sont pas explicitement nommées mais, accompagnées de l'animal maudit entre tous par Dieu, le serpent, leur présence se fait jour en sous-main :

Ce qu'il aurait fallu interpréter [...] [c']était aussi les évolutions froides, la courbe fascinante d'un serpent. On découvrait une rapidité, une souplesse, une opacité d'un autre âge qui était le serpent et une plénitude de chaleur qui était la femme. Le serpent était écrasé sous le talon de la femme mais il avait rependu sa semence au pied de l'arbre et la terre était imprégnée de sa mobilité séduisante. (D98, pp. 34-35)

La Genèse, dans la traduction de Louis Segon (1910), qui est la plus répandue dans la jeunesse d'Henry Bauchau, dit précisément :

3.14 L'Éternel Dieu dit au serpent : Puisque tu as fait cela, tu seras maudit entre tout le bétail et entre tous les animaux des champs, tu marcheras sur ton ventre, et tu mangeras de la poussière tous les jours de ta vie.

3.15 Je mettrai inimitié entre toi et la femme, entre ta postérité et sa postérité : celle-ci t'écrasera la tête, et tu lui blesseras le talon.

6 Pour d'autres analyses sur le chapitre « L'incendie de Sainpierre », voir : Isabelle Vanquaethem, « La remémoration de la guerre 1914-1918 chez Henry Bauchau : l'écriture de l'incendie de Sainpierre », dans *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n°32-33 : « 14-18 : Une mémoire littéraire », 2007, p. 127-142.

Par transfert, les liens du récit bauchalien au temps de l'immémorial se révèlent : par superposition des figures féminines convoquées sous la plume de l'écrivain – la Sibylle, Ève, la Vierge Marie, la figure de la psychanalyste⁷ –, ce sont trois temporalités qui s'entrecroisent inextricablement dans le texte (le temps de mythologie antique, celui de la Bible et le temps profane du roman). La multiplication de ces connexions indique ainsi clairement que le Grand Temps imprime sa marque dès l'œuvre fondatrice de Bauchau. De même, le détournement par superposition de figures symboliques déplacées de leurs ancrages respectifs porte à conséquence pour le narrateur, car dans le passage cité du roman, c'est dans le personnage même de la psychanalyste que s'incarnent *et* le serpent *et* la figure féminine qui l'écrase. En effet, la suite du texte dit ceci :

La femme existait d'une pensée magnifique, on percevait l'équilibre de ses épaules et, dans la circulation de sa vie, la saveur de la sève et le sel des choses marines. Mais le serpent était le plus ancien, aussi y avait-il parfois un silence, une densité presque insupportable et ce regard sans yeux sur toutes choses, qui était comme un autre sexe, inconnu. (D98, p. 35)

En d'autres termes, la femme qui vainc le serpent finit par se confondre avec lui dans la figure de l'analyste. Dès lors, la recomposition que fait subir l'auteur aux valeurs symboliques du Grand Temps n'en finit pas, dans les jeux de redistributions au cours du récit, de jouer avec – et de se jouer de – leur sens, en leur imprimant un caractère duplice, dont ils se trouvent investis en raison de la suture que l'écriture bauchalienne leur impose avec le temps profane.

Depuis cette reconfiguration du Grand Temps au cœur du récit, une autre figure biblique se fait jour, qui importe d'autant plus que le narrateur identifie celui qu'il était enfant à cette dernière. Cette nouvelle référence s'opère encore dans un écart marqué par rapport au texte source. Il s'agit du motif de la lutte entre David et Goliath, relatée dans la partie « Samuel 1 » des « Livres historiques »

J'étais réduit, enfermé entre ses membres, alors il [l'homme noir] s'asseyait sur moi. Un jour, grâce à l'herbe glissante, j'ai pu me dégager, je lui ai lancé une pierre. Il a été atteint au front, il est tombé. Je crois que je me suis mis à pleurer, mais il a ri comme s'il était fier de ma méchanceté. (D98, p. 83)

Cette scène, volontairement élaborée sur le seuil entre onirisme et séance d'analyse – comme la plupart des scènes de ce genre dans le roman – prend place au cours de la première nuit. En effet, les interpositions de ces nuits permettent à l'auteur de suspendre le temps douloureux de l'agonie de la mère afin d'y substituer,

7 Dans le passage cité du roman le rapprochement opéré entre le serpent écrasé par le pied de la femme et « l'arbre », au pied duquel le serpent déverse sa semence, semble faire allusion à la scène citée de la Genèse. Le rapprochement avec la figure de Marie s'origine, lui, dans une tradition chrétienne plus tardive, à partir d'une extrapolation du texte *Apocalypse* 12, dans lequel la femme qui s'oppose au dragon est identifiée à la Vierge, mais sans que le texte dise explicitement qu'elle écrase physiquement ce dernier.

le temps « d'une nuit », ou plus exactement de quelques pages, la progression des séances de thérapie. Ces récits d'enfance et de rêves se rapportent alors à ce temps révolu de la vie du petit garçon que le narrateur a été ; mais aussi, et peut-être surtout, au temps encore *vif* de la jeunesse de la mère.

Dans la Bible, David entre en lutte contre son adversaire philistin :

17.42 Le Philistin regarda, et lorsqu'il aperçut David, il le méprisa, ne voyant en lui qu'un enfant, blond et d'une belle figure.

17.43 Le Philistin dit à David : Suis-je un chien, pour que tu viennes à moi avec des bâtons ? Et, après l'avoir maudit par ses dieux,

17.44 il ajouta : Viens vers moi, et je donnerai ta chair aux oiseaux du ciel et aux bêtes des champs.

[...]

17.48 Aussitôt que le Philistin se mit en mouvement pour marcher au-devant de David, David courut sur le champ de bataille à la rencontre du Philistin.

17.49 Il mit la main dans sa gibecière, y prit une pierre, et la lança avec sa fronde; il frappa le Philistin au front, et la pierre s'enfonça dans le front du Philistin, qui tomba le visage contre terre.

17.50 Ainsi, avec une fronde et une pierre, David fut plus fort que le Philistin ; il le terrassa et lui ôta la vie, sans avoir d'épée à la main.

Dans le roman, le passage au niveau profane altère, là encore, la portée héroïque de la scène biblique. En effet, le garçon de la scène romanesque ne tue pas son « philistin » avec sa pierre, mais se contente de le faire tomber. Cela lui permet, au moins, de gagner cette bataille contre celui qui est seulement identifié par le syntagme « l'homme noir » dans le roman. L'indice le plus significatif de l'altération du statut héroïque du jeune garçon se révèle notamment dans le rire qu'éveille chez « l'homme noir » la surprise de la réussite de l'attaque qu'il vient de subir.

Ces références discrètes dans le cours de l'œuvre permettent d'inscrire, toujours sous les auspices de la figure tutélaire de la Sibylle, que le temps profane (conventionnellement divisé en passé, présent et futur) ne peut prendre *corps* dans ce livre qu'en relation étroite avec ce Grand Temps immémorial et fondateur. Et l'intérêt pour le lecteur réside dans le fait que la force intrinsèque du récit puise à la « concordance des temps »⁸ narratifs par discordances des temps narrés.

8 Pour reprendre le titre d'un article de Henry Bauchau, sur lequel je reviens plus loin : « La connivence des temps », dans *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, 2000, pp. 107-119.

Des lambeaux de temps à l'a-chronie narrative

Si l'on se rapporte à la table des matières de l'ouvrage, la chronologie semble plutôt limpide. Pourtant, une lecture attentive fait apparaître que deux aspects singuliers de la chronologie de cette semaine posent problème. D'une part, cette dernière ne contient que six jours et non sept ; d'autre part, deux nuits manquent à l'appel de la logique chronologique de l'ensemble.

Sur le premier point, il semble possible d'envisager l'absence de septième jour comme l'effacement du jour de repos du Dieu créateur. Dieu ayant fini son ouvrage prend le temps d'une journée où il ne fait rien, autrement dit où il ne se passe rien. La Genèse biblique fait place à ce septième jour au cœur même de sa narration, le jour de repos divin fait donc partie intégrante de la création. C'est parce que la création est finalisée que le créateur peut se reposer et qu'il confère un statut particulier à ce jour pour les humains. Or, si la chronologie de *La Déchirure* semble suivre la succession temporelle d'une semaine complète – le dimanche en moins –, il s'avère, en réalité, que dans l'agencement de ces journées dans le texte, le septième jour de la Genèse correspond au cinquième jour du roman ; celui qui suit le décès de la mère du narrateur. Ainsi se poursuit la déconstruction de la chronologie, puisque le « premier jour » du récit n'est pas en adéquation avec le « premier jour » de la Genèse. En d'autres termes, le jour manquant dans le récit bauchalien en vient à recomposer le rythme même de la semaine du calendrier chrétien. Par suite, l'illusion première du bel ordonnancement des faits vole en éclats.

Le passage de la Genèse au monde profane, impose ainsi, du même geste, le passage du Grand Temps au temps historique. Selon une logique similaire à celle de la suppression du septième jour, l'effacement des deux dernières nuits du récit semble, là encore, participer d'une démythification des enjeux temporels. Cette disparition semble s'expliquer à travers le statut particulier de la quatrième nuit au cœur du récit ; celle où le décès de la mère fait basculer le livre. On note déjà un fort déséquilibre de vitesse de récit entre les jours et les nuits qui se situent avant et après cette nuit fatidique : le récit occupe plus de 200 pages avant « la dernière nuit » (D98, pp. 251-263), alors que les deux derniers jours n'occupent eux qu'une dizaine de pages. Comme si le temps, après « la dernière nuit », s'affolait. Par ailleurs, les nuits qui précèdent la dernière sont toutes dédiées au temps de l'analyse et du travail des rêves, et opèrent donc comme des segments extradiégétiques par rapport à la ligne narrative première. Comme je l'ai signalé plus haut, cela permet à l'écrivain de suspendre la narration de l'agonie maternelle et, dans le même mouvement, de montrer les différentes étapes de l'évolution intérieure du narrateur par rapport à son enfance et à ses transformations intérieures. Et ce, quand bien même les séances d'analyse et les rêves son rapportés dans un ordre imitant l'aléatoire.

En fait, le découpage narratif de l'œuvre, qui oscille en permanence entre récit diégétique et extradiégétique, s'ingénie davantage à rapporter ces événements par

rapprochements *ana*-logiques, plutôt que selon la loi de l'ordre *chrono*-logique. Et les intertitres qui scandent les journées et les nuits participent de cette construction hors chronologie, puisqu'ils sont insérés afin de perturber l'enchaînement causal des faits. Il semble ainsi que l'écart organisé vis-à-vis de la structure du récit de la Genèse entend, dès le seuil du roman, signaler que les lacunes temporelles de la macrostructure narrative ne manqueront pas d'avoir une incidence toute particulière sur la microstructure du récit elle-même. En d'autres termes, les découpes et redistributions des différentes époques narrées dans *La Déchirure*, savamment orchestrées par l'auteur, visent à saper l'autorité d'un temps parfaitement linéaire et strictement successif entre passé, présent et futur, dont l'image la plus célèbre est sans doute la flèche du temps.

Cette stratégie de reconstruction narrative, par dissémination et réassemblage des temps narrés, rapproche l'écrivain de l'un des fondateurs du genre autobiographique – et grand interrogateur de la question du temps – saint Augustin. L'un des passages essentiels des *Confessions* de l'homme d'Église permet de souligner combien la pensée d'une multiplicité des présents – du passé, du présent et de l'avenir –, qui nous hantent continuellement, fonde le soubassement de l'architecture de *La Déchirure*.

Ce n'est pas user de termes propres que de dire : "il y a trois temps, le passé, le présent et l'avenir." Peut-être dirait-on plus justement : "il y a trois temps, le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur." Car ces trois sortes de temps existent dans notre esprit et je ne les vois pas ailleurs.⁹

Ainsi, le déplacement opéré par Bauchau du niveau macrostructurel du texte à sa microstructure va bien au-delà de l'usage habituel des jeux de renvois analeptiques et proleptiques définis par Gérard Genette¹⁰. L'écrivain, en effet, ne s'est pas contenté d'inscrire des sauts temporels d'un paragraphe à un autre, il use aussi souvent, dans le cours même des paragraphes, de l'enchaînement syntactique afin de faire glisser le lecteur d'une temporalité à une autre de façon plus subreptice, ce qui participe à l'égarement de ce dernier dans les replis du texte. Ainsi en va-t-il, par exemple, dans l'enchaînement de deux temporalités distinctes au cœur de la scène qui suit :

La fumée [de l'incendie de Sainpierre], naturellement, on l'avait oubliée. Olivier découvrirait toujours ces choses, si évidentes, que personne ne les voyait plus. Il y avait donc la fumée, celle d'une ville qui brûle avec tous ses meubles et tous ses greniers. C'est à cause de cette fumée que j'ai toujours une vision confuse de la réalité et que je distingue mal, à travers le hublot de l'avion l'étendue pourtant considérable des inondations. (D98, pp. 37-38)

9 Saint Augustin, *Les Confessions* (XI, 20), trad. Joseph Trabucco (1964), Paris, Flammarion, « GF », 1979, p. 269.

10 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972 ; repris dans *Discours du récit*, Paris, Seuil, « Points-Essais », 2007, p. 78. Cette deuxième édition sert ici de référence.

Ce passage introduit le début du second paragraphe de la partie intitulée « L'incendie de Sainpierre ». Il constitue un préambule au texte cité plus haut, qui offre une remémoration de l'incendie fondateur de la première blessure d'enfance. En fait, tout le récit de l'incendie est inventé, réélaboré par le narrateur, ce dernier étant trop jeune au moment des faits pour pouvoir s'en rappeler. Cependant, l'enchaînement syntactique montre de façon éclatante le procédé employé : à l'instar du mot « pression », qui faisait passer à rebours et par analogie, d'une époque à une autre, d'une scène d'attente de train – temps du présent narré –, à celle de l'attente d'un train dans l'enfance – temps du présent de narration¹¹ –, dans le cas présent, c'est le motif « fumée » qui fait passer, au creux de la phrase même, d'une scène à l'autre. Et – ironie volontaire ? – le lecteur passe, du même geste, de l'incendie structurellement fondateur pour le narrateur aux « inondations » qui rendent le paysage aussi marécageux et informe que son esprit peut l'être en ce point du récit.

Ces rapprochements *ana*-logiques opèrent le plus souvent, au-delà des parties scandées par les intertitres mentionnés, par saut de paragraphe, et sont pour une part visualisables grâce à trois astérisques de séparation, comme l'atteste l'exemple qui suit, première occurrence du fait :

Le lendemain, après la visite du médecin, j'ai commencé à comprendre que je n'avais pas subi une défaillance ou une défaite passagère. J'avais été terrassé et marqué. Pour la vie, et pour l'éternité s'il y en a une. J'étais abattu aux pieds de l'ennemi inconnu et il n'y avait plus de combat possible. C'est mon propre poids qui me retenait la face contre terre, le talon de l'adversaire n'était pas nécessaire. Peut-être ne l'avait-il jamais été. Si le salut était encore possible – et il devait l'être puisque somme toute je paraissais vivant – il ne pouvait plus venir que d'ailleurs et de l'autre. Il fallait de l'aide. Attendre. Pour cela les coups de maillet m'aidaient beaucoup.

*
* *

La ville approche, je vois le lac recouvert de brume. Je descends vers le déplaisir, la souffrance et une grande privation du cœur et des sens. Le train m'emmène vers la gare, un avion, la mécanique est déclenchée. On dirait que j'ai rompu mes amarres et que je dérive vers un autre monde, pour la seconde fois [...]. (D98, pp. 29-30)

Dans cet enchaînement, tiré de la première journée, le paragraphe initial termine une longue remémoration d'un événement antérieur de plusieurs années à la semaine du récit diégétique qui a déclenché le « terrassement » auquel fait référence le narrateur, sans datation précise par rapport à la chronologie d'ensemble. Le texte qui suit les trois astérisques de séparation/jointure rembraye sans connecteur logique apparent sur la diégèse, en évoquant le départ du narrateur – pour rejoindre sa mère malade.

11 On opère une distinction entre le « présent de narration », qui peut couvrir n'importe quelle temporalité narrée, et le « présent narré » qui s'applique uniquement au temps narré concordant strictement avec le présent diégétique. Voir Émile Benveniste, « Les relations du temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale* (1966), vol. 1, Paris, Gallimard, « Tel », 1976, pp. 237-255.

Cependant, les sauts temporels n'opèrent pas tous selon ce principe de séparation évidente. Avant même le passage cité, d'autres glissements chronologiques ont déjà été orchestrés par l'écriture, où ce sont bien davantage les mots et un certain usage de la syntaxe qui rendent possibles les mises en rapport temporelles entre les scènes rapportées. La composition narrative repose ainsi sur la production d'un savant travail de repiquages textuels, depuis les recompositions syntactiques et syntagmatiques des événements narrés. Le passage suivant est, en ce sens, exemplaire de ces jeux entre différents tissus mémoriels :

À la gare le vent est glacial, il est venu un peu de soleil mais qui ne réchauffe pas. Le petit train blanc et bleu paraît tout fripé sur la neige. Il ressemble à un de ces jouets idiots, qui traînent encore au fond d'un placard sans s'apercevoir que l'enfance est finie. J'ai un moment d'effroi devant ces wagons vides. Il faut pourtant que je grimpe dans le compartiment. Que je fasse les gestes nécessaires, avant de m'asseoir et de supporter à nouveau la pression.

La pression qui s'exerçait le dimanche soir à Sainpierre, après la journée de visite aux grands-parents, pendant que nous attendions dans la gare l'arrivée du train. C'était le soir, et particulièrement à l'arrivée formidable des locomotives enveloppées de vapeurs blanches, qu'on éprouvait le mieux le sentiment de n'être pas soi-même [...]. (D98 ; p. 22)

Deux éléments interviennent dans ce passage, afin de conjoindre les deux parties du texte. D'une part, la reprise du syntagme « la pression » permet de faire suture¹² entre deux chronologies *a priori* impossibles entre elles, puisque disparates dans la logique des événements narrés. D'autre part, la concomitance des deux espaces distants chronologiquement offre, dans le même temps, le jeu d'une mise en miroir puisque, dans les deux situations évoquées, le narrateur se retrouve dans une gare, en attente d'un train. Zone de transit, la gare est aussi un seuil, lieu inhabitable, lieu par excellence dans lequel le narrateur ne peut manquer de se sentir dépris de lui-même : sans ancrage référentiel d'identification à lui-même. Et ce qui vaut pour l'aspect spatial de la gare vaut pour le niveau temporel. Sans ancrage spatial, impossible pour le narrateur de s'ancrer dans un temps historiquement déterminé. D'où un usage fréquent du « on », plutôt que du « je » dans l'ensemble du récit. À l'instar de ce que dit la suite du texte : « C'était le soir, et particulièrement à l'arrivée formidable des locomotives enveloppées de vapeurs blanches, qu'on éprouvait le mieux le sentiment de n'être pas soi-même. Il y avait un tremblement, un doute fondamental, douloureux – mais alors avec plaisir – ou délicieux, jusqu'aux limites de l'écoeurement, sur sa propre identité et la véracité des choses réelles » (D98, p. 22).

12 Pour reprendre le terme sous une autre forme, qui file la métaphore de la couture, on peut dire aussi que le texte « fait pression » entre les deux paragraphes à travers le syntagme même « la pression », au sens où l'on parle d'un « bouton pression » que l'on utilise afin de joindre ensemble deux parties d'un vêtement.

Ce qui provoque le glissement d'une gare vers l'autre, c'est le sentiment de dépossession de soi que revit le narrateur du fait de l'agonie de la mère. Il renvoie ce dernier à la sensation d'éparpillement intérieur qu'il a de lui-même. L'écriture bauchalienne joue subtilement, à travers les raccords qu'elle performe, de ces désancrages temporels et d'identités : il n'est pas possible au lecteur de décider duquel procède l'autre. Est-ce la déconstruction temporelle qui engendre celle du Moi narrateur, ou l'inverse ? L'intrication de l'une dans l'autre au fil du récit laisse cette question sans réponse assurée.

Par suite de ce dessaisissement de l'être et de l'ordre chrono-*logique*, quand bien même les récits d'enfance entament leur narration durant « le premier jour » du récit, ils ne s'y cantonnent pas, afin de laisser place aux événements postérieurs de la vie du narrateur. Le stratagème, qu'exhaussent les deux passages cités de la première journée, opérant par raccordements textuels et non selon l'ordre factuel de l'histoire, se perpétue en effet jusqu'en fin de volume. C'est pourquoi le récit d'enfance tend à s'inscrire sous le signe de l'intemporel, lui qui modèle encore le narrateur au moment de la rédaction du livre. Ce caractère intemporel du récit d'enfance est lisible de façon emblématique dans le déplacement, vers la fin du volume, d'une scène fondamentale dans la vie du narrateur, qui permet de comprendre le cheminement qui a été le sien jusqu'à la rédaction du livre. Il s'agit de la scène dite de « la circonstance éclatante » qui fera d'ailleurs l'objet, sous ce même titre, d'une analyse plus théorique, vingt ans après la rédaction de *La Déchirure*.

Cette scène, qui se passe lorsque le narrateur a quatre ou cinq ans n'est rapportée que durant la quatrième journée du récit, après de très longs passages dédiés aux séances d'analyse qui ont elles-mêmes découlé, pour une bonne part, de la rupture qu'opère cette scène d'enfance dans la vie du narrateur (D98, pp. 216-217). Dès lors, la narration travaillant davantage par sédimentation de segments narrés, les éléments rapportés de façon chronologique finissent eux-mêmes par être contaminés par cette prolifération non pas *ana*-chronique de l'histoire contée, mais davantage *a*-chronique.

Sur ce point théorique, mon propos suit la distinction proposée par Gérard Genette entre anachronie et achronie. Sa définition de l'achronie s'avère, en effet, en parfaite adéquation avec la construction narrative dominante mise en place par Henry Bauchau : « Ici, aucune inférence du contenu ne peut aider l'analyste à définir le statut d'une anachronie privée de toute relation temporelle, et que nous devons donc bien considérer comme un événement sans date et sans âge : comme une achronie »¹³. Il est, de fait, très difficile, à s'en tenir à la trame narrative elle-même – sinon à s'appuyer sur la biographie de l'auteur –, de restituer une chronologie précise à l'ensemble des événements narrés dans le texte.

13 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 78.

Dans le cas de *La Déchirure*, le rapport de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit, nécessaire à la mise en perspective globale de l'*ana*-chronie narrative et à sa restitution dans la chronologie générale de l'ouvrage, est particulièrement difficile à établir, voire impossible pour certains segments. Or ce refus d'identification de la chronologie de l'histoire (ou, au moins d'une grande partie de celle-ci) n'est pas fortuit. Les dates sont volontairement rares et réservées à la période de la Première Guerre mondiale (en fait ses dates de début et de fin : 1914-1918), alors que, par ailleurs, tous les segments temporels, qui forment ainsi des bandelettes de discours quasi autonomes dans la grande machine textuelle, pourraient être rapportés selon un ordre narratif tout autre au cours du récit. La *mesure* de l'anachronie ne peut ainsi être envisagée pour ce texte¹⁴, ce qui fait qu'elle perd là de sa signification. L'*a*-chronie – au sens où la chronologie n'a plus de prérogative sur la scansion textuelle –, semble imposer son *tempo* à l'œuvre bauchalienne. Et ce travail de l'*a*-chronie, « que nous devons donc bien considérer comme un événement sans date et sans âge »¹⁵, pour reprendre les termes de Gérard Genette, fait ainsi nœud avec la figure tutélaire du Grand Temps qui préside, comme on la vu plus haut, à certains événements réels et/ou oniriques insérés dans le récit.

De la « connivence des temps » à la suture du Moi narrateur

Cette *a*-chronie narrative se trouve renforcée en ses prérogatives sur le texte par deux autres éléments constitutifs de ce dernier. Le premier concerne l'emploi quasi constant dans le récit de ce que la critique littéraire nomme le « présent de narration ».

En effet, l'enchaînement des scènes diégétiques liées à l'agonie de la mère à l'hôpital et des récits d'enfance, comme des séances de psychanalyse – sans oublier les scènes oniriques –, se présente non seulement dans des rapports d'analogie entre ces scènes, mais aussi, le plus souvent, sous les mêmes modes et temps verbaux. Cet aspect du texte, tout en donnant la sensation, d'une certaine façon, d'enchaîner des temporalités lissées par mise en équivalence à travers l'usage du présent, tend en réalité à renforcer les aspérités temporelles et à rendre les liens entre ces composantes hétérogènes plus complexes. Les occurrences du procédé sont nombreuses. Dans l'exemple qui suit, le procédé de la continuité temporelle au présent s'inscrit dans le creuset de la stratégie narrative explicitée auparavant, des sauts de temporalité par feuilletage des temps narrés. Alors que le narrateur est en train de rapporter un souvenir douloureux et fondateur de ses rapports à la mère – celle-ci est sollicitée pour raconter une histoire du soir, alors que le père, normalement maître d'œuvre de ces contes, est absent –, la suite du texte nous replonge dans la diégèse textuelle sans que le lecteur soit à même de le saisir avant d'avoir avancé dans sa lecture :

¹⁴ Il s'agit d'une mesure de l'anachronie d'un point de vue strictement fictionnel.

¹⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 78.

[...] Nous insistons très cruellement, maman se navre. Nous sentons bien qu'elle a envie de pleurer, mais nous ne pouvons pas nous empêcher de réclamer sur un ton plaintif : Une vraie histoire. J'éprouve encore son chagrin, le froid qui la gagne à nouveau, mais aussi l'impossibilité de rien faire pour éviter l'irréparable malentendu. Car finalement maman se lève et nous dit d'un ton sec d'aller nous coucher. Elle a oublié la prière, nous le lui faisons remarquer, elle se détourne. Est-ce qu'elle va s'en aller sans dire la prière ? Non, elle se joint à nous, comme d'habitude, mais sa voix est glacée, elle nous borde, elle nous embrasse rapidement et sort comme quelqu'un qui n'est pas aimé.

Voici Bruxelles et la tache de lumière que la ville fait au milieu des bois et des champs, la longue tache grise qu'elle a fait dans ma vie. Ici, j'ai commencé à me défaire, à Paris a commencé l'opération de la mort, comme si on passait du gris au noir. Mais à Paris il y avait l'espoir d'une nouvelle naissance, ici rien que la mécanique du désastre et la certitude de la vie fausse. J'ai peur de m'y retrouver, comme dans une ancienne prison. Déjà j'ai l'impression d'étouffer dans les interminables couloirs de l'aérogare et je me presse pour en sortir. (D98, pp 54-55)

Alors que la fin du premier paragraphe nous laisse sur une scène d'enfance traumatique, celui qui enchaîne n'indique en rien à quelle époque se situe la scène. « Voici Bruxelles » indique une rupture vis-à-vis de la scène qui précède, mais ce n'est que dans les deux dernières phrases du nouveau paragraphe que les informations, nécessaires au lecteur pour qu'il puisse se repérer, lui sont transmises. La paralipse initiale, soutenue par la forme d'équivalence que génère le présent entre les deux périodes narrées, entend ainsi installer le lecteur dans un rapport métonymique – empathique ? – de déboussolement avec le narrateur, qui est en train de vivre, au présent de la narration, ces hoquets narratifs de l'histoire familiale.

C'est dans un autre texte de *L'Écriture à l'écoute* que l'on trouve la clé de ce travail de composition narrative. Henry Bauchau y explicite en effet ce qui a motivé une telle mise en forme du récit et l'usage extensif de ce présent de narration, perturbateur de la lecture :

Les années passent, ma mère meurt. Elle, si discrète, lutte farouchement dans le silence pour garder le souffle, elle le perd au bout d'un combat. Pendant la semaine de son agonie, le temps des séances, ce que j'y ai vécu, ce que je n'ai pas pu encore en vivre, m'assaille. Au cours de ces jours et de ces nuits je me sens vivre à la fois dans les deux temps, celui du présent au chevet de ma mère et celui d'un autre présent, perpétué, qui surgit du temps des séances. (EE, p. 112)

Dès lors, pour reprendre un autre titre de Henry Bauchau, on pourrait dire que le récit s'écrit au « présent d'incertitude » et que c'est grâce à ce nouveau temps, vécu de l'intérieur et non rattaché à une temporalité historique, que le narrateur s'extirpe de la forme d'éternité que semble représenter l'enfance à ses yeux et qui, clairement, l'empêche de s'affirmer en tant qu'adulte. De même, cette élaboration narrative complexe permet la relance, par le truchement de l'écriture, de la

temporalité intrinsèque au Moi en perlaboration. Par suite, la reprise des épisodes de l'enfance et de l'adolescence au fil du récit travaille le texte comme le fait un *ostinato* en musique¹⁶. Finissant par déborder de partout la chronologie du personnage, l'*ostinato* en vient à être lui-même débordé, notamment en raison du stratagème d'écriture *a*-chronique, qui fait déborder, *in fine*, toutes les temporalités les unes sur les autres. En d'autres termes, la « connivence des temps », sous les auspices du Grand Temps, en vient à subsumer toute narration relatée au présent de narration, ou, pour mieux dire, offre la possibilité au récit d'outrepasser les catégories temporelles conventionnelles du genre romanesque.

Ainsi, c'est à travers le redéploiement des deux valeurs narrative temporelles du Grand Temps et du présent d'incertitude qu'un Moi, à même les failles et interstices du soi, parvient à se reconstruire par l'écriture et ce, à travers la redistribution *a*-chronique de l'histoire du personnage. Quand bien même il n'y va pas d'une entité au Moi unifié¹⁷. Ainsi, les différents membres temporels recomposés dans et par la texture narrative, engendrent, à travers leur réassortiment même, un Moi, certes aux allures disparates, mais enrichi des déchirures mêmes de ses temporalités intérieures, et des réparations qu'opère la langue comme suture. En d'autres termes, l'éparpillement des temporalités narrées donne à lire l'ensemble des différents Mois du narrateur, diffractés, éparpillés, mais recomposés par le travail d'écriture dans *La Déchirure* tel le manteau d'Arlequin décrit par Michel Serres dans *Le Tiers-Instruit* :

Bigarrure composite, faite de morceaux, en haillons ou lambeaux, de toutes tailles, mille formes et couleurs variées d'âges divers, de provenances différentes, mal faufileés, juxtaposés sans harmonie, sans attention portée aux voisinages, reprisés selon les circonstances, à mesure des besoins, d'accidents et de contingences, montre-t-elle une sorte de mappemonde, la carte des voyages du comédien, comme une valise constellée de marques ?¹⁸

Une nuance s'impose, cependant, par rapport à la recomposition du tissu narratif bauchalien : le texte n'est certainement pas « mal faufileé », ni « juxtaposé sans harmonie », c'est bien plutôt dans le subtil agencement de la « bigarrure » des matériaux temporels composites que trouve à se déployer l'harmonie d'ensemble du récit.

16 « *Ostinato* (ital. "obstiné"). Ce terme désigne un élément mélodique ou rythmique plus ou moins court se répétant périodiquement et "obstinément", cependant que d'autres éléments (voix superposées, rythmes simultanés, etc.) se modifient simultanément. La *basse répétée*, ou *basse contrainte* (basso ostinato), qui est un dessin mélodique de base de quatre à huit mesures se répétant indéfiniment est un cas particulier d'*ostinato* [...]. On applique aussi le terme d'*ostinato* à la répétition insistante d'une brève cellule rythmique ou rythmico-mélodique », dans Marc Vidal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, « In Extenso », 2005, pp. 1048-1049, souligné dans le texte. C'est dans le deuxième sens que je rapproche le rythme narratif de *La Déchirure* de celui de l'*ostinato* musical.

17 À l'image du frère aîné tel que se le représente le narrateur, par exemple.

18 Michel Serres, *Le Tiers-Instruit* (1991), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1992, p. 12. Le manteau d'Arlequin peut être une autre métaphore de l'art de la couture des différents Mois du narrateur comme des temps.

Pour conclure, il appert que la cohérence de *La Déchirure* ne pouvait pas se trouver à travers une linéarité des épisodes contés, mais devait prendre corps à travers les différents événements, constitutifs de la vie du narrateur en les rapportant dans leurs failles et déchirures temporelles. Elle révèle, en son principe même, une lecture éclatée et plurielle du Moi narrateur, en devenir dans le cours du récit.

Ainsi, à travers cet ouvrage, Henry Bauchau relance sur le plan littéraire la longue tradition philosophique d'interrogation de la dialectique entre durée et simultanéité. En effet, ce n'est plus la durée chronologique de l'être qui peut imposer son cours à la narration, mais bien la réinscription, à chaque instant de l'écrit, de l'éparpillement des temporalités du devenir du narrateur¹⁹. Il faut que, pour « renaître », le temps de la narration « meure » à chaque instant, d'où la stratégie d'interruption des temps narrés les uns par rapport aux autres dans le texte de Bauchau, pour qu'à travers ces proliférations, le Moi narrateur puisse renaître des cendres du temps qui le hantent.

Par suite, ce n'est qu'avec l'achèvement du récit – et non de l'histoire du narrateur qui, elle, ne se clôt pas de manière définitive même si elle s'interrompt –, et à travers la stratégie narrative temporelle mise en jeu tout au long du livre, que la suture réparatrice du Moi narrateur parvient à s'accomplir. L'éparpillement temporel des événements en cours de narration autorise le Moi disséminé du narrateur à se restructurer, grâce au *remembrement* textuel que les coutures *ana*-logiques du récit lui ont permis d'opérer.

Olivier Ammour-Mayeur
Sorbonne-Nouvelle – Paris 3

19 « Le temps pourra sans doute renaître, mais il lui faudra d'abord mourir. Il ne pourra pas transporter son être d'un instant sur un autre pour en faire une durée. » Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant* (1932), Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1994, p. 13.

Suivre le pas d'Ismène : une alternative à la temporalité tragique

Introduction

Préférant le roman à la tragédie pour son *Antigone*, Henry Bauchau se distingue de la plupart des (r)écritures¹ de *l'Antigonè* de Sophocle, majoritairement théâtrales. Le changement générique instaure une nouvelle dynamique narrative et provoque un ralentissement général de la diégèse. Le cheminement du personnage, l'importance accordée au « vécu entre les faits » (EE, p. 59) et aux événements du quotidien constituent le véritable objet du roman. Inversant la conception narrative traditionnelle, le roman de Bauchau fait ainsi des temps morts du mythe ses temps forts. Il met au centre de son propos les instants en apparence faibles du récit mais en réalité chargés de tout l'aspect concret et sensoriel de la vie, qui en fait toute la densité vécue². Toutefois, le statut de (r)écriture de son *Antigone* implique une autre temporalité qui sourd : celle de la trame antique qui demeure en filigrane et joue avec les attentes du lecteur pour mieux les déjouer ensuite. Cette tension entre temps du texte et temps de l'intertexte instaure ainsi une impression sporadique de coprésence³. Le roman accentue cet effet en mettant en place de nouvelles scènes d'énonciation qui complètent la diégèse principale.

Nous étudierons tout d'abord ce phénomène de coprésence et les différents régimes de temporalité qu'il convoque. Cette polyphonie discursive et intertextuelle trouve son paroxysme dans la transfiguration finale de l'Antigone d'Io. S'ouvre alors un nouveau lieu d'expression pour l'héroïne : le théâtre « où l'action et la parole, [...] échapp[ent] aux servitudes de l'actualité, à son perpétuel glissement dans l'oubli ou la banalité »⁴. Tout au long du roman, la fusion de la voix d'Antigone et d'Io est en quelque sorte annoncée par les passages où l'héroïne délègue l'énonciation, notamment à sa sœur Ismène. Nous proposons de montrer dans cette étude le rythme particulier qu'Ismène imprime à son discours dans le roman et plus particulièrement dans le chapitre intitulé « Le monologue d'Ismène ». Comment l'irruption de ce nouveau *tempo*, associé à un timbre de voix propre à Ismène, participent-ils à la construction du sens pour cette *Antigone* moderne, résolument dialogique ?

1 La notion de (r)écriture développée par Ute Heidmann permet de souligner la singularité d'une démarche dont l'objet d'étude « n'est pas le phénomène du mythe "en tant que tel", mais son écriture, comme une forme de représentation particulière avec ses lois propres ». (Ute Heidmann, « Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ? Propositions pour une méthode d'analyse (inter)textuelle et différentielle », dans Sylvie Parizet (dir.), *Mythe et littérature*, Paris, Société Française de Littérature générale et comparée, « Poétiques comparatistes », 2008, pp. 143-160, p. 144 pour la citation).

2 Myriam Wathee-Delmotte, Henry Bauchau, *Édipe sur la route. Un livre, une œuvre*, Bruxelles, Labor, 1994, p. 99.

3 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

4 Henry Bauchau, « Au sujet d'Antigone », dans *Alternatives théâtrales*, n°56, décembre 1997, p. 4.

« *La vie n'est plus tout à fait la vie mais une sorte d'attente, de ciel gris et de mort en suspens* »⁵

À la différence de son modèle tragique soumis aux contraintes de sa propre performance théâtrale⁶, Bauchau choisit pour sa (r)écriture un genre qui « a le temps », une forme qui lui permet de « développe[r], prolonge[r], détaille[r], analyse[r] sans être limité par rien d'autre que son souci de faire sens »⁷ : le roman. La signification de l'univers poétique de Bauchau ne se construit plus sur la succession de hauts faits mais tourne autour de la vie quotidienne d'Antigone, une option permise par le genre romanesque dont la modernité s'attache à faire une forme qui peut se développer « à propos de l'infiniment petit, de l'absolument dérisoire »⁸. Se crée dès lors une tension entre le choix d'une héroïne mythique, inscrite dans une tradition tragique – et plus largement dramatique – et son traitement narratif résolument moderne. Dans son *Antigone*, à l'instar de son *Œdipe*, c'est « l'espace intermédiaire, resté jusqu'ici inexploré » que Bauchau [s']efforce « peut-être témérairement », confie-t-il, « de parcourir »⁹.

Les chapitres IV à XVII qui composent le corps du roman, constituent une immense amplification par rapport à l'*Antigone* de Sophocle à laquelle on a l'habitude de le comparer. Il faut pour les comprendre les rapprocher également des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, tragédie centrée sur l'affrontement entre Étéocle et Polynice. La (r)écriture de Bauchau explore les causes de cette guerre civile (mais aussi les chemins d'une résolution possible du conflit) jusqu'à l'assaut final, pour exposer enfin la condamnation d'Antigone. L'œuvre noue donc, bout à bout, la trame de deux tragédies, tandis que le roman familial des Labdacides sert de chaînon causal aux deux séquences narratives. Elle délaisse le conflit entre Antigone et Créon (que Sophocle aurait déjà « donné à voir et à entendre », selon l'auteur, « de façon insurpassable »¹⁰) et se centre sur l'affrontement d'Étéocle contre Polynice, en prenant soin d'en situer la cause dans la petite enfance. L'imaginaire guerrier mis en place dans ces chapitres emprunte au souffle tragique et épique de la pièce

5 A, p. 199.

6 La pièce de Sophocle se déroule dans l'espace d'une seule journée. Elle débute à l'aube. Puis, le garde découvre Antigone honorant le corps de Polynice « à l'heure où le disque du soleil atteint le milieu du ciel » (ἔξους μίλλητρας λίου τελειν, Mazon, l'action le soleil se couche στ' ἐν αἰθέρι μέσω κατέστη λαμπρὸς ἡλίου κύκλος). Elle se terminera à peine le soleil « achève[ra]-t-il sa course impatiente » (μὴ πολλοὺς ἔους μίλλητρας λίου τελειν, Mazon, l'action le soleil se couche ἐτι τρόχους ἀμύλλητρας ἡλίου τελειν). Le rapport entre le nombre et l'intensité des événements, corrélée à la durée fictive de l'action crée un rythme très soutenu. Cela répond à la notion de « tension tragique », où la rapidité d'enchaînement des coups du sort augmente l'émotion du spectateur, tout en symbolisant l'inexorabilité du destin qui s'abat sur le héros (Sophocle, *Antigone*, traduit du grec par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002, v. 415-416, 1064-65).

7 Nathalie Piégay-Gros, *Le Roman*, Paris, Flammarion, « GF-Corpus », 2005, p. 29.

8 *Ibid.*, p. 15.

9 Jean Robaey, « Fonction et fonctionnement du mythe classique : de Sophocle à Bauchau », dans Anna Soncini Fratta (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre*, Bologne, CLUEB, 1993, p. 285.

10 Henry Bauchau, « Au sujet d'Antigone », art. cit., p. 4.

d'Eschyle. Il rappelle surtout, à l'instar de Duras, combien « la banalité est frappante parfois »¹¹. Loin des assauts *in medias res* des *Sept contre Thèbes*, c'est la durée du combat qui, chez Bauchau, fait horreur. Le texte l'explore, scandé par des expressions temporelles qui marquent la répétition comme « le lendemain », fréquemment utilisé en tête des alinéas, ou « chaque jour », repères qui laissent le lecteur dans un magma temporel imprécis. Le parallélisme de certaines de ces constructions augmentent encore l'impression de pesante récurrence : « Les malades arrivent, ils arrivent chaque jour plus nombreux » (A, p. 174)¹². Alors que le malheur monte *crescendo* sur la ville, l'espérance d'Antigone, ses aspirations à une vie ordinaire s'amenuisent : « plongée dans la part malheureuse et souffrante de Thèbes, si occupée par les angoisses de ceux dont [elle a] la charge », Antigone « n'arrive plus à imaginer un autre monde ni une autre vie » (A, p. 199). Facteur de résilience chez l'écrivain, la pratique de l'art devient impossible, comme le fait remarquer Dirkos : « — C'est mon atelier... / — Tu n'en auras plus besoin. [...] la guerre, la misère vont prendre toute ta vie, Antigone » (Ad, p. 179). Durant cette période, le roman explore la manière dont Antigone peut, « dans le champ du malheur, planter une objection » (JA, p. 138). Par la création d'un dispensaire, elle recrée aux côtés de sa sœur des conditions de vie temporairement acceptables, tout en prenant part à la souffrance de la cité.

Une lente fuite en avant

Malgré un ralentissement général de la diégèse, le récit conserve du modèle antique, selon l'auteur, le caractère de « course », dans laquelle la jeune fille se précipite « poussée par ce qu'elle est » (JA, p. 341). Forte de toute une tradition littéraire, Antigone est appelée dès l'*incipit* à suivre le « chemin du rouge » tracé par la querelle de ses frères. Elle sera bientôt submergée par leur folie (à moins qu'à l'instar des adversaires de la fresque, ceux-ci trouvent un moyen de se confronter sans se détruire). La récurrence d'images rompant avec la continuité du récit suggère le dénouement funeste (qui sera nuancé par la transfiguration de l'Antigone d'Io), comme dans cet exemple : « Ismène et parfois Etéocle veulent m'expliquer ces événements mais je n'entends rien d'autre que le bruit d'une énorme trappe qui nous précipite lentement dans l'abîme » (A, p. 204). Cette récurrence crée une impression de lente fuite en avant, appuyée par l'inscription de l'héroïne dans la tradition littéraire et étayée par des indices symbolisant l'affrontement final par des métaphores s'y rapportant, des visions de l'héroïne, etc. Le lecteur comprend toutefois qu'il ne s'agit pas, comme dans la tragédie athénienne, de malédiction ou de destinée. La trajectoire des personnages émerge de leur parcours personnel et ce qu'il leur a permis de devenir. Ils sont « natif[s] de [leurs] ruines surgissantes »

11 Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, p. 140. Cette préoccupation de l'impact de la guerre sur les plus faibles semble déjà annoncée par le chœur de la tragédie d'Eschyle composé des femmes thébaines qui attendent dans le gynécée l'issue des combats.

12 Pour les autres occurrences, « le lendemain » : A, pp. 50, 59, 69, 81, 95, 127, 168, 170, 178, 180 ; « chaque jour » : pp. 174, 176. Elles sont complétées par les expressions suivantes : « dans les jours qui suivent » (A, p. 67), « pendant quelques jours » (A, p. 73), « quelques jours plus tard » (A, p. 74), « pendant de nombreux jours » (A, p. 151), « après quelques jours » (A, p. 168), « les jours s'écoulent » (A, p. 75).

(PC, p. 151), telle Antigone qui agit en adéquation avec la vérité intérieure découverte auprès de son père :

En retournant à Thèbes on dirait que tu obéis à un ordre.

— Il n'y a pas d'ordre, Clios, mais un amour, une compassion pour Thèbes et pour mes frères auxquels je dois obéir."

Il gronde : "Obéir, qu'est ce que cela veut dire obéir ? Obéir à quoi ?"

Je suis surprise qu'il ne comprenne pas ce qui est si évident, surtout dans sa montagne : "Obéir comme une plante qui sort de terre, comme un ruisseau qui s'écoule". (A, p. 36)

L'impératif moral ne prend pas ici la forme d'une requête extérieure (il n'y a pas d'ordre), ni ne répond à une malédiction comme dans la tragédie. Désormais intériorisé, il n'est plus contrainte, mais s'avère conforme à la nature profonde de celui qui s'y soumet. Il revêt alors un caractère de simplicité (ce qui est si évident), puisque le sujet est invité à agir en adéquation avec son être intime. Simple lorsqu'on l'a découverte, cette vérité s'apparente à la petite fille « obscure à elle-même », évoquée par Antigone, qui l'appelle à Thèbes « avec une voix faible, mais irrésistible » (A, p. 36). Fruit d'une longue initiation, elle ne connaît qu'une règle, celle de l'empathie, dans son sens le plus large : il s'agit de s'éprouver face à l'autre mais aussi face à son autre par l'exploration des forces de l'inconscient. Si Antigone s'est construite dans le cheminement de la route, elle semble désormais appelée à s'éprouver dans la société. Il s'agit d'un écart conséquent par rapport à la pièce de Sophocle qui met au contraire en scène l'échec de l'insertion de l'héroïne dans la cité¹³. La narration de l'occupation de Thèbes, qui trouve des échos dans la biographie de l'auteur, illustre donc la manière dont « le possible, avec la guerre, ne cesse de rétrécir » (A, p. 199).

La construction de cet espace diégétique, non héroïque, trace d'un même trait les conditions pour l'héroïne d'un potentiel être ensemble. Sur cette nouvelle scène de la quotidienneté et de l'appartenance à la communauté, Antigone devient une figure évolutive et relationnelle, « une matière vivante, un personnage riche en complexité identitaire "flexible" qui s'organise et se structure dans un parcours existentiel et dans un monde relationnel », comme le souligne Emilia Surmonte¹⁴.

13 Selon cette interprétation de Sophie Klimis, Antigone chez Sophocle est représentée comme une figure *a-politique*. En effet, si l'on tient compte de l'ensemble de la performance, la tragédie oppose non plus deux personnages, Antigone et Créon, mais illustre plutôt, grâce à eux, les facettes d'une même *hybris*. La thèse est également défendue par Cornélius Castoriadis : « le thème central de l'Antigone, c'est l'*hybris*, la démesure qui réside dans le "penser seul" (*monos phronein*) » (Sophie Klimis, « Antigone et Créon à la lumière du "terrifiant/extraordinaire" de l'humanité tragique », dans Lambros Couloubaritsis et François Ost (dir.), *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles, Ousia, 2004, pp. 63-102, ici p. 65). Ce travers fait d'Antigone, comme de Créon des personnages résolument seuls. Je voudrais montrer que dans les textes de Bauchau, il s'agit au contraire de faire grandir au contact de l'autre, de limer tout son être à celui d'autrui.

14 Emilia Surmonte se réfère ici aux recherches de Giuseppe Bottioli concernant la modalité de construction des personnages et la distinction « entre identités rigides et identités flexibles : les unes se définissent en fonction des propriétés qui leur sont attribuées et les autres en fonction des relations intersubjectives et actionnelles qui les construisent et les modèlent. » (cité par Emilia Surmonte dans

« Se donner du temps, c'est le grand don qu'on doit se faire »¹⁵

Grâce à l'extension de la durée diégétique, la possibilité d'une vie normale pour l'héroïne semble envisagée dans la première partie du récit. Cette période qui participe à redéfinir le rythme de l'action est placée sous l'égide d'Ismène. Dans l'*Antigonè* de Sophocle, ce procédé d'évocation puis de révocation du bonheur participe au ressort tragique. Il repose en grande partie sur le personnage d'Ismène qui évoque pour sa sœur un autre mode de vie possible, fondé dans ce contexte sur la représentation d'un *éthos* féminin¹⁶. Ismène chez Bauchau se fait quant à elle l'écho de préoccupations modernes : « Je suis la seule de la famille à penser au bonheur, à mon bonheur à moi » (A, p. 152)¹⁷. Cette quête identitaire d'Ismène (marquée par le caractère pléonastique de l'expression « mon bonheur à moi ») la place en contre-pied des membres de sa famille, un bonheur qu'elle tente de « préserver des ambitions d'Étéocle, du rire souverain de Polynice, des combinaisons de Créon et de l'extravagante étendue de ton âme, Antigone » (A, p. 152). En disant non à « un certain héritage auquel Antigone n'a pas su/voulu se soustraire », Ismène offre à sa sœur un temps de répit, comme celle-ci le comprendra plus tard :

Depuis mon retour à Thèbes, c'est toi qui as été la grande sœur, c'est toi qui sans cesse m'as protégée de ton affection et de ta clairvoyance. Le peu que j'ai pu faire, c'est grâce à toi. Sans ta patience -et tes colères contre mes illusions- tout aurait tourné *plus mal encore et plus vite*. Au lieu de pouvoir dire non à Créon *comme tu m'en as donné le temps et la force, je serais morte depuis longtemps*. (A, p. 324, nous soulignons)

Ce temps supplémentaire semble ainsi intimement lié à la figure d'Ismène (comme le montre la répétition de l'expression « c'est toi » et de sa variante « c'est grâce à toi » qui mettent syntaxiquement en exergue la figure du *tu*). Répondant au texte antique, le roman crée une nouvelle figure d'Ismène qui semble tracer à sa sœur la voix du bonheur. Alors que l'amour n'est pas considéré dans l'Antiquité comme un ressort dramatique, le roman développe l'attachement d'Antigone pour Hémon d'une façon explicite¹⁸. C'est littéralement à la suite d'Ismène qu'Antigone tombe amoureuse d'Hémon : « Je vois que tu as déjà recruté le bel Hémon. Il m'a aimé avant toi [...] » (A, p. 62). Antigone semble alors s'inscrire, à sa mesure du

Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau. *Les enjeux d'une création*, Bruxelles, Peter Lang, « Documents pour l'histoire des francophonies », 2011, p. 36).

15 JJ, p. 303.

16 Sophie Klimis, art. cit., p. 86.

17 Une citation qui semble faire écho aux mots prononcés par l'Antigone antique, comme à l'encontre de sa sœur : « Voyez, [...] la seule qui survive des filles de vos rois » (Λεύσσετε [...] τὴν βασιλειδῶν μούνην λουπὴν) (Sophocle, op. cit., v. 941-942, nous soulignons).

18 Ce motif prend sa source dans l'interrogation du romancier face à la trame antique : « Tout cela n'est pas encore clair, pourtant entre Antigone et Hémon il y a un amour. Sans cela, comment expliquer le suicide d'Hémon ? » (JA, p. 176). Dans la tragédie de Sophocle au contraire, nubile mais ignorant le mariage, Antigone vit dans un hors-temps contraire à l'ordre social de son époque (voir, à ce sujet, Florence Dupont, *L'Insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, 2001). De toute la pièce, elle ne prononcera le nom de son fiancé, Hémon, à l'exception du *kommos*, ce chant de deuil chanté à elle-même pour regretter d'une façon très abstraite son hyménée. Ismène, au contraire, rappelle les fiançailles au vers 568 pour témoigner de la légitimité de ce lien.

moins, dans le sillage du sensualisme d'Ismène (dont le corps « tout en courbes douces orientées vers le plaisir » capte les regards des hommes par ses « mouvements onduleux », A, pp. 49 et 226). L'héroïne peut alors dire : « je suis contente d'avoir cherché à lui plaire, comme n'importe quelle femme, à un homme qui lui plaît » (A, p. 141). Antigone n'est plus « insensible au désir des hommes, ni au sien, mais elle est appelée à autre chose » (JA, p. 397). Le motif de la virginité est ainsi conservé mais « plus valorisé », précise l'auteur. Il répond désormais aux différentes tensions génériques en œuvre dans le récit et à leurs différents tempos. Se succèdent ainsi les passages où Antigone est « pleinement femme » et ceux « épiques », où elle se fait « plutôt androgyne » (JA, p. 496). Si Antigone doit comme Jeanne d'Arc, « assumer l'acte héroïque » (JA, p. 94), Ismène, symbole de cette sagesse pratique chère aux Grecs (*sophrosunè*), devient le porte-parole de préoccupations concrètes. Le récit rend compte de la rencontre de ses deux manières d'être au monde, ce qui nuance et adoucit la représentation d'Antigone :

[Ismène] voit bien que parfois je suis ailleurs et me dit un jour : « Antigone, tu es en train de devenir une voyante, comme notre père. » / Elle éclate de rire. / « Tu as mieux à faire ! » / Ah ! que ce rire me fait du bien, je lui saute au cou et je ris avec elle : / « Heureusement que je t'ai Ismène. Grâce à toi je peux vivre mes visions et ne pas devenir idiote ! » (A, pp. 208-209)

Cette figuration particulière d'Ismène, en germe chez Sophocle, passe chez le romancier par l'invention de « sa propre vie », un espace intime préservé dont elle interdit l'accès à « sa redoutable famille » (A, p. 48), comme au lecteur et qui trouve son apogée dans la maternité d'Ismène. Protagoniste du quotidien, dans laquelle elle entraîne sa sœur, Ismène n'est pourtant pas dépourvue d'un certain héroïsme, comme le prouve le rôle qu'elle tient lors de l'assaut de Thèbes. Antigone est en effet invitée à entendre « la leçon d'Ismène » que Christiane Chaulet-Achour décrit en ces termes :

[L']héroïsme est plus facile à tenir que la résistance au quotidien qui accepte les compromissions pour assurer la survie. C'est bien une énergie de chaque jour qu'Ismène déploie [...]. Ismène vit, elle est apte au bonheur, elle fait les gestes qu'il faut quand il faut, elle dit ce qu'il faut entendre [...].¹⁹

Le timbre d'Ismène se détache du récit, grâce à l'utilisation de modalités énonciatives particulières et étrangères à Antigone. Sa parole prend avant tout le visage d'une interruption dans le flot linéaire des paroles et pensées d'Antigone qui composent le roman. Ses éclats de rire récurrents brisent la continuité des récits de sa sœur (« un rire crispé d'Ismène me répond ») ; son propos contraste souvent par sa franchise (« Arrêter tous ces mâles, Antigone, c'est comme si tu croyais que leurs sexes vont cesser de se dresser pour nous »). Sa gestuelle et ses mouvements brusques (« Ismène s'écarte vivement de moi, elle me fait face, ses yeux brillent de colère »), ses sarcasmes (« quels voisins, heureusement que ce grand jardin te

19 Christiane Chaulet-Achour, art. cit., p. 236.

préserve de leurs odeurs »²⁰) sont autant de marques de décrochage par rapport à la source principale d'énonciation.

« Une sororité active »²¹, un contre-modèle pour les frères ennemis ?

Dans cette (r)écriture moderne, l'enjeu politique a cédé le pas à l'éthique. Il s'agit de mettre en place une représentation du monde avant tout dialogique. Figures résolument évolutives à l'inverse des frères, les deux sœurs se transforment au contact l'une de l'autre. Une leçon que l'auteur semble prendre à son compte : alors qu'il concède dans son *Journal* que ce qui réellement lui importe, « c'est ce qui se passe dans l'esprit d'Antigone », il prend néanmoins soin de révéler « le revers de l'aventure initiatique d'Antigone en montrant ce qu'elle a coûté à Ismène » (JA, p. 310). Cela se traduit par un traitement particulier de la relation entre Ismène et Antigone, dans laquelle transparaît la notion d'échange (présentée dans l'*incipit* comme un possible élément de résolution de conflit entre Étéocle et Polynice). Le lecteur assiste à de continuelles frictions entre les sœurs, une représentation qui illustre la complexité des relations familiales et leur ambiguïté : « — Tu me détestes, Ismène ? / — Naturellement je te déteste, je te déteste presque autant que je t'aime » (A, p. 53). L'espace diégétique interstitiel habité par les deux sœurs, dévoile néanmoins une volonté de cheminer ensemble par-delà les différents et les différences, marquée par la récurrence de la marche conjointe : « Je n'ai pas envie de parler mais de sentir nos deux corps marcher d'un même pas comme nous l'avons fait si longtemps » ou encore « Nous avons besoin d'être ensemble et de marcher côte à côte sans parler » (A, pp. 47 et 62, respectivement). Dans ces moments, le pas de la cadette, « gracieux [et] entouré des sourires de tous ceux qui la croisent » rejoint alors, sans l'épouser complètement, celui « trop masculin » de l'aînée, « qui est devenu le [s]ien et qui doit déplaire à Créon » (A, p. 76). Chacune accorde ainsi sa cadence à celle de l'autre et rappelle ainsi « l'harmonie discordante » déjà à l'œuvre dans la tragédie athénienne, selon Sophie Klimis²².

20 A, pp. 89, 101 et 61, *passim*, pour les citations entre parenthèses.

21 J'emprunte l'expression à Christiane Chaulet-Achour, art. cit., p. 237. Dans cette partie, je me réfère en outre à l'article de Véronique Jago-Antoine, « La transposition du geste pictural dans le cycle oedipien d'Henry Bauchau », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les constellations impérieuses d'Henry Bauchau. Colloque de Cerisy 21-31 juillet 2001, Bruxelles*, AML Éditions / Éditions Labor, 2003, pp. 413-436.

22 Cette « harmonie discordante » est une modulation de l'expression « harmonie oscillante », traduction que donne Cornelius Castoriadis à l'expression d'Héraclite « *palintropos harmoniè* » (fragment B51). Traduisant plutôt ce syntagme par « harmonie discordante », Sophie Klimis l'utilise pour appréhender cette dynamique particulière à l'œuvre dans les tragédies athéniennes. À propos du fragment d'Héraclite d'où est tiré cette expression, la philosophe précise : Castoriadis le cite dans ses séminaires, en le glosant de la manière suivante : « Les hommes ne comprennent pas comment ce qui s'oppose à soi-même s'accorde avec soi-même, une harmonie oscillante qui a deux vecteurs opposés, comme celle de l'arc et de la lyre (pour tendre un arc, il faut en effet que jouent deux forces opposées). C'est ce que les hommes ne comprennent pas lorsqu'ils considèrent les contraires comme des entités fixes et séparées, et la contrariété comme négative et destructrice; alors que (fr. 8) *ce qui s'oppose s'accorde à soi, la plus belle harmonie est celle qui est produite par des entités en conflit, et tout advient selon l'éris discorde et dispute.* » (Sophie Klimis, « La musicalité sémantique du penser-poème grec. Pour une

Ces moments de partage, tout comme les épisodes de bain qui interviennent à des instants stratégiques du récit (au retour d'Antigone à Thèbes, puis au moment de prendre la décision d'enterrer Polynice) revêtent alors un caractère rituel. Ils anticipent la toilette funéraire de Polynice, un geste auquel Antigone associe symboliquement Ismène, contrairement à son homonyme antique²³. Ces passages sont le lieu d'une réminiscence partagée : « Un mode de présences disparues et de souvenir remonte en nous, tout l'univers rieur et déchirant d'avant la séparation » (A, p. 49). Il s'y dessine l'esquisse d'une réconciliation comme dans cet extrait où la formulation proche du discours direct marque la vive émotion d'Antigone : « Je me trouble, je ne peux continuer, à quelle profondeur, avec quelle force nous sommes restées sœurs malgré la séparation et les années » (A, p. 48). Par la confrontation et le dialogue, les deux sœurs sans cesse soutenues par l'affection qu'elles se portent, trouvent une communication qui leur est propre. Par la convocation de tous les sens (« un bras léger se glisse sous le mien, je reconnais un parfum », A, p. 47), les sœurs parviennent à réactiver « l'anneau d'émotions et de souvenirs qui [les] unit » (A, p. 71)²⁴. Par-delà les tensions, Ismène et Antigone déjouent les pièges de la préférence, cette comparaison aliénante qui semble au cœur de l'antagonisme fraternel et dans laquelle « l'un [reste] le modèle et l'autre la copie à jamais incapable de l'égaliser »²⁵. Les sœurs peuvent dès lors évoluer côte à côte, chacune dans leurs différences et mettre en place une sororité active. Cette dernière atteint son *climax* dans l'épisode de création conjointe mais s'avère selon nous opérante dès les retrouvailles à Thèbes et jusqu'à leur décision conjointe d'enterrer Polynice. Cette complicité se construit à travers le projet commun du dispensaire, puis des

eidétique du *prattein-poein* dans le langage », dans Philippe Caumières, Sophie Klimis et Laurent Van Eynde (dir.), *Cahiers Castoriadis*, n° 5, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, pp. 173-242, ici : pp. 188-189, nous soulignons).

23 Il s'agit d'un élément qui répond au texte antique. Dans la tragédie, Antigone demande dans un premier temps l'aide de sa sœur pour enterrer Polynice dans une formulation qui insiste sur le partage du geste : « Aideras-tu mes bras à relever le mort ? » (*Εἰ τὸν νεκρὸν ξὺν τῇδε κουφίεις χερί*. Littéralement : « si tu soulèves le mort avec cette main » : Sophocle, *op. cit.*, vers 43). Elle refusera plus tard d'en partager la retombée symbolique comme le souhaiterait pourtant Ismène. Dans le roman, c'est l'inverse qui se passe. La décision est commune : « — Son corps... Pourrir ! Jamais je ne permettrai ça... ! Ismène non plus ». Comme Ismène ne peut participer à l'ensevelissement à cause de sa grossesse, sa sœur l'associe symboliquement au rituel : C'est alors qu'avec vénération, au nom d'Ismène, d'Étéocle et de nos parents », Antigone « pose le masque d'argent sur sa figure autrefois si fière » (A, pp. 288 et 296).

24 Le caractère dialogique du roman ne peut selon nous se comprendre sans mesurer la différence qui le sépare de la tragédie. Dans celle-ci, dès le prologue, Antigone presse sa sœur à trois reprises de l'aider à enterrer Polynice (vers 34, 41, 43). Face à son refus, Antigone répond alors : « Sois tranquille, je ne te demande plus rien – et si même tu voulais plus tard agir, je n'aurais pas la moindre joie à te sentir à mes côtés ». (*οὐτ' ἂν κελεύσαιμι' οὐτ' ἂν, εἰ θέλοις ἔτι/ πράσσειν, ἐμοῦ γ' ἂν ἡδέως δρώης μέτα*.) Comprendant que sa sœur désapprouve son projet, Antigone la considère dès lors comme une étrangère. Ismène, au contraire, demeure pleine d'empathie à son égard et déclare : « A ton gré, pars; mais sache, en partant, que tu restes, en dépit de ta folie, justement chère à ceux qui te sont chers. » (*ἀλλ' εἰ δοκεῖ σοι, στεῖχε· τοῦτο δ' ἴσθ' ὅτι ἄνους μὲν ἔχει τοῖς φίλοις δ' ὀρθῶς φίλη*) (Sophocle, *op. cit.*, v. 69-70, 98-99).

25 Cette thématique de l'identification aliénante est déjà à l'œuvre dans la tragédie de Sophocle. Comme le montre Nicole Loraux, dès les premiers vers, c'est à « identifier sa sœur comme une autre soi-même que vise Antigone » (Nicole Loraux, « La main d'Antigone », dans *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, n° 1, 1986, pp. 165-196, ici p. 172).

statues de Jocaste. La temporalité interstitielle offerte par le roman constitue une alternative à la solitude d'Antigone. Durant celle-ci, Ismène, protagoniste principal, ménage à sa sœur une trêve (à l'image de celle de leurs jeux d'enfants) dans sa sombre trajectoire.

Les deux faces de Jocaste

Dans le chapitre intitulé « Les sculptures », Antigone fait face à la demande formulée par Étéocle de créer deux bas-reliefs de Jocaste : un pour Polynice, un pour lui. Ceux-ci auraient une vertu incantatoire et permettraient d'exorciser la ville de Thèbes de la figure de la reine morte. Ils doivent mettre de l'avant « la ressemblance et l'inépuisable différence entre ces deux Jocaste qui ont conditionné » (A, p. 93) la vie des jumeaux. La (r)écriture moderne opère sur ce point un déplacement fondamental face à la tradition antique. La guerre fratricide n'est plus simple lutte de pouvoir, comme l'écrivain le comprend dans un rêve : « la rivalité des deux frères au sujet de Thèbes vient de ce que Thèbes est la terre de la mère » (JA, p. 249). Loin de la symbolique traditionnelle du portrait de famille qui représente l'unité d'une fratrie, le double portrait de Jocaste dévoile la généalogie trouble des Labdacides et le rapport différencié de la mère à ses fils. Par le biais des statues, Polynice doit ressentir l'injustice commise et comprendre qu'étant roi par nature (le don lui ayant été conféré implicitement par la préférence de Jocaste), il n'a nul besoin d'en étreindre les attributs réels. Suppléante de la parole maternelle, Antigone devient la réparatrice des fautes de Jocaste, celle en qui les jumeaux deviennent égaux. Le choix du bas-relief, ce support où le sujet représenté ne se détache que faiblement de son fonds et reste engagé à mi-corps dans la matière, peut être mis en lien avec l'enlissement du sujet dans l'univers familial. La volumétrie de la sculpture donne ainsi corps à l'injustice, en esquissant les contours du poids que ce désamour a constitué pour Étéocle.

Le monologue d'Ismène

Devant la difficulté de la tâche qui lui est confiée, Antigone confesse son impuissance à la mener à bien toute seule. Sur les conseils d'Étéocle, elle s'adresse à Ismène :

« J'ai besoin que nous parlions, Ismène.

— De quoi, de qui ?

De notre mère, de nos frères, de nous deux. J'ai besoin de parler avec toi, rien qu'avec toi. » [...]

« Je vois bien ce que tu veux, tu dois pour tes sculptures évoquer notre mère et les jumeaux. Ce sera douloureux et tu vas retomber dans tes pleurnicheries. Tu les détestes, bien sûr, mais aussi tu les aimes, et pour sculpter tu dois avoir les yeux clairs. » (A, p. 101)

Dans le chapitre qui porte son nom, Ismène opère un véritable tour de force, en imprimant aux propos qui suivent son ton. Répondant à l'injonction silencieuse d'Antigone, Ismène reformule la requête afin d'en rendre saillant le coût émotionnel : « Ce que tu veux c'est que ce soit moi, ta petite sœur, qui te parle d'eux et que j'accepte de pleurer à ta place pour que tu puisses travailler en paix [...] et

que ce soit moi qui souffre » (A, p. 101). Après avoir redéfini les modalités de sa participation à la création des statues, elle se réapproprie l'espace énonciatif, en s'y assignant de nouvelles fonctions, comme dans cet extrait :

Puisque tu le veux, Antigone, je parle, je parle et tu te tais. Pourtant nous parlons puisque je me saisis de ton silence et parviens parfois à lui donner un sens. Je parle, je vais, je viens, je tourne autour de toi, je me fâche, j'éclate de rire, tandis que toi, assise devant ton établi, tu regardes sans fin ce que, pour te faire sortir de tes gonds, j'appelle tes bûches. (A, p. 103)

Si cette réplique débute avec le rappel de la requête d'Antigone (mise en relief par l'utilisation d'un vocatif), la protagoniste principale est ensuite invitée à se faire discrète par la triple présence de l'expression « je parle » ainsi que plus généralement l'omniprésence du « je » d'Ismène. Ce syntagme, à la connotation tautologique, est ici utilisé par Ismène pour occuper l'espace énonciatif, précédemment saturé dans le roman par la présence de sa sœur. Il prend dans ce contexte une valeur d'impératif, qu'il partage avec le « et tu te tais » adressé à Antigone. Dans ce dernier, la récurrence de la lettre « t », couplée à la brièveté des quatre monosyllabiques successivement utilisés, marque l'arrêt prononcé à l'encontre de la parole sororale. Les mots d'Ismène semblent au contraire rythmés par la répétition du « je parle » et comme entraînés vers la suite de l'échange par la succession de sons « p » qui lui font écho : (« je *par*le, je *par*le [...]. Pourtant nous *par*lons puisque je me saisis de ton silence et *par*viens parfois à lui donner un sens. Je *par*le ») Se saisissant de la causalité contenue dans le premier « puisque tu le veux », Ismène l'inverse dans la phrase suivante. Prenant la parole sur demande de sa sœur, elle décide qu'il s'agira d'un dialogue tacite dont elle se fera l'interprète (« nous parlons puisque je me saisis de ton silence »). Dans la suite de l'extrait, le « je » d'Ismène, mobile et volubile, s'oppose à la figure du « tu », silencieuse et immobile. Sa présence sature tant l'espace verbal que spatial, tous deux emplis de ses déplacements impromptus (« je vais, je viens, je tourne autour de toi ») et de ses mouvements d'humeur (« je me fâche, j'éclate de rire »). La répétition du pronom personnel, facultatif dans cette suite de juxtaposées, renforce l'omniprésence du « je », tout comme la brièveté de ces propositions contrastent avec l'apparente passivité du « tu » (« assise devant ton établi, tu regardes sans fin »). Enfin, Ismène tourne en dérision l'entreprise artistique d'Antigone, renommant sarcastiquement l'ébauche des statues, « [*l*]es *bûches* », ou « ce morceau de bois crasseux » (A, p. 100).

Dans cet échange, Antigone est invitée à se faire discrète, passant du statut d'énonciatrice toute puissante, concédée par la focalisation interne du roman, à celui de co-énonciatrice. Ismène décide du temps imparti à leurs échanges, qui ne devrait pas empiéter sur sa propre vie. D'emblée, elle précise : « Quand le temps que j'ai décidé de consacrer à nos paroleries est terminés, je m'éloigne » (A, p. 103). Elle n'y consacrerait que « le temps qu'il faudra mais pas un instant de plus » (A, p. 101). Elle choisit une histoire parmi tous les récits possibles : « Aujourd'hui, je ne veux plus parler de notre vie d'autrefois. Je veux te parler d'Œdipe, de la vie

d'Œdipe et pas seulement du père admirable et joueur de nos petites années » (A, p. 101). Elle s'approprie le discours (grâce à l'expression modalisée « je veux » qui répond à « je ne veux plus ») et ancre ainsi son récit dans le présent par l'usage des déictiques (le « aujourd'hui » qu'elle oppose à « autrefois »). Cette proximité entretenue par Ismène avec le moment d'énonciation reste constante tout au long du monologue, une attitude qui rappelle le « droit du présent », face à l'héritage tragique dont Antigone semble la dépositaire.

Forte de cette nouvelle emprise sur le discours, Ismène décide de centrer son propos sur elle-même et évoque ce qu'elle a vécu comme une injustice : « La première année après ta fuite de Thèbes a été pour moi la plus dure, je me sentais seule, perdue dans ce palais où *ma* mère était morte et où *mon* père et *ma* sœur m'avaient abandonnée » (A, p. 104, nous soulignons). Au vu de la présence d'Antigone, l'utilisation de possessifs dénote (l'usage exigerait l'utilisation de « *notre* mère » et de « *toi* ma sœur, vous m'aviez abandonnée »). Ce procédé de mise à distance instaure l'exclusion temporaire d'Antigone de la situation de communication (celle-ci n'est plus considérée comme co-énonciatrice mais se retrouve dans la situation de non-personne). Par ces mots, Ismène oblige sa sœur et le lecteur à prendre conscience du revers de l'aventure initiatique d'Antigone, son abandon. Ces reproches sont toutefois prononcés selon une modalité discursive propre à ce personnage, où elle réaffirme les liens avec les êtres qui lui sont chers. Tout comme Antigone se rapproche de l'œuvre à faire par le contact du bois et par le souvenir plein d'émotion de sa mère, Ismène ressent le besoin de se réapproprier son outil, sa voix et sa langue, afin de s'affirmer en tant que sujet de son récit. Elle fait valoir sa connaissance de « l'Œdipe des autres » (A, p. 104), acquise auparavant par le dialogue. Par son emprise sur le moment d'énonciation en cours, Ismène se pose en sujet narrateur. « Dans ce processus de construction subjective qui opère une nouvelle mise en forme de l'expérience vécue », Ismène engage « une part [d'elle]-même et de son rapport au monde »²⁶. Le personnage cherche une action et un discours en adéquation avec sa nature profonde, ce qui explique son premier mouvement d'incrédulité, alors qu'elle est associée à la tâche : « T'aider à quoi ? Je ne suis pas sculpteur, moi, je fais les plus belles tapisseries de Thèbes, cela suffit à mon bonheur et à celui de mon homme » (A, p. 100). Tout au long du roman est en effet relevé la justesse d'Ismène comme dans cet extrait : « Nous arrivons devant une belle porte, Ismène l'ouvre et après les rues fauves et les murs brûlants de la ville, je découvre une pénombre verte et fleurie qu'anime le bruit d'une fontaine. [...] Tout est juste, je dis : / "C'est notre enfance, les couleurs de notre enfance. La tienne fait penser à Jocaste et pourtant comme elle te ressemble" » (A, p. 48).

Racontant ensuite des faits se déroulant avant sa naissance, Ismène conservera ce mode de récit embrayé qui se distingue par son ancrage dans la situation

26 Roselyne Orofiamma, « Le travail de la narration dans le récit de vie », dans Christophe Niewiadomski et Guy de Villers (dir.), *Souci et soin de soi. Liens et frontières entre histoire de vie, psychothérapie et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 163-191, ici : p. 170.

d'énonciation et une volonté accrue de la part du locuteur d'influencer son auditeur²⁷. Elle utilisera principalement le passé composé, ce temps du passé intimement lié à la situation d'énonciation et présenté parfois comme le « accompli du présent ». L'utilisation d'un même régime temporel pour décrire la faute maternelle et sa perpétuation au moment du récit instaure un sentiment de continuité, un effet que n'aurait pu obtenir le passé simple : « Nous avons tous aimé le soleil de Jocaste mais il avait en elle un autre astre » et plus loin « Le malheur a été grand » (A, p. 107). Ismène rapporte pour une bonne partie du récit les propos d'Eudoxia. Cette mise en scène de la nourrice dans la scène de conte n'est pas anodine. Elle exhibe le caractère de reconstitution, dont il s'agit toujours par ailleurs dans un récit sur la petite enfance. Comme dans les récits de vie pratiqués en cure, l'enjeu n'est pas « l'actualisation d'un passé, mais un construit qui s'énonce dans un présent et dans une interaction dont il tire sa signification »²⁸. Les récits d'Ismène et les gestes concomitants d'Antigone sont autant d'étapes sur le chemin d'une prise de connaissance conjointe. La performativité du langage, la résistance du sujet, sa détresse émotionnelle mais aussi l'écoute attentive et non interventionniste de l'auditeur et le lien qui les unit sont autant d'indices qui font signe vers la pratique psychanalytique. À l'image des statues de Jocaste se dessine toutefois une double perspective. Parallèlement à la construction de l'identité énonciative d'Ismène s'esquisse celle du sujet à l'écoute. Le chapitre met en effet en exergue la force de l'écoute active d'Antigone et sa potentialité créatrice, à l'instar des figures de thérapeutes présentes dans d'autres textes de l'auteur.

Un monologue adressé

Ce monologue comporte une dimension dialogique très forte. Au contraire du regard, disqualifié tout au long du récit de création, la voix est « toujours et irrémédiablement “relationnelle” », comme le rappelle Chiara Elefante. Le discours prononcé engage donc, contrairement à la vision, « une réciprocité entre celui qui le produit et celui qui le perçoit ; il postule donc pour être reçu la nécessité d'une écoute »²⁹. La relationalité imprimée à la voix d'Ismène, le désir d'aller vers l'autre en partant de soi, trouve un écho chez son auditrice sous une modalité particulière de discours. Antigone ponctue la narration de sa sœur par « et alors ? », repris bientôt par Ismène. Cette expression remplit une fonction « phatique » qui sert à maintenir vive la communication et met l'accent sur le lien entre les interlocuteurs plutôt que sur l'information transmise, comme dans cet exemple : « Je m'arrête, je n'ai plus envie de continuer, Antigone, mais tes mains travaillent le bois sans hâte

27 Je me réfère ici aux travaux sur l'énonciation d'Émile Benveniste, notamment « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale* I, Paris, Gallimard, 1966, p. 237, et d'une façon plus générale à ceux de Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

28 Roselyne Orofianna, art. cit., p. 172.

29 Adriana Cavarero, citée par Chiara Elefante, « La voix du corps, la voix féminine dans l'œuvre narrative d'Henry Bauchau », dans Catherine Mayaux et Myriam Wathee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau. Écrire pour habiter le monde*, op. cit., pp. 147-160, ici p. 54.

et sans arrêt et tu me demandes de la même voix aigue : “Et alors ?” Je soupire, tu me forces à parler » (A, p. 111). Les redoublements thématiques entre les deux chapitres invitent le lecteur à considérer conjointement les pratiques créatrices, comme la critique l’a déjà montré. Le geste d’Antigone reste suspendu au récit d’Ismène au flot de ses paroles, rappelant que « la voix non seulement annonce la relation, mais l’annonce en tant qu’instrument matériel, corporel, enraciné dans la singularité d’un individu qui, à travers son souffle, appelle et convoque l’autre à l’écoute »³⁰. Ismène n’entre pas de plein fouet dans la logique articulée de la narration mais commence par « s’agite[r] et bourdonne[r] éperdument » (A, p. 103), afin de saturer l’espace auditif. Cet élément répond d’ailleurs à la sonorité d’Ismène relevée dans l’ensemble du roman : (« Et il sort car il entend arriver Ismène », « J’entends quelqu’un qui franchit l’entrée du jardin, j’espère que c’est Hémon mais ce n’est pas son pas », etc. – A, pp. 51 et 99, pour les exemples donnés) Dans la suite du monologue, on assiste au lent dévoilement d’une vérité complexe et douloureuse, grâce à l’utilisation de plusieurs types de langages artistiques et points de vue. Son résultat, la dualité de la mère et l’inégalité subséquente semble au contraire être comprise de façon univoque. Cette reconnaissance du passé qui passe par son acceptation intime va permettre d’agir sur le présent : « J’aimais Étéocle mais comme notre mère je l’aimais mal, dans la perpétuelle comparaison avec Polynice. [...] Grâce à toi j’ai senti dans mes mains et dans tout mon être une proximité, une compassion pour celui qui, comme moi, a toujours dû prendre le chemin le plus long » (A, p. 121).

Il s’agit donc d’une vérité qui, si elle peut être partagée, est toujours modalisée, puisqu’elle est le fait de la mise en discours par un sujet. Elle naît donc de l’entreprise de réappropriation énonciative d’Ismène et de sa manière singulière « de fluer »³¹. C’est bien son rythme, en tant qu’organisation [...] de la subjectivité et de la spécificité d’un discours » (pour le dire avec Meschonnic³²), qui fait revivre le passé familial. Il le réorganise pour lui donner un sens, ce qui permet de mettre à distance la figure de Jocaste et ses défaillances. Le roman, en se donnant le temps d’être à l’écoute d’Ismène et de ses préoccupations quotidiennes, ouvre un nouvel espace de parole qui répond à l’intertexte principal sophocléen mais aussi à toute une tradition de (r)écritures. Chez Henry Bauchau, Ismène se fait le porte-drapeau d’une (r)écriture axée sur le lien familial, la gestion équilibrée du conflit, la mise en avant de personnages secondaires et d’une certaine recherche du bonheur, des préoccupations qui, à première vue, interfèrent avec la représentation courante d’Antigone.

Nadège Coutaz

CLE, Université de Lausanne & Facultés universitaires Saint-Louis (Bruxelles)

30 *Ibid.*, p. 151.

31 Émile Benveniste, « La notion de “rythme” dans son expression linguistique », dans *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, 1966, pp. 327-335.

32 Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, pp. 99-100.

Le temps de l'imaginaire et le temps de l'écriture

Un rapide coup d'œil sur l'ensemble des manuscrits d'*Œdipe sur la route* montre suffisamment la recherche exigeante à laquelle s'est soumis Henry Bauchau pour offrir à son lecteur l'excellent roman que nous connaissons. Quatorze cahiers conservés à la Bibliothèque Royale de Belgique à Bruxelles, quatre ou cinq versions et *La route de Colone* déposés au Fonds Bauchau de Louvain-La-Neuve¹ documentent la création entreprise dans la mouvance de l'œuvre de Sophocle. Même si la circonstance la plus patente reste la référence au théâtre et au mythe antiques, bien d'autres l'entourent, qui sont prises dans la vie personnelle de l'auteur, et que la critique n'a pas manqué de souligner. Toutefois, je ne m'attarderai pas sur ces dernières et chercherai plutôt à saisir les raisons littéraires qui pourraient avoir poussé Henry Bauchau à s'astreindre à autant de campagnes de réécriture, et par quels mécanismes l'écriture semble être advenue. On suivra ainsi la piste des personnages dans leur migration d'une œuvre à l'autre (Données poétiques), et celle du rapport temporel entre invention et écriture, tel que le documentent les différents brouillons, entre progression syncopée et apparent surplace des réécritures (Données génétiques).

Données poétiques

La migration des personnages

Le temps de composition du roman va, selon le Journal, de novembre 1983 à septembre 1989 : il s'étale donc sur plus de six ans. Mais l'idée originelle est plus ancienne encore, puisque Bauchau pensait à *Œdipe* au moins depuis le poème *Œdipe à Colone*, dont la première version date de 1978². La plupart des thèmes de l'écrivain traversent ainsi son œuvre sans s'effrayer d'aucune frontière ni générique, ni temporelle.

Le même mécanisme agit pour *Déluge*, publié en 2010. Dans le second cahier préparatoire intitulé *Orion*³, composé en 1999, apparaissent encore des allusions à *Œdipe sur la route*, pourtant déjà publié depuis 1990 : le personnage Io y devient Florence. Le même cahier contient des mentions à *L'Enfant bleu* édité en 2004 et au *Boulevard Périphérique* sorti en 2007.⁴ *Orion* est aussi le premier nom

1 Jusqu'aujourd'hui, la Bibliothèque Royale de Belgique possède 14 cahiers classés de la cote 7406/1 à 7406/13 et 70408/5; le Fonds Bauchau de l'Université de Louvain-la-Neuve a classé les manuscrits d'*Œdipe sur la route* de la cote A 12383 à A 9250.

2 *Jf03*, p. 182 et *PC*, p. 257 où il est daté de 1979.

3 Le manuscrit se trouve au Fonds Bauchau de Louvain sous la cote A 13007 à A13062

4 « Ce roman je le vois comme comportant deux parties :

de l'enfant prodige de *L'Enfant bleu*, qui deviendra le peintre génial du roman *Déluge*. Non seulement la poésie appelle le roman, mais les romans s'interpellent entre eux. Ces transferts entre genres et entre les romans ne correspondent pas, comme chez Balzac, à des reprises pures et simples du personnage du même nom assumant une même fonction, mais à de véritables *réincarnations*, qui prêteraient à des études génétiques intéressantes, en ce qu'elles interpellent le critique sur ces personnages ou sur les visions du monde que ceux-ci incarnent. Or Bauchau semble avoir du mal à faire le deuil complet de ces personnages, auxquels il est si attaché : on dirait qu'il ne peut les abandonner et qu'il s'applique infiniment à en décrire toutes les facettes, sans jamais s'en satisfaire. Comme il semble aussi longtemps « travailler » la pâte de ses personnages, comme un sculpteur qui n'arrive à affiner le profil qu'à force de retouches et de gestes heureux.

La nomination des personnages

Baptêmes et changement de noms modifient sans nul doute notre perception des personnages. Ils définissent des identités comme ils modifient des rôles. Cependant, l'origine commune se reflète vraisemblablement sur tel personnage à chacune de ses nouvelles apparitions. Cet aspect appellerait en soi d'intéressants approfondissements critiques.

Ainsi par exemple, le début d'*Edipe sur la route* a causé certaines difficultés à cet égard. Le chapitre 2 ne semble pas avoir été revu, si ce n'était pour le nom Clios, qui n'a été trouvé qu'à la deuxième version ; jusque-là, il s'appelait « l'homme » ou « le jeune brigand ». Ce chapitre, commencé le 12 août 1984, a été poursuivi les 14, 15, 17 du même mois (« C'est ce que j'ai fait de meilleur ») et terminé le 19. Dans la deuxième version, « l'homme » reçoit son nom le 12 août 1986, soit deux ans plus tard.

La migration et la transfiguration des personnages d'une œuvre à l'autre laisse entrevoir l'indépendance du processus créateur par rapport à l'asservissement de l'écriture. Il convient donc de distinguer le plan de l'écriture proprement dite, comme « exercice », du plan de la création imaginaire, comme « étincelle de fécondation » suivie d'une impondérable « gestation ». Force est de constater que le deuxième plan (celui de la création) déborde des frontières concrètes et datables du premier (celui de l'écriture), en tant qu'il en précède et suit largement la circonscription calendaire. Le plan de la création lui-même n'est du reste pas uniforme en lui-même : il peut

1. Le journal d'Ami 1 : consacré au traitement d'un jeune psychotique, à ses fantasmes, à ses progrès, à la séparation. Là me servir des documents que j'ai et de fragments du Bd périphérique. Ne pas oublier l'enfant bleu peut-être qu'en relisant le Bd je m'apercevrai que c'est déjà plus élaboré que je ne crois.

2. Le journal de la j.f. qui raconte sa rencontre avec ~~le~~ Orion, son entrée dans sa vie. Le til avec la Sibylle. Ti cela est déjà ébauché ds mes brouillons existants. Elle peint avec Orion et entraîne à sa suite un jeune peintre. La face. La passion d'Orion ~~pour~~ met le feu à ses dessins et peintures. L'idée du déluge ». Ce commentaire a été recopié telle quelle sans convention spéciale imitant le plus possible l'écriture de Bauchau et se trouve dans le cahier mentionné à la note précédente.

comporter plusieurs couches selon le roman envisagé. Par exemple, le personnage d'Io dans *Œdipe sur la route* s'ouvrira dans *Déluge* à d'autres personnages et formera une autre strate de sens. Tout se passe comme si les personnages – ou du moins le faisceau de traits qui les caractérise indépendamment du nom attribué – vivaient dans une bulle qui flotterait librement au-dessus du champ créateur d'Henry Bauchau, quel que soit le sillon de livre en train de se creuser :

Le 12 septembre, le personnage Narsès raconte de trop et il faudra couper son histoire : Continué ce matin la nouvelle version du 'Récit de Narsès', qui m'inquiète un peu, car il ne cesse de s'amplifier. Il faudra beaucoup couper dans ce texte, qui apporte cependant un élément neuf au personnage de Clios et précise celui de Thésée. Calliope aussi a surgi un instant, *j'ai eu plaisir à la retrouver, car elle est un des mes personnages préférés. Elle est l'incarnation d'un fantasme que je crois avoir porté jusqu'à la réalité imaginaire.* (JJ. 370)

La création imaginaire comme « bagage en voyage », distincte de l'écriture comme parcours, n'est en effet généralement pas « linéaire », contrairement au processus d'écriture que donnent à apprécier les cahiers de l'écrivain.

Le généticien est en vérité *surpris* de voir la grande tenue et l'ordre impeccable de ces quatorze cahiers de Bruxelles et des autres versions du Fonds Bauchau de Louvain : ces manuscrits manifestent nettement la volonté de l'écrivain de plier sa création au temps calendaire de l'écriture. Divers types d'indications viennent régler le temps de l'écriture, pour la bonne marche de l'écrivain et pour la mémoire des futurs lecteurs. D'une part, l'ordre chronologique de composition est ponctuellement enregistré, puisque chaque jour d'écriture est précédé de la date, du jour et du mois, et parfois même de l'année, au stylo rouge : cette indication temporelle absolue, interprétable sans calcul référentiel, semble consignée là à la fois comme un « exercice » du matin et comme « minute » de composition livrée à la postérité. D'autre part, sur chaque couverture en carton, sont collées une ou deux étiquettes : la première indique le titre de l'œuvre, les numéros des folios de ... à ... et la classification du Musée de littérature (ML 7406/1 par exemple, annotations écrites à la main par la documentaliste de la Bibliothèque et la seconde est dactylographiée et a vraisemblablement été collée par Henry Bauchau ou Laure, sa femme ; elle comporte, le numéro du cahier, le titre de l'œuvre *Œdipe sur la route* et en troisième ligne : frappe de la x version : p. une telle à une telle.

Mais on verra que la temporalité de la création n'est pas souvent, sinon jamais vraiment, celle de l'écriture. Elle est comme hors du temps et peut surgir à tout moment par rapport au temps de l'écriture, la précéder, la perturber comme la suivre et la faire revenir sur ses pas. La mémoire d'imaginaire où puise l'écriture⁵,

5 « La mémoire de l'écriture est constituée des informations accumulées sur le sujet choisi par l'écrivain, mais qui ne sont pas encore transcrites sur le papier ou sur l'écran. Une fois la composition commencée, la mémoire de l'écriture, toute virtuelle, travaille l'écrivain souvent à son insu pour faire parvenir ces informations au manuscrit ». Willemart, Philippe. *Le sujet de la jouissance dans les arts*,

qui inclut cette « bulle » planant au-dessus des œuvres, agit arbitrairement, quand l'occasion se présente, ou mieux, quand l'écrivain est assez attentif pour la saisir : l'information ou la nouvelle idée se fait jour indépendamment du moment de la composition ou de la simple pensée quotidienne.

Aussi Bauchau n'est-il pas dupe de l'insertion calendaire du temps de l'écriture et en pressent-il la précarité. Quand il lui faut distinguer la seconde version d'*Œdipe sur la route* de la première, il s'astreint à une règle, pas toujours respectée d'ailleurs, mais qui vient briser le temps chronologique déroulé par l'écriture. Finissant la première version le 28 juillet 1986, il la distingue de celles qui suivront :

la première version où je me fie aux associations, où je laisse librement se manifester ce qui surgit, est toujours la plus difficile. Maintenant, il faut mettre de l'ordre, durcir le style et le mouvement général du récit. Jusqu'ici, *j'ai créé* (bien que je n'aime pas ce mot), maintenant, il faut aussi *écrire* et j'aime écrire.⁶

Un an plus tard, le 28 février 1987, Bauchau donne une autre fonction à la seconde version :

je travaille depuis plusieurs jours, avec difficulté, au chant d'*Œdipe sur la Sphinx*. C'est pendant les jours de Toussaint en 1985, à Montour, que je l'ai écrit dans l'enthousiasme. Il s'agit maintenant de polir, sans abîmer ni affadir le texte initial.⁷

Fonction sur laquelle il insiste le 24 avril : « La version actuelle, fortement abrégée à la fin, ne s'écarte pas de la dictée initiale, elle la précise et peut-être l'enrichit »⁸.

Données génétiques : les campagnes de réécriture

Les négociations entre écriture et invention

Cette règle de dissociation entre phase d'imagination et phase d'écriture n'est certes pas rigoureuse au point d'être implacable, puisqu'aussi bien l'écriture elle-même peut suggérer des changements dans la diégèse : « En piochant toujours le récit de Constance, qui devrait s'appeler peut-être 'La mer intérieure', une idée surgit... »⁹. De même, à la suite du coup de téléphone de Conrad Stein le 4 juillet 1989, Bauchau se persuade que « le conscient a voulu faire un autre livre que celui que désirait faire l'inconscient. Il faut revenir à l'initial ».¹⁰

Toutefois, la composition elle-même souffre également et, suite à quelque relecture plus lucide, ou empruntant un autre « son de voix », elle ne peut pas toujours maintenir le cap établi. À la fin du folio 76 du septième cahier de la première

en littérature et en psychanalyse, Montréal, Liber, 2009, p. 23.

6 JJ03, p. 212. C'est moi qui souligne.

7 JJ03, p. 258.

8 JJ03, p. 269.

9 JJ03, p. 298.

10 JJ03, p. 412.

version, un texte suspend l'ordre de composition dans le temps. Alors que Bauchau constate la : "fin de la 1^o version" sur le recto, il ajoute au verso, « manque un début à Thèbes ». Et ce, malgré l'idée que l'écrivain s'était déjà faite sur le début à partir d'une vision ou d'un rêve éveillé le 31 juillet 1984 : « je trouve que ce matin, j'ai eu une sorte de vision confuse où je voyais Œdipe aveugle, assis au pied d'une colonne. À quelque distance, un garde armé »¹¹ ; ce n'est que deux ans plus tard, au verso du folio 76 du septième cahier, qu'il revient sur le début :

Relecture de 01 à 043
 Manque un début à Thèbes
 Le combat avec l'H. doit être mieux dépeint
 Le pourquoi d'Œdipe
 La réponse d'A : Il est si beau

Où sont les folios 01 à 043 ? Sans doute dans l'un des trois premiers cahiers qui manquent au Musée de la Littérature, dont le Fonds ne commence qu'au 4^o cahier de la première version. Ces cahiers ont sans doute été offerts à des proches ou ont été perdus.

Non satisfait de ce premier début, Bauchau y retravaille et sur la page en face de ces deux lignes, sur le folio 77 daté du 31 juillet 1986, il rédige deux tentatives de début pour le roman, qui se suivent sur le même folio. Les deux extraits sont raturés d'une croix rouge. Un masque est dessiné dans la marge supérieure de la page de droite. Ci-dessous la photo du folio¹², suivie de sa transcription intégrale diplomatique (respectant la disposition de la page) :

31 7 Œdipe à Thèbes. Œdipe ~~guéri de ses blessures~~
~~mais~~ aveugle depuis bientôt ~~un an~~ la moitié d'une
 année. H Il est assis sur le sol au pied d'une colonne
 le temps passe avec une lenteur effrayante. Des images
 passent parfois dans son esprit comme du temps où
 où il voyait

 Œdipe à Thèbes, un an peut-être après le jour où
 Jocaste s'est pendue et où il s'est crevé les yeux. Les
 blessures qui ont si longtemps saigné se sont cicatrisées
 dans la salle qu'on lui a réservée
 encore au palais
 Œdipe à terre assis sur le sol au pied d'une colonne
 il n'y a près de lui une cruche d'eau et une coupe
 Œdipe à Thèbes. On peut voir qu'un certain temps
 s'est passé depuis le jour où Jocaste, [...] s'est

11 JJ03, p. 37.

12 Photo reproduite avec l'aimable autorisation du directeur des Archives et du Musée de la Littérature de la Bibliothèque Royale de Belgique.

Odysseus à Thèbes, car on peut être après le jour où
Troie s'est rendue et où il s'est crevé les yeux. Les
Hélènes qui ont si long temps saigné se sont cicatrisées.
Odysseus est mort, mais son corps est resté dans la tombe.
Il y a pas de lui, mais on croit qu'il est là, car on croit.

On leur a lâché au moment même où l'on se précipite, une multitude de soldats. Ils passent sur les pontons et se dirigent vers les colonnes. Ils paraissent aller en se précipitant. Le long des murs, j'en ai vu une petite partie.

pendue et où il s'est crevé les yeux. ~~Les l'ordre est~~
 L'incroyable désordre qui a régné au palais a été
 à peu près
 effacé. Tout est rentré dans son cours habituel sauf
 qu'Œdipe ne règne plus et que Jocaste est morte
~~Les blessures des yeux~~ que la reine est morte et
 qu'Œdipe ne règne plus. Les blessures de ses yeux
 qui ont saigné si longtemps se sont cicatrisées
 elles font toujours peur mais elles ne produisent
 plus ces larmes noires qui inspiraient d'abord une
 le sang de
 compassion sacrée comme si c'était< > nos propres
 larmes-et très vite le dégoût.
 On lui a laissé en attendant une décision une
 petite salle du palais. Il passe ses journées et ses nuits
 au pied d'une colonne. Il peut aller en se guidant
 le long des murs jusqu'à une petite cour

De plus, le même septième cahier de la première version contient aussitôt après deux essais du début, un recommencement avec une autre numérotation, les folios 1 à 7, où l'écrivain développe beaucoup plus les préparatifs de la sortie d'Œdipe de Thèbes : le pourquoi de l'expulsion d'Œdipe, les réactions des habitants de Thèbes, la police secrète de Cléon, la coupe d'or, etc. Ce début est supprimé comme tel le lendemain, le 4 août avec la mention : « Début revu ».

En deux mots, le temps de composition et celui de l'invention sont rarement parallèles. Ils se croisent au moment de l'arrivée sur le manuscrit, mais pour aussitôt se détacher l'un de l'autre jusqu'à être rappelés par la plume ou la touche de l'écrivain. Alors que le temps de l'écriture est plutôt linéaire, le temps de l'invention progresse par sauts et par bonds.

Versions et répétitions

La seconde question que le généticien se pose en regardant les manuscrits de Bauchau concerne le nombre des versions. Tout comme les ratures, les versions successives brisent la linéarité initiale de l'écriture parce qu'elles supposent aussi des arrêts, des relectures, des suppressions et des ajouts. Le nombre de ratures chez Bauchau est bien maigre, comparé aux manuscrits de Flaubert et de Proust, et ne justifie pas a priori cinq versions pour le roman.¹³

13 2° version, dossier 8, feuillets 1 à 326 A 2383- A 2724 et dossier 9, feuillets 354-385 A 2725- A 2981. Du 1° novembre 1986 au 19 juin 1988. (tapuscrit). 3° version (tapuscrits et manuscrits), dossier 10, feuillets 1 à 326 A 2982 – A 3316 et dossier 11 feuillets 1 a 341 A 3317 à A 3606. Du 19 juin au 1° novembre 1988. *La route de Colone. Roman* première partie : d'A 10736 à A 11020. Deuxième partie : de A 11021 à A 11260 du mois d'août 84 – Parc Trihorn à mars 1989, Paris, quand le livre est remis à l'éditeur. (tapuscrits reliés avec quelques corrections manuscrites). 4° version: d'A 12328 a A 12670 version imprimée reliée avec anneaux blancs rédigée après les suggestions de l'éditeur le 15 juin 1989 qui mérite la qualification de 4° version vu les ratures et les ajouts du 21 juin 1989 au (avec quelques

Alors que pour les deux écrivains cités, le chercheur est rarement sûr de sa lecture à cause de la calligraphie difficile à déchiffrer et des nombreuses ratures qui sillonnent les manuscrits, l'écriture de Bauchau est claire et régulière et souvent comprise au premier coup d'oeil comme dans le texte édité, et ce, malgré ratures et ajouts. En cours de composition, ceux-ci étaient supprimés ou réintégrés dans l'écriture lorsque Laure, la femme de l'écrivain, tapait les manuscrits à la machine ; mais l'auteur lui-même relisait, raturait et rajoutait sur les versions dactylographiées, ce qui indique d'autres sauts hors du temps dans le cahier recopié.

La *réécriture régulière* de ce qui est déjà écrit pour en faire une autre version fait penser aux processus de Flaubert qui, lui aussi, recouchait sur de grandes feuilles A5 ce qu'il avait déjà écrit. Mais chez lui, ces recopiations se justifiaient par le fait qu'il raturait de plus belle et éliminait la version précédente d'une grande croix de St André. Ce que Bauchau fait rarement. Cependant, ne pourrait-on pas penser que la réécriture d'une version à l'autre soit à considérer comme une immense rature de ce qui a précédé ? Le fait d'entamer une troisième ou une quatrième version remplacerait donc ou impliquerait une croix de St André à la Flaubert.

Mais ceci n'explique pas encore pourquoi cinq versions ou quatre immenses ratures ? La rature suppose chez l'écrivain une non satisfaction qui a des origines multiples, autant dans la doxa littéraire, à laquelle se confronte l'auteur, que dans l'horizon d'attente du public, que l'écrivain imagine, en passant par la syntaxe ou la musique des mots¹⁴. Le 16 octobre 1988, Bauchau observe dans son journal :

voici une journée toute consacrée à mettre au point le récit de Narsès, qui est beaucoup trop long. Il ne s'agit plus d'inspiration, mais *d'enlever ce qui est en trop et de simplifier le style*.¹⁵

Les divers journaux témoignent par ailleurs, non seulement de l'impératif stylistique de « réduire » ses pages comme on « réduit » une (future) bonne sauce, mais aussi de la bonne volonté et de la noble humilité avec laquelle l'écrivain réagit aux conseils et impressions de ses meilleurs lecteurs. Les motifs invoqués dans le *Journal* pour raturer se justifient presque tous sous le couvert d'un mieux faire (comme plus haut) ou d'une écoute de tiers. Il s'agit bien, pour l'écrivain, de répondre à un désir du dehors soutenu par les voix de la société, celles d'une institution, d'une maison d'édition¹⁶, d'une femme¹⁷, d'un ami¹⁸ pour ensuite

corrections manuscrites) D'août 1984 à septembre 1989. 5^e version : tapuscrit avec corrections. Folios A3607 à A3906 dossier 12. Folios A 3907 à A 4250 dossier 13. Version que Bauchau appelle 4^e version et qu'il termine le 1^{er} septembre 1989 selon le *Journal* p. 424. D'août 1984 à septembre 1989.

14 Philippe Willemart, « Du manuscrit à la pensée par la rature », *Critique génétique : pratiques et théorie*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 181-194.

15 *Ibid.*, p. 376. C'est moi qui souligne.

16 Les coupes exigées par l'éditeur Bertrand Py après la lecture de *La route de Colone*, en juin 1989.

17 Laure, sa femme, préfère le titre *Edipe sur la route* en juillet de la même année à celui de *La route de Colone* choisi le 12 février 1989.

18 Le 30 juillet 1989, « Conrad Stein me téléphone. Il a lu le manuscrit précédent de mon livre et me dit : ' Il faut couper résolument tout ce qui est commentaire. Ton livre est un grand poème. Il faut donc

réécrire, téléguidé par le désir à l'Autre, comme s'il recherchait une direction, une réponse et une barrière à la mort, l'art étant l'une des nombreuses défenses que l'homme élève contre la mort. Entre le désir *de* l'Autre et le désir *à* l'Autre, surgit l'œuvre¹⁹. Et son vrai son de voix :

Le 5 août : J'ai dû m'y reprendre à trois fois pour le début d'un chapitre que j'ai abîmé en voulant trop le réduire [...] En coupant des branches du texte il ne suffit pas de le raccourcir, il faut donner plus de vigueur au mouvement ascensionnel du lecteur. Ce n'est pas à la perfection du texte, *c'est au lecteur, c'est à la force de sa lecture qu'il faut penser dans le roman*. (JJ, 413)

Ce ne sont que quelques exemples ou anecdotes, mais Bauchau se donne beaucoup d'autres raisons pour relire et réécrire les versions successives. Suivant le *Journal*, presque tous les chapitres ont été abondamment travaillés : d'« Alcyon » à « La vague », du « chant d'Œdipe » au « récit de Constance », des « Hautes Collines » à « La route de Colone », du « récit de Narsès » à celui de Cléos... autant d'écueils laborieusement franchis. Quant au récit de Diotime, il sera transféré dans un autre livre :

Le 26 août : J'ai continué la relecture générale de mon manuscrit, je m'aperçois que le poème sur Jocaste a été peu à peu ramené de dix à quinze pages et a été ainsi fort amélioré. En relisant le chapitre 'Calliope et les pestiférés', j'ai eu le sentiment que, dans ce chapitre comme dans ceux qui précèdent, *Diotime prend toute sa stature et que l'histoire de sa jeunesse peut être retirée du roman sans dommage*. (JJ, 421)

Ces campagnes successives de rédaction permettent de comparer l'écriture de Bauchau à la taille patiente du sculpteur qui, à force de gestes répétitifs avec la gouge, le ciseau ou le burin, arrive peu à peu au portrait envisagé. La pierre devient la métaphore du texte repris à chaque version et retravaillé. Le 12 juillet 1988, Bauchau écrit par exemple :

Dans la scène de 'La vague' où Cléos dit à Antigone qu'il se sent incapable de la faire déferler et retomber dans la mer, il faut que je fasse voir plus clairement qu'il a peur. Qu'il sait que la vague est faite de la folie d'Œdipe et de la sienne et que le danger est grand qu'elle devienne immaîtrisable.²⁰

Le lecteur des manuscrits constate de plus que quelques extraits du livre publié sont déjà présents tels quels dans la première version, et ne semblent avoir fait l'objet, de l'une à l'autre, d'aucun ajout quelconque. Ils pourraient tromper le généticien pressé, qui croirait y voir de pures reprises littérales. Je serais plutôt d'avis qu'il faut les envisager comme des *invariants* qui structurent l'ensemble comme des *Leitmotive*, ou des répétitions qui montrent tout simplement la solidité de la première ébauche, bornes miliaries à partir desquelles l'écriture reprend sa course, quitte à opérer de plus grands changements dans les paragraphes voisins.

privilégier le poème, qui n'a pas besoin d'explication. Il faut aller directement au but ». Bauchau. *JJ03*, p. 412.

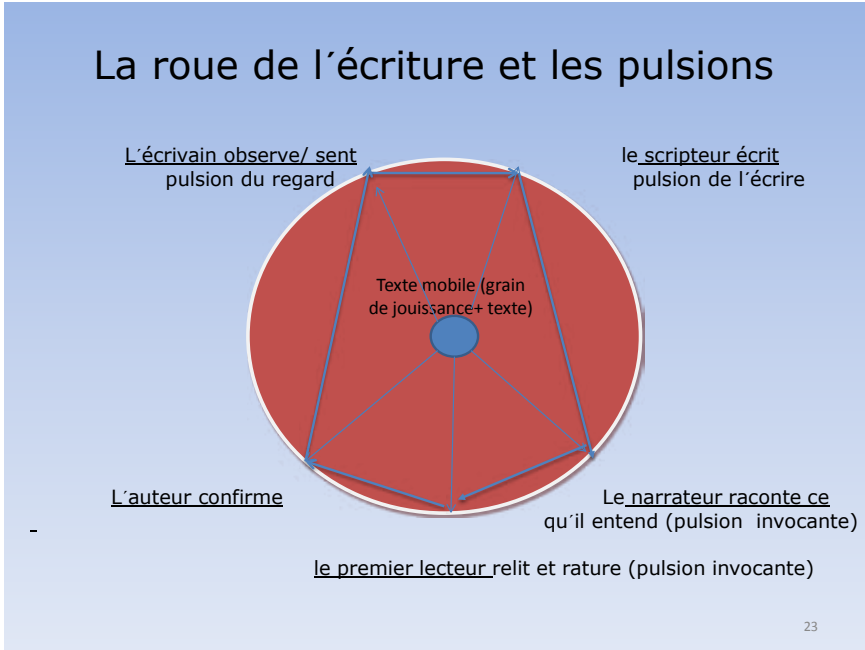
19 Philippe Willemart, *Au-delà de la psychanalyse, les arts et la littérature*. Paris, L'Harmattan, 1998. p. 85.

20 *JJ03*, p. 354.

Reste à voir à quoi correspond le désir de Bauchau écrivain quand il se recopie. La réponse est difficile à donner, d'autant plus que ce désir se transforme au cours de l'écriture pour devenir celui de Bauchau auteur, à l'image de son personnage Œdipe sculptant la vague et attendant la réponse de la falaise pour continuer.²¹ Pas plus Bauchau qu'Œdipe ne savent où ils vont arriver. Ce qui les meut est un désir de répondre à un Autre qui se manifeste par le burin ou le stylo, par la résistance de la falaise ou par celle de la langue. Le résultat est celui que nous connaissons. La réception faite au roman dans les pays de langue française, mais aussi dans ceux où il a été traduit, prouve la justesse de la réponse.

Hormis cette volonté d'améliorer son texte, cette nécessité de se recopier ne manifeste-t-elle pas aussi, chez Bauchau, une prise de distance à la fois des écritures précédentes et de la réalité imaginaire ou empirique ? Le rêveur, qui a d'abord voulu décrire et faire vivre son propre rêve au lecteur, a-t-il pensé ensuite se mettre à l'écoute de son public, de sa demande propre et de son idéal d'écriture, inconscient en grande partie ?

Ce jeu de va-et-vient, en quête de compromis, entre les pulsions propres de l'écriture et le dialogue avec un horizon d'attente particulier, je l'inscrirai dans la « roue de l'écriture »²². Celle-ci visualise les multiples opérations et les différentes étapes par lesquelles passent les écritures littéraires, et particulièrement celle d'Henry Bauchau, avant d'arriver à la version remise à l'éditeur. J'y ai défini cinq opérations d'écriture qui aident à situer les ratures et ce qui s'y apparente.



21 *Id.* et *ŒSR*, p. 133.

22 Philippe Willemart, *Le sujet de la jouissance dans les arts, en littérature et en psychanalyse*, op. cit., p. 29.

Au cours de l'écriture, cinq instances opèrent : celles de l'écrivain qui observe et ressent, du scripteur qui transcrit, du narrateur qui raconte, du re-lecteur qui rature ou non, et de l'auteur qui confirme. Ces cinq instances agissent chacune à leur tour, comme si elles étaient inscrites dans une roue, en mouvement constant, construisant lentement l'écriture à chaque rature. Le verbe ajouté à chaque instance confirme en cela l'hypothèse linguistique de Lucien Tesnière, pour qui le verbe occupe la position hiérarchiquement la plus élevée du verbe en tant qu'il régit tous les compléments, y compris le prime actant ou le sujet grammatical. L'action détermine à la fois le « moi » et le « je » et ne dépend plus d'un être unique comme le soutenait Aristote.

Les cinq instances agissent sous une pulsion, celles du regard, de l'écrire et l'invocation. Cette pulsion elle-même est sous-entendue d'un grain de jouissance qui travaille le texte, comme l'indique le point central de l'image.

Emportés par le rythme et le mouvement de l'écriture dont l'écrivain n'est plus le seul maître, comme le danseur emporté par le rythme de la musique, le scripteur-narrateur écrit, bercé, ou mieux, poussé par les pulsions qui le travaillent.

La roue intervient à chaque arrêt de l'écriture et à chaque rature et non pas seulement à la fin du roman. Ainsi pouvons-nous comprendre comment, à chaque arrêt dans le temps, la pulsion de l'écriture forcée par la jouissance ou la trouvaille d'un sens (jouis ! sens) qui la sous-tend, fait avancer le récit.

Conclusion

Plusieurs traits du processus d'écriture de Henry Bauchau invitent à situer la création littéraire dans un hors-temps par rapport à l'écriture calendaire inscrite dans-le-temps, l'une et l'autre interférant et se court-circuitant à l'occasion. L'examen de quelques personnages laisse entendre qu'il n'y a pas *une* histoire des personnages au sens métaphysique du terme, mais *des* histoires particulières qui « re-marquent » le personnage et le réintroduisent dans une autre écriture.²³ Un noyau d'invariant (le faisceau personnel inchangé) se coule dans la variance de la réécriture, sans cesser de la transcender.

À l'autre bout du temps, dans l'instant de la lecture par l'Autre, c'est apparemment le désir de l'Autre qui motive en partie les versions successives auxquelles s'astreint l'écrivain. Le généticien est invité à sonder le mystère de la reprise quasi littérale des versions successives, moyennant des changements ex-centrés.

Enfin, replacer les opérations de l'écriture sur une roue mue par la jouissance inhérente au travail d'écriture (entre peaufinage du style et maniement du stylo), a permis de pointer l'intervention de l'Autre au troisième et au quatrième mouvements et de mieux souligner ainsi la distance entre le temps de la création et celui de l'écriture.

Philippe Willemart
Université de São Paulo

23 Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Ed. de Minuit, 1972, p.82.

La présence du rêve dans les journaux personnels d'Henry Bauchau

L'homme est un mendiant quand il pense... mais un géant quand il rêve
Hölderlin cité par Henry Bauchau¹

Au moment de la rédaction de cet article, sept volumes² du journal personnel d'Henry Bauchau ont été publiés. Ces livres portent des titres qui, outre la référence à la pratique de l'écriture quotidienne (« Journal »), renvoient soit à des circonstances de la vie de l'auteur (*Les Années difficiles*, *Passage de la Bonne-Graine*), soit à l'élaboration d'œuvres de fiction (*Journal d'Antigone*). Cette hétérogénéité des désignations invite à s'interroger sur leur statut générique. S'agit-il de journaux intimes ? De journaux de création ? De journaux spirituels ? Une lecture attentive permet de valider toutes ces pistes. Elle permet aussi de constater qu'un fil parcourt ces livres : celui du rêve, de la présence récurrente au sein d'un ensemble discursif hétérogène, de narrations oniriques quelquefois, mais assez rarement, associées à des éléments d'interprétation.

L'importance du rêve pour l'écriture, la quête spirituelle et le travail d'analyste d'Henry Bauchau n'est pas à démontrer. *Temps du rêve* est le titre du livre publié en 2012 à partir d'un manuscrit de jeunesse et, dans la préface de celui-ci, est citée une phrase de Rabindranath Tagore : « que le rêve est une réalité aussi importante que la vie » Des récits de rêve figurent dans la quasi totalité des textes qu'il a publiés, y compris dans les romans, alors que les narrations oniriques enchâssées sont devenues moins fréquentes dans l'écriture narrative contemporaine.

Tous les rêves d'Henry Bauchau ne se trouvent pas dans son journal. Certains rêves fondamentaux comme celui du rat dans *La Déchirure*, n'apparaît que dans le contexte de ce livre. Il arrive aussi que le diariste fasse référence à un « journal des rêves³ », exclusivement centré sur cette pratique. Les récits de rêve figurant dans les journaux n'en constituent pas moins un vaste corpus, qui tout à la fois se prête à une lecture autonome et peut être considéré comme un ensemble de textes matriciels pour les romans et la poésie, voire les œuvres théâtrales. C'est ce double statut qui sera interrogé dans les lignes qui suivent.

1 PG, p. 121.

2 Cette étude portera sur les sept volumes: *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure* (1960-1965), *Dialogue avec montagnes. Journal du Régiment noir* (1968-1971), *Les Années difficiles. Journal* 1972-1983, *Jour après jour* (1984-1988), *Journal d'Antigone* (1989-1997), *Passage de la Bonne-Graine. Journal* (1997-2001) et *Le Présent d'incertitude. Journal* 2002-2005.

3 On lit par exemple : « J'ai continué à tenir régulièrement mon Journal des rêves, le Journal, lui, est resté en panne » (PI, p. 197).

Le phénomène du rêve consiste en l'apparition nocturne d'images, plus rarement de bribes de phrases, empruntées à l'expérience diurne du rêveur. Un accord semble avoir été trouvé, y compris dans les neurosciences, autour de l'idée, jadis avancée par Freud, selon laquelle le rêve se fonde sur un processus de figuration, de mise en image de désirs et de souvenirs. Le rêve est une expérience principalement visuelle. On peut le considérer comme une « pensée en images », qui prend momentanément le dessus sur la pensée abstraite et se fonde sur une autre temporalité : celle de l'image et pas celle du discours, même si paradoxalement c'est par le discours que le rêve est transmis.

Narrer un rêve est en effet toujours un acte paradoxal car la nature de l'expérience onirique est étrangère d'une part à la logique de l'être adulte, d'autre part au principe de l'enchaînement linéaire qui régit le discours narratif. Celui qui narre ses songes doit trouver des stratégies particulières pour dire l'absurdité des situations, les métamorphoses de lieux et les incertitudes identitaires. Pour cela, il doit déconstruire le récit canonique, notamment dans son rapport à une temporalité linéaire pour dire l'apparition d'images. En outre la manière de narrer les rêves – et plus encore chez Henry Bauchau qui a un parcours d'analyste – a été fortement influencée par les récits figurant dans le livre fondateur de Freud : *L'Interprétation des rêves*, à l'origine d'une véritable rhétorique onirique, fondée notamment sur l'usage du présent comme temps verbal et le fait de commencer le récit par des compléments de lieux rappelant des didascalies dans un texte théâtral.

L'écriture diaristique d'Henry Bauchau n'accorde que progressivement une place aux récits de rêve. Ils sont peu nombreux dans *La Grande Muraille*. La notion de rêve est alors étroitement associée pour lui à la psychanalyse. On lit dans ce premier journal : « Je me rappelle le sentiment singulier que je ressentais au début de l'analyse lorsque Blanche me demandait de “produire” des rêves. J'étais choqué comme par l'intervention d'un procédé mécanique dans le monde intime. » (GM, p. 38).

Les récits de rêve sont de plus en plus nombreux dans les deux volumes suivants et ont indéniablement un rôle de soutien dans une période de vie difficile. Dans *Dialogue avec les montagnes*, le diariste remarque : « Durant cette période j'ai fait de très nombreux rêves, presque chaque jour, ce qui montre un besoin de compensation à une période où le mauvais temps et la monotonie m'ont souvent paru accablants. » (DM, p. 137) Ces deux volumes ont été écrits durant la période où Henry Bauchau vivait en Suisse, dirigeait l'école de Montesano, puis a été contraint de la fermer et de vendre ses biens. Il semble que le fait de se mettre à l'écoute des éléments inconscients qui s'expriment dans les rêves lui ait apporté un certain apaisement.

On peut penser qu'il en est de même avec le sixième volume, *Passage de la Bonne-Graine*, où le lâcher-prise que suppose l'écoute onirique constitue pour le diariste une aide, lors de la traversée d'une nouvelle période difficile liée au décès de son épouse. Effectivement les récits de rêves sont particulièrement nombreux

dans ce livre. Bauchau semble l'avoir par la suite regretté. On lit dans le volume suivant : « J'ai eu mon frère au téléphone, il a lu *Passage de la Bonne-Graine*, qu'il a aimé. Il trouve comme Jacques Devriend qu'il y a un peu trop de rêves. » (PI, p. 47).

La fréquence des récits de rêve devient moindre dans le dernier volume. Dans une entrée du 6 janvier 2004, le diariste se réjouit d'arriver de nouveau à se souvenir de ses rêves. Il met la difficulté éprouvée précédemment à les conserver au compte de la rédaction de *L'Enfant bleu* : « Comme je l'ai remarqué à d'autres occasions, le souvenir des rêves de la nuit, si souvent impossible quand je travaille à une œuvre d'importance, est redevenu fréquent depuis la fin du roman. » (PI, p. 132). Il semble également que, dans ce dernier volume, la capacité d'écoute du diariste soit presque entièrement absorbée par les Autres (les différentes personnes qui viennent le voir ou qu'il rencontre) et la nature qu'il observe attentivement. On ne peut qu'adhérer à l'idée formulée par Isabelle Vanquaethem, dans un article consacré aux journaux d'Henry Bauchau, selon laquelle il y aurait dans ce volume une modification de l'écriture et un déplacement d'intérêt vers le monde extérieur :

Au paysage intérieur succède, sans l'évincer aucunement, le paysage extérieur comme objet privilégié de captation scripturale. Après avoir délié tant les nœuds intérieurs de son histoire personnelle que ceux de l'Histoire, en regard de la psychanalyse qui l'a tant influencé, l'écrivain s'ouvre peu à peu à l'intemporel et se cherche ailleurs qu'en lui-même.⁴

La manière dont Henry Bauchau transcrit ses rêves est extrêmement variable. Certains n'occupent qu'une phrase, font l'objet seulement d'une mention rapide. On peut lire dans *Dialogue avec les montagnes* : « Au XV^e siècle, des femmes fines et ouvragées, mystérieuses comme on en voit dans la peinture de ce temps. Puis sur une route un énorme insecte volant. » (DM, p. 75) Et, dans *Passage de la Bonne-Graine* : « Présence de mon père. Il est question de la gloire militaire. » (PBG, p. 351). Il s'agit de transcriptions minimales, au plus près de l'apparition nocturne. D'autres rêves sont réduits à la mention d'une couleur ou d'une sensation.

Les récits sont quelquefois annoncés par la mention « *Rêve* » ou « *Rêve du...* ». D'autres rêves ne sont pas directement racontés mais apparaissent lors de passages rapportant des entretiens ; c'est notamment le cas pour un grand nombre de rêves figurant dans *Dialogue avec les montagnes*, où les narrations oniriques figurent à l'intérieur de comptes rendus des entretiens avec le Dr Dreyfuss.

Henry Bauchau écrit presque toujours ses rêves au présent et les introduit souvent par des phrases nominales indiquant leur cadre. On lit au début d'un récit de rêve dans *Passage de la Bonne-Graine* : « Une grande chambre où il y a une réunion à la fois familiale et amicale » (PBG, p. 195), et dans un autre rêve : « Grande maison, grande famille, on me montre les œuvres d'un jeune garçon de quatorze ans » (PBG,

4 Isabelle Vanquaethem, « Les journaux d'Henry Bauchau : de moi à soi, se parcourir », dans Jean Leclercq et Nicolas Monseu, *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, Éditions universitaires de Dijon, 2009, pp. 221-222.

p. 399). On perçoit l'influence du type de récits figurant dans *L'Interprétation des rêves* de Freud. Ailleurs, la phrase « Une scène se passe [...] » (AD, p. 190) débutant la narration du songe révèle le fait que, pour le diariste, l'expérience onirique ressemble à celle de l'intervention de personnages sur une scène de théâtre.

Henry Bauchau n'interprète que rarement ses rêves. Dans le *Journal d'Antigone*, il cite avec plaisir une lettre de Marie-Claire Boons rédigée à la suite de la lecture de son journal dans laquelle elle écrit : « Je suis heureuse que tu ne sois pas tombé dans le piège de l'interprétation des rêves : seul, le réseau qu'ils composent délivre pour chacun ce qu'ils disent. » (JA, p. 204). Cette conception plutôt littéraire et poétique du rêve semble le guider. Elle ne connaît que quelques exceptions. Les rêves liés aux séances d'entretien avec le Dr Dreyfuss, nombreux dans *Dialogue avec les montagnes*, sont suivis d'interprétations, proposées par l'un ou l'autre des deux interlocuteurs.

C'est ainsi qu'on ne trouve que très rarement dans ces journaux la disposition canonique freudienne, consistant à faire suivre le récit du rêve de la reprise de chaque terme ou élément qui suscite la libre association. Le diariste le fait pour un rêve dans *Jour après jour*, où chaque élément est repris, suivi du verbe « évoque » et des associations correspondantes (JJ03, p. 235). Pour quelques rêves de *Passage de la Bonne-Graine*, il procède également par associations, terme à terme⁵. De même, dans ce livre, plusieurs rêves sont accompagnés de la mention « désir du rêve » et d'un essai de reconstitution du désir inconscient sous-jacent à l'apparition onirique.

Dans les journaux de Bauchau, les rêves sont présents pour eux-mêmes, pour ce qu'ils introduisent de déconstruction au sein de la rationalité du compte rendu quotidien et non pour ce qu'ils signifient quant à l'histoire personnelle du rêveur. Le diariste échappe à la tentation de l'autoanalyse et, si la pratique du récit de rêve l'aide à vivre et à traverser les périodes difficiles de l'existence, cette démarche ne passe pas par la conscience, ni par l'analyse et l'interprétation.

On peut également remarquer qu'il y a chez l'auteur d'*Edipe sur la route*, à l'instar des écrivains surréalistes, perméabilité entre le songe et la vie éveillée, présence du songe dans la vie réelle et du réel dans le songe. Le diariste évoque de nombreux moments de rêverie, diurne ou nocturne, où son activité psychique est à la fois commandée par le moi et abandonnée aux images. Dans *Les Années difficiles*, il est question d'un « demi-rêve éveillé ». Dans le *Journal d'Antigone*, il parle de « longue rêverie commencée sans doute sous la forme d'un rêve » (JA, p. 386). Il arrive également qu'il fasse référence à l'expérience – bien connue de ceux qui notent leurs songes – d'une intervention du moi vigile au sein de l'expérience du rêve.

Contrairement à l'orthodoxie freudienne et ici encore à l'instar des surréalistes, Bauchau ne met pas seulement le rêve en relation avec son passé individuel mais le considère comme une instance qui dépasse sa personne, susceptible de donner

5 Voir PBG, pp. 174, 204, 351 et 358.

des informations sur l'avenir ou d'être un guide lors de décisions. Les termes qu'il utilise pour parler du rêve sont révélateurs du statut qu'il donne à cette expérience. Le rêve est pour lui un message (« Nombreux messages nocturnes au cours de cette nuit entrecoupée » : GM, p. 294 ; « Un rêve me dit [...] » : JA, p. 318), une question (« Le rêve m'interroge » : AD, p. 361, « Ce rêve m'interroge, je me demande s'il ne conteste pas [...] » : JA, p. 473), un avertissement (« Le rêve où je voulais prendre des raccourcis dangereux dans un tournant où je manque un rendez-vous [celui de Mao] m'avertit. » : AD, p. 382). On lit également : « Le rêve m'a ouvert la porte » (JJ03, p. 32), « Un rêve de cette nuit me fait voir [...] » (JJ03, p. 286). Le rêve est personnifié, contient un message de l'inconscient, semble toujours vouloir en dire plus que ce que le diariste est en mesure de saisir. Dans *Passage de la Bonne-Graine*, figurent les expressions « don du rêve » (PBG, p. 91) et « l'aveu du rêve » (PBG, p. 241). Le rêve peut amener le diariste à des changements d'attitude dans sa vie.

Henry Bauchau joue avec l'idée selon laquelle le rêve pourrait être prémonitoire. Dans la période où il tente de vendre les maisons qu'il possède en Suisse, il fait un rêve dans lequel il nage dans une piscine et se cogne contre la paroi (AD, p. 47). Il fait ce rêve le 2 octobre 1972 et le 15 janvier 1973, non seulement il remarque que cela lui est arrivé dans la réalité mais il signale qu'au moment où il a ouvert son journal, il est tombé « par hasard » sur la page du 3 octobre où il avait noté son rêve. Dans *Les Années difficiles*, il écrit « Le rêve semble bien prémonitoire » (AD, p. 214) à propos d'un songe fait la veille d'un séjour à l'hôpital.

Quant aux contenus des rêves (les lieux, les personnages, les événements), ils apparaissent d'une extrême richesse et diversité dans l'ensemble des récits donnés à lire dans le journal. Comme ceux de tout être humain sans doute, les récits de rêve d'Henry Bauchau se partagent entre rêves bizarres, riches en métamorphoses de lieux et d'objets et rêves liés aux proches, aux membres de la famille, permettant au sujet de revivre des moments de l'enfance et de revoir en songe des êtres disparus.

Les rêves marqués d'étrangeté sont, dans l'ensemble du corpus, moins fréquents que les rêves où apparaissent des proches (morts ou vivants). Quelques exemples de rêves où dominent la bizarrerie et les métamorphoses peuvent être trouvés dans *Les Années difficiles*. Dans un rêve, Henry Bauchau est au volant d'une voiture en compagnie d'Ariane Mnouchkine et cette voiture se transforme en charrette avec un petit cheval (AD, p. 197). Dans un autre, il rêve que sa compagne, Laure, a fait des dessins pour *Le Canard enchaîné* et les vend pour un bon prix (AD, p. 267). Également dans *Les Années difficiles*, on peut lire cet étrange récit : « Cornelia dans le métro. Tient une clef ou une coupe de champagne. Il y a un trou dans le vert qui signifie qu'il faut dépasser le stade de Médée. » (AD, p. 360). Le diariste ne commente pas l'homophonie évidente verre/vert et se contente de livrer sans autre commentaire cet étrange songe au lecteur de son journal. Même impression de mystère et d'étrangeté dans ces deux rêves extraits de *Jour après Jour* : « J'aide à la libération d'un prisonnier. C'est d'abord un homme, il apparaît sous la forme d'un pigeon bleu

qui est le Saint-Esprit. C'est aussi une femme, héroïne de la guerre de libération » (JJ03, p. 33), « Un jeune spadassin, en armure brillante. Il entre dans la vie politique et finalement devient pape. » (JJ03, p. 235). Dans *Passage de la Bonne-Graine*, le diariste narre comment dans un rêve lui est apparue une étrange machine où on insérerait une fille et un garçon et comment il a été amené à prendre place derrière une jeune fille nue (PBG, p. 303). Ailleurs dans le même livre, il raconte un rêve où il a dû ramper et monter à l'intérieur d'une sorte de tuyau (PBG, p. 401).

Majoritaires sont cependant les songes où apparaissent des lieux et des personnages liés à la vie diurne du rêveur. Les lieux des rêves d'Henry Bauchau sont souvent ceux de son enfance : Crimont, Archennes (et notamment l'étang d'Archennes dont la présence est récurrente dans les rêves). Mais aussi ceux de sa vie adulte : Montesano, Paris, des lieux de vacances ou qui concernent son écriture (comme la Chine au moment de la rédaction du livre sur Mao).

Ses parents apparaissent dans plusieurs de ses rêves avec un mélange d'époques. Quelquefois lui-même est enfant ; d'autres fois, non. Plusieurs rêves le ramènent en arrière vers l'enfance de ses enfants, alors que ceux-ci ont grandi. Son ami Théo Léger est très souvent présent dans les narrations oniriques, de même que Laure, notamment dans *Passage de la Bonne-Graine*, à l'époque de sa maladie et de son décès. Henry Bauchau rêve aussi très souvent du couple Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon. La présence de celle qui a été son analyste et lui a ouvert la voie de l'écoute de l'inconscient n'a rien pour surprendre. Plus étonnante est la récurrence des apparitions d'Ariane Mnouchkine, tellement fréquente que le diariste l'a mentionnée avec surprise sans pour autant pleinement la comprendre. « Je m'interroge sur la fréquence de l'apparition du Théâtre du Soleil et d'Ariane dans mes rêves », lit-on dans *Le Présent d'incertitude* (PI, p. 38). Henry Bauchau rêve également des personnages de ses livres : Mao, Œdipe, Antigone, Diotime. Mais aussi de personnages de la littérature, comme le Duc de Guermantes.

Lui-même l'a remarqué : de nombreux personnages célèbres contemporains ou décédés apparaissent dans ses rêves. Il s'agit d'hommes politiques (de Gaulle, etc.), de grands écrivains des générations antérieures (Mallarmé, Claudel, Gide, Sartre, Malraux, Camus). « Cette nuit, je rêve que Giscard et Debré se battent avec des sabres de bois. [...] Le rêve me dit qu'il y a en moi du Giscard, du Debré et qu'il faut combattre avec autre chose que des sabres de bois », lit-on dans *Dialogue avec les montagnes* (DM, p. 18). Et, dans *Les Années difficiles* : « Mes rêves le révèlent cruellement, j'aurais voulu "jouer un rôle", je me suis cru des aptitudes à la vie publique. » (AD, p. 203). Le rêve permet un retour vers l'imaginaire enfantin de toute puissance et explique que le sujet de l'expérience onirique se voit entouré de figures célèbres.

De nombreux rêves font référence à des situations de compétition. Bauchau a lui-même mis ce type de rêve en relation avec son expérience enfantine de lutte avec son frère aîné, Jean, combats dans lesquels il n'avait pas le dessus mais qui

lui permettaient de lutter⁶. C'est ainsi qu'on peut lire dans *La Grande Muraille* : « Rêve important fait sur le thème de deux adversaires dont l'un demande à l'autre de lui forger une arme pour reprendre le combat » (GM, p. 136) et dans *Dialogue avec les montagnes* : « Rêvé cette nuit d'un mouton qui jouait avec moi à l'agressivité [...]. Tout le rêve portait sur le rapport fort-faible. » (DM, p. 19). Dans *Jour après jour*, il rêve d'un combat collectif avec assaut, d'une course de voitures à laquelle il participe, de Maeterlinck se battant en duel. Dans *Passage de la Bonne-Graine*, il se rêve entraîneur d'une nageuse.

Henry Bauchau narre aussi de nombreux rêves où apparaissent des animaux, avec une nette prédominance des chevaux et des bêtes sauvages. Il rêve de sangliers, d'hippopotames et de lynx, de lionnes, de tigres et de loups. Le diariste sait que l'apparition d'animaux en songe a une signification importante en relation avec l'inconscient du dormeur. Il le commente, dans *Dialogue avec les montagnes*, à propos d'un rêve dans lequel sa sœur n'arrive pas à maîtriser un cheval et où apparaît un sanglier : « un grand sanglier sort du bois, il est d'un gris-noir, énorme, impressionnant. Je l'admire et je suis intéressé par lui comme je le suis par les grandes manifestations de l'inconscient » (DM, p. 157). Dans le même livre, un rêve est narré deux fois (directement et dans la transcription du dialogue avec le Robert Dreyfuss) : celui de l'apparition d'un très beau cheval bleu « très puissant » (DM, pp. 280 et 285). Dans *Les Années difficiles*, c'est un « magnifique loup gris-bleu avec des reflets argents » qui lui apparaît dans son sommeil. Le diariste commente : « M'éveille, très impressionné par la beauté du loup, avec le sentiment d'un rêve important » (AD, p. 214).

Les paysages dans lesquels se déroulent ces rêves sont également empreints d'une grande force et beauté. On peut noter la fréquence de l'apparition de lacs, étangs, piscines, rivières, cascades et autres zones aquatiques. L'archétype de ces images semble être l'étang d'Archennes, qui joue un rôle essentiel dans l'imaginaire de l'auteur et ses perceptions sensibles. Dans *Les Années difficiles*, il rêve d'une piscine rouge : « À Archennes où je prends un bain dans une piscine, très belle à coloration rouge et orange. [...] Partout il y a une couleur rouge somptueuse, comme illuminée de l'intérieur, un rouge d'automne avec des colorations d'orange et d'or. Or rouge. » (AD, pp. 161-162). Ce rêve étrange et oxymorique communique une impression de fort bonheur. Dans un autre songe, l'étang d'Archennes a une couleur dorée. Dans *Jour après jour*, on lit le récit de rêve suivant : « Je nage dans l'étang d'Archennes. Je nage sous l'eau avec aisance et plaisir. Il n'y a ni algue, ni boue. » (JJ03, p. 172). Dans les rêves des journaux suivants, apparaissent : « Une grande et superbe vague » (JJ03, p. 394), « une cascade » (JA, p. 27), « une chute d'eau dans les montagnes » (JA, p. 83), « un ruisseau de fleurs lumineuses » (JA, p. 458), « une rivière tumultueuse » (PBG, p. 216), « un fleuve » (PI, p. 275). L'eau est, dans l'ensemble de ces récits, bénéfique.

Associé quelquefois au thème aquatique, celui de la montagne est aussi très

6 Ce type de rêve est commenté dans JA, p. 253.

présent. La montagne est le cadre fréquent de rêves situés dans la seconde moitié des journaux. L'auteur descend d'une montagne, se trouve sur des sommets, fait de la varappe, monte, descend, glisse.

Une particularité des récits de rêve d'Henry Bauchau est la présence de nombreuses phrases. Il y a certainement plus de paroles dans ces textes que dans la moyenne des narrations oniriques⁷. Il est fréquent qu'Henry Bauchau s'éveille avec le souvenir d'une unique phrase, très souvent mystérieuse, entendue en rêve. Dans *Dialogue avec les montagnes*, il rapporte un rêve dans lequel il dit : « Ce qui a manqué à Valéry c'est l'Égypte » (DM, p. 52). Dans *Les Années difficiles*, on lit : « Delacroix vaincra. Je trouve ces mots sur mes lèvres ce matin après plusieurs autres rêves oubliés. » (AD, p. 31). Dans un autre rêve, il s'entend dire : « Ne séparez pas les jumelles pour le ski » (AD, p. 266). Dans *Jour après jour*, on peut lire : « Une seule phrase d'un rêve. C'était à une réunion d'écrivains en Angleterre. L'un d'eux disait en parlant d'une jeune romancière : "Quand elle parle à quelqu'un, même ses cheveux vont vers l'autre." » (JJ03, p. 274). Ces phrases résonnent comme des oracles et renforcent l'idée, sous-jacente à ces différents récits, selon laquelle quelque chose cherche à être dit dans le récit de rêve, que l'écrivain ne peut formuler autrement qu'avec la citation exacte des mots entendus.

Les exemples cités de récits de rêves révèlent la volonté d'Henry Bauchau de laisser à l'univers onirique son absurdité, d'ouvrir, par ces narrations son journal sur l'espace non maîtrisé, non contrôlable, qui donne naissance aux visions nocturnes. Les rêves sont là parce qu'ils introduisent dans l'écriture diaristique et fictionnelle des éléments infantiles, irrationnels, sans lesquels elle ne saurait exister comme œuvre littéraire à part entière.

Que le rêve est à l'origine de l'écriture littéraire de Bauchau semble évident. On peut voir facilement que certains thèmes de ses livres dérivent directement de visions nocturnes. Par exemple la fréquence des rêves de rivalité peut être mise en relation avec les passages d'*Antigone* autour d'Étéocle et Polynice. La fascination pour les chevaux et les animaux sauvages est aussi une dimension importante de son imaginaire tel qu'il s'exprime dans les œuvres de fiction. Les journaux témoignent à plusieurs reprises d'un effort de l'auteur pour se laisser guider par le rêve vers l'écriture. « C'est la considération fréquente de mon enfance par la mémoire et par le rêve qui, plus que toute autre chose, m'a permis de devenir psychanalyste. C'est de là aussi qu'est née ma possibilité de me délier par l'écriture », écrit-il dans *Jour après Jour* (JJ03, p. 187). « Se délier par l'écriture », c'est lâcher prise du côté de la pensée rationnelle et du contrôle, accepter que l'écriture soit un don et que la qualité principale de l'écrivain soit d'être réceptif à ce qui

7 Dans l'article « Le rêve entre imagerie et narrativité », Christian Vandendorpe avance le chiffre de 6 % de paroles sur un corpus de cent rêves publiés entre 1940 et 1999 (dans Christian Vandendorpe [dir.] *Le Récit de rêve*, Québec, Nota Bene, 2005, p. 47). On peut penser que les mots occupent davantage de place dans les rêves narrés par Henry Bauchau.

se manifeste en lui dans l'expérience onirique. C'est indéniablement vers ce qu'il appelle la « pensée nocturne » qu'il se tourne pour trouver la force d'écrire. Il note dans le *Journal d'Antigone* :

Pendant la nuit je continue à penser à Antigone. De cette pensée nocturne émanent parfois des inspirations dont, le plus souvent, rien ne parvient à la pensée diurne. Rien, sinon une orientation sourde qui me tourne vers l'écriture, comme vers mon soleil intérieur. (JA, p. 311)

Plusieurs livres d'Henry Bauchau sont nés de l'espace intermédiaire du rêve. Le rêve du rat a infléchi et dénoué le projet d'écriture de *La Déchirure*, roman qui par ailleurs se termine sur un rêve. Dans l'un des articles publiés dans *L'Écriture à l'écoute*, il établit une relation complexe entre la fin de sa seconde analyse, le début de l'écriture du *Régiment noir* et un rêve dans lequel il descend une montagne en luge et traverse un mur de neige (« La scène du rêve », EE, p. 129).

Le premier projet d'*Œdipe sur la route*, tel qu'il est évoqué dans les dernières pages des *Années difficiles*, était en relation avec une série de récits de rêves. On lit en effet dans une entrée du 6 mars 1983 :

Notes pour *Œdipe sur la route* :

Je reprends un rêve fait dans la nuit du 27 au 28. Il s'agit d'une série de rêves faits par un analysant, parent de Freud, ou par lui-même. [...] Il s'agirait donc de rêves faits pour Œdipe et/ou par lui. Rêves dont il modifie l'ordre car certains ne sont pas prêts à être analysés (AD, p. 437)

C'est enfin en rêve que lui apparaît le dénouement d'Antigone. On lit dans *Journal d'Antigone* : « Avant-hier je me suis éveillé au milieu de la nuit à la suite d'une série d'images qui sont sorties de ma mémoire mais dont le sens était qu'Antigone devait se terminer par sa montée sur la scène du théâtre » (JA, p. 156).

Ce qui est vrai de l'écriture romanesque l'est plus encore de l'écriture poétique. Dans *Jour après jour*, Bauchau évoque la naissance en lui de ce qu'il appelle un « rêve-poème ». Il s'agit d'un texte rêvé et noté durant la nuit, déjà sous forme de poème. Le diariste écrit :

En m'éveillant vers deux heures du matin, je me suis dit : il faut absolument noter ce rêve, c'est un récit, c'est un poème. [...] Lorsque j'ai pu retravailler mon texte les jours suivants, je me suis attaché surtout à garder la littérarité du rêve et à lui donner une forme, un accent proche du son initial, sobre et presque élémentaire, qu'il me semblait avoir entendu. (JJ03, p. 111)

Henry Bauchau a le sentiment qu'une voix à l'intérieur de lui-même lui a « dicté » ce texte. Celui-ci intitulé « Le Baïkal », figure avec un ensemble d'autres poèmes dans le recueil symboliquement intitulé « Les greniers du sommeil ».

Enfin le très long poème « La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud », est fondé sur une expérience essentielle, celle d'un rêve fait à dix-neuf ans, dans lequel

l'inventeur de la psychanalyse lui apparaît. Rêve fondateur à plus d'un titre : biographique mais aussi littéraire.

Quant au théâtre, il serait trop long de développer ce point ici mais la manière dont Bauchau narre ses rêves (avec des didascalies initiales) se fonde de toute évidence sur l'idée d'une similitude entre la scène du théâtre et celle du rêve, rapprochement explicité dans l'article « La scène du rêve », au cours duquel l'auteur mentionne sa pièce *Gengis Khan* et la réplique à l'Empereur de Chine du personnage éponyme, qui se réclame du « droit du rêve ».

Avant-texte, texte-origine, texte intermédiaire ou déjà discours littéraire ? Il demeure difficile de définir le statut du récit de rêve pour Henry Bauchau. Ce qui est certain est que, parce qu'il est principalement constitué d'images, il permet au sujet de l'écriture d'entrer dans un autre type de pensée et de temporalité. Dans le rêve, il n'y pas de successivité au sens logique, pas de profondeur temporelle. Comme dans l'inconscient, le présent et le passé coïncident. Dans une entrée du 13 mars 1980, figurant dans *Les Années difficiles*, l'auteur rapproche son projet d'écriture de celui du rêve : « Ce que je cherche c'est un moyen de télescoper le temps, tout en permettant le récit. De condenser le temps et les personnages comme dans les rêves. » (AD, p. 352). Le récit de rêve permet à Henry Bauchau d'entrer dans une pensée où les images dominent. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la peinture comme thème ou autobiographème joue un rôle aussi important dans ses romans. Quand il évoque Œdipe, aveugle, en train de faire apparaître l'image de la vague ou quand il choisit comme personnage principal de *Déluge*, un peintre, il s'agit pour lui de désigner métaphoriquement un processus qui est aussi celui de l'écriture littéraire. Lui-même pratique la peinture et Lionel, modèle de *L'Enfant bleu*, devenu peintre a eu beaucoup d'importance pour lui sur le plan humain et affectif. On peut dire qu'Henry Bauchau appartient aux écrivains visionnaires plus qu'à ceux qui créent à partir d'une logique d'enchaînement linéaire. Les rêves ont donc dans son œuvre un statut mixte. Ce sont à la fois des avant-textes mais aussi des séquences littéraires autonomes dont la richesse imaginative rayonne au sein de la suite d'entrées quotidiennes des journaux personnels. Par la présence du rêve, ceux-ci acquièrent une part d'inconnu et d'irrationnel qui contribue à en faire des œuvres littéraires à part entière.

Annie Pibarot

RIRRA21-Université Montpellier III

L'affleurement d'un mythe personnel chez Henry Bauchau

*Le poète ne dit qu'un mot toute sa vie
Pour autant qu'il puisse le desceller des orages.*

Pierre Jean Jouve

Si l'on admet qu'un auteur se construit en même temps qu'il construit son œuvre, on se doit d'être attentif à la figuration de l'écrivain qui s'élabore par le biais de la réécriture en intratextualité : l'auteur reprend, d'œuvre en œuvre, une matière littéraire qu'il reconfigure en fonction des fluctuations génériques et en tenant compte d'un facteur temporel propice à élaborer, modifier ou défaire une image qui apparaît ainsi porteuse d'une épaisseur temporelle propre à la complexifier. Depuis toujours, les journaux d'Henry Bauchau lui permettent en ce sens, parallèlement à son œuvre fictionnelle, de se forger une « identité narrative » par l'anamnèse et l'affleurement de l'inconscient, et de construire son œuvre par un métadiscours dans lequel il témoigne de l'importance de l'aléa : rencontres, lectures, événements. L'écrivain, comme l'Œdipe de son roman éponyme, est « sur la route » et le temps qu'il perd à errer est en réalité celui par lequel il acquiert l'essentiel. Là se situe la singularité de son univers qui, tout en faisant une large place à la mort, instaure un rapport constructeur au temps.

Écrire pour se parcourir

L'œuvre d'Henry Bauchau s'étend sur plus d'un demi-siècle et se décline en différentes formes génériques (roman, récit, théâtre, essai, journal, livret d'opéra), la poésie restant la trame de fond sur laquelle ces différentes productions se profilent. Il est intéressant d'observer le mouvement par lequel les mêmes événements et les mêmes figures héroïques se répondent à l'intérieur de l'œuvre depuis les premiers textes clandestins jusqu'aux derniers parus, en y pointant ce que ces retours traduisent sur le plan de la figuration de l'auteur par les effets de lecture produits, et en montrant ce que les journaux peuvent laisser entrevoir des traces de la création.

Il faut tenir compte d'emblée de la particularité de la genèse de l'activité littéraire d'Henry Bauchau, qui est tout entière liée à une entreprise d'élucidation personnelle. Comme Henri Michaux qui disait « j'écris pour étendre les moyens de m'environner, de m'éveiller pour, entre des images, éveiller de échos »¹, Henry Bauchau veut, par l'écriture, sortir d'une forme d'absence à soi-même et donner voix à son authenticité. Son œuvre littéraire prend dès lors, comme l'analyse, la forme d'un long cheminement. Elle se déploie dans la lenteur, le tâtonnement, en quête d'un savoir sur

1 Henri Michaux, inédit du Caire cité par Robert Bénichou dans *Michaux*, Paris, Gallimard, 1959, p. 200.

soi, selon une démarche qui est induite par une phrase de Saint-Jean-de la Croix qu'Henry Bauchau retranscrit dans son journal : « Pour aller où tu ne sais pas, va par où tu ne sais pas » (épigraphe de *Jour après jour*). L'écrivain souligne le caractère de déprise qui conditionne l'efficacité de cette démarche : « il ne s'agissait pas de comprendre ni d'expliquer car j'étais contraint de m'aventurer dans des espaces et des profondeurs ou tout était hautement inexplicable » (EC, p. 5). On saisit le caractère paradoxal de cette figuration de l'écrivain, qui choisit la perte comme forme de prise en charge de soi, autrement dit le lâcher prise comme forme de maîtrise. Le même paradoxe touche l'utilisation du langage, puisqu'il s'agit, selon l'auteur, de « dire l'indicible du vécu avec les moyens de langage élaborés pour le dicible et la vie courante » (EC, p. 5) : Henry Bauchau attend du travail littéraire, poétique par essence, que le désir de toucher l'indicible puisse générer un langage approprié à ce but, un langage apocalyptique, susceptible de révéler ce qui est caché.

À l'intersection de l'expérience psychanalytique et poétique d'Henry Bauchau, il faut pointer le motif commun d'un sentiment d'impuissance. Bauchau essaie, par l'une et l'autre voies, de trouver le moyen de « survivre » (EC, p. 5) à un sentiment d'échec à l'égard de l'homme de décision qu'il croyait être avant-guerre, mais qui, ayant parfois mal décidé ou trop tard, n'a pas été reconnu comme tel et a été amené à percevoir cet aspect de lui-même comme une fausse identité. Après-guerre, Henry Bauchau se distancie des trompeuses lignes droites de la pensée rationnelle et de l'action pour opter pour les voies paradoxales, déraisonnables, dérisoires, de la dérive dans le tâtonnement analytique et l'ouverture aux possibles de l'activité poétique. Le schéma épistémique désormais privilégié apparaît ainsi inversé : face aux principes organisateurs de son identité première d'homme d'action et de certitudes, reconnue comme non pertinente, Henry Bauchau dresse un autre mode cognitif qui ne repose plus tant sur le *logos* que sur le *poiein*, sur l'activation des virtualités sémantiques d'une utilisation plus sensorielle et intuitive de la langue, à laquelle l'a sensibilisé la psychanalyse.

Sur cet horizon, l'œuvre d'Henry Bauchau, dans sa perspective auto-constituante, se présente comme une figuration de lui-même en tant qu'écrivain par un parcours poétique au sens large, mais transgénérique au sens strict, qui lui permet de construire une figure non monolithique et mouvante. L'ensemble polyphonique de ses textes littéraires produit une image inscrite dans une combinatoire d'éléments qui reviennent dans des dispositifs d'écriture différents qui tendent à modifier le sens global au fil des multiples reprises. On envisagera ici les différences génériques, mais aussi les modifications survenues dans les situations d'énonciation, qui induisent qu'un texte faisant l'objet d'une reprise dans des conditions nouvelles génère une interprétation différente, parfois avec des effets rétroactifs sur les œuvres antérieures.

En particulier, on analysera ici le jeu d'échos internes observable entre un récit de jeunesse, un roman de la maturité, le journal de l'écrivain et des archives

inédites déposées au Fonds Henry Bauchau de Louvain-la-Neuve. Le récit pour la jeunesse *Temps de rêve*, rédigé en 1933 et publié sous le pseudonyme de Jean Remoire en 1936, relate les amours de jeunesse contrariées du narrateur, Billy (onze ans) pour la petite Inngué (huit ans). Le roman *Le Boulevard périphérique*, commencé en 1980, puis abandonné au profit d'un autre projet romanesque sur Œdipe et Antigone, sera repris et publié 28 ans plus tard. Ce roman revient sur la matière du récit de 1936 en tant qu'épisode secondaire de l'enfance du narrateur, mais Inngué s'appelle désormais Aurélie (BP, p. 109). La trame romanesque est construite sur l'entrelacement de deux épisodes du passé du narrateur qui sont, pour le récit-cadre, l'agonie de sa belle-fille Paule atteinte du cancer dans les années 1980 – c'est-à-dire au moment de la rédaction initiale du livre –, et d'autre part, le récit enchâssé de la mise à mort de son ami Stéphane par le terrible chef nazi Shadow pour faits de résistance durant la Seconde Guerre mondiale. Le corps nu de Stéphane est retrouvé dans un étang et le narrateur tente d'échafauder une explication à cette mort mystérieuse.

La source d'inspiration des récits s'avère clairement biographique : d'une part, le décor du récit de jeunesse est emprunté au domaine familial des Bauchau et le cousin de l'écrivain a même fourni une clé de lecture qui permet de reconnaître une personne réelle en chacun des personnages évoqués (la jolie Inngué serait la cousine Daisy et la Tante Nell, qui se moque gentiment du « grand béguin » de Billy/Henry, serait la tante paternelle de l'écrivain, c'est-à-dire la mère du Chevalier Pierre Bauchau). D'autre part, le roman *Le Boulevard périphérique* fournit nombre d'indices, parmi lesquels la pratique de l'écriture littéraire, qui conduisent à le comprendre comme une fiction ancrée dans le vécu de Bauchau. Ceci conduit à s'intéresser aux journaux intimes tenus par l'écrivain, mais ni les journaux de 1933-1936, ni ceux de ses années de guerre ne permettent de retrouver les personnages du récit enchâssé. Par contre, deux documents d'archives montrent que vers 1945, Bauchau a déjà consacré un poème au destin tragique de Stéphane [cote FHB-UCL : A15 335-A15 337] et qu'il envisage de lui consacrer un texte intitulé *Les nuits de Stéphane* [cote FHB-UCL : A15 156-15157]. Pour ce qui est du récit-cadre, le journal tenu entre 1972 et 1983 a été publié à retardement en septembre 2009 sous le titre *Les Années difficiles*. On possède donc une version publiée (c'est-à-dire retravaillée) du journal de la période de la mort de la belle-fille de l'écrivain, qui se présente en homologie avec le contenu du roman, et paraît au lendemain dudit roman. Ce journal contient aussi une allusion à la mort d'un certain Stéphane.

Outre les différences génériques, il convient de remarquer la particularité des situations d'énonciation de ces textes qui reprennent des matières communes, car l'inscription de l'auteur dans l'institution littéraire est résolument autre à ces différentes périodes d'écriture. Entre 1933 et 1936, Henry Bauchau ne se considère nullement comme un écrivain et ce récit pour la jeunesse ne se publie que sous un faux nom, qui lui permet de garder la face en cas d'échec. Relatant une intrigue

dont les personnages sont empruntés à sa chronique familiale, l'écrivain craint sans doute aussi le mépris d'un entourage peu enclin à considérer la littérature comme une activité sérieuse et digne de respect, d'autant plus qu'il s'agit d'un écrit pour la jeunesse, donc d'un genre mineur. En 1945, il rêve d'élaborer une œuvre littéraire au départ de faits qui l'ont marqué, mais il reste un clandestin de l'écriture. En 1980, Henry Bauchau compte à son actif une production de poète (il a publié cinq recueils, et le premier, *Géologie*, a d'emblée reçu le Prix Max Jacob en 1958), de dramaturge (avec deux pièces de théâtre) et de romancier (son second roman a reçu le Prix Frans Hellens et le Prix Triennal du roman en Belgique). Toutefois, ce n'est guère un sentiment d'accomplissement qui l'anime. Son recueil *Célébration* a été refusé par Gallimard et il ressent cela comme un dénigrement de son talent. Son œuvre théâtrale n'a pas été montée à la scène et il constate que son œuvre romanesque est dépourvue d'aucun écho significatif dans la presse. Il nourrit donc à l'égard de son travail d'écrivain un sentiment d'échec. Durant toutes ces années, il tient son journal pour lui-même et non en vue de sa publication, se considérant comme un auteur de seconde zone, un écrivain du dimanche, dont la première occupation (sérieuse) est de diriger un collège international pour jeunes filles à Gstaad. En 1980, lorsqu'Henry Bauchau rédige la première version du *Boulevard Périphérique*, il se trouve en outre en situation de précarité financière et professionnelle, puisqu'il a dû fermer l'Institut Montesano en raison de la crise du dollar. Il s'est résolu à quitter la Suisse et à se refaire une nouvelle vie en tant que thérapeute dans un hôpital de jour à Paris, où il est redevenu un subordonné et non plus un dirigeant. En 2008, par contre, lorsqu'il reprend le roman pour l'achever et le publier, il est devenu un écrivain reconnu grâce au succès d'*Edipe sur la route* et d'*Antigone* qui l'ont porté à l'avant-plan de la scène littéraire. Il est devenu Académicien, a reçu de nombreuses formes de reconnaissance, et son grand âge (95 ans) ne lui fait plus craindre d'offrir une œuvre en non-conformité potentielle avec les attentes du public.

Les différences génériques

Considérons les différences génériques. Le premier récit d'Henry Bauchau en 1936, publié sous pseudonyme, met en scène un narrateur de 11 ans qui, thématiquement, se construit une image de conteur brillant (il rêve de séduire Ingué en lui racontant des histoires : TR, p. 29), qui repose sur une fascination avouée pour les livres en tant que lieux d'évasion à l'égard d'un vécu quotidien sans intérêt. Lecteur passionné, Billy voit la vie à travers le prisme des livres² et son rapport à la lecture est d'emblée présenté comme ambivalent : si d'un côté, la littérature romanesque stimule son imagination³ et apparaît comme le modèle même de l'inventivité, d'un autre côté, elle marque le héros-narrateur de bovarysme et forme

2 « Elle me fait toujours penser quand je la vois à la messe, à la petite maman des romans d'orphelins » (TR, p. 24).

3 « j'avais entrepris la construction d'une hutte, bâti un roman » (TR, p. 18).

écran à l'égard de la réalité⁴. Après la déception amoureuse, la littérature devient son refuge dans un sens autistique, car il la considère comme la « seule réalité », et fait de lui un « petit malade, petit lecteur, blotti dans un coin sombre, en marge de la vie » (TR, p. 61). La littérature, assimilée au rêve par Billy qui la survalorise, apparaît dans le roman sous la bannière d'une épigraphe de Tagore qui déclare « *que le rêve est une réalité aussi importante que la vie* », ce qui tend à comprendre que la position axiologique de héros-narrateur se superpose à celle de l'écrivain. Le fait de savoir qu'il s'agit d'un pseudonyme renforce cette équivalence : l'écrivain rêvé Jean Remoire doit être « *aussi important* » aux yeux de Bauchau que son vécu hors littérature. Pour reprendre les catégories de Dominique Maingueneau⁵, l'écrivain Jean Remoire et la personne d'Henry Bauchau coïncident dans le discours d'un inscripteur auquel le héros-narrateur Billy ici prête sa voix. Le récit réunit ces différentes instances pour un court épisode (un mois de vacances) relaté du point de vue subjectif d'un garçon en situation d'apprentissage, qui achève son récit en précisant qu'il est entré « en première dans la classe du directeur, chez les grands » (TR, p. 71). Le récit relate comment il a relégué au rêve ses amours impossibles dans le réel, c.à.d. fait la part des choses entre le principe de plaisir et le principe de la réalité. La figure d'écrivain construite par ce récit est donc didactique. Elle n'est cependant pas sans ambiguïté, puisque le titre même, *Temps de rêve*, permet de comprendre que le lieu de l'écrivain (par ailleurs pseudonymique, soit un rêve imposé au monde réel du champ littéraire) est un « temps de rêve », soit un chronotope d'irréalité, mais qui n'a pas moins de valeur que le réel.

Lorsqu'Henry Bauchau revient sur cet épisode en 1980 dans le roman *Le Boulevard périphérique*, il a déjà à son actif deux romans signés de son nom d'état civil, *La Déchirure* et *le Régiment noir*. Chacune de ces œuvres est écrite en « je » et met en scène un narrateur qui glose sur sa production textuelle et propose une réflexion métadiscursive. L'épisode de *Temps du rêve* s'intègre désormais à une trame historique plus vaste et à un cadre fictionnel qui n'est pas celui de l'apprentissage mais de l'initiation : les narrateurs-héros de chacun de ces romans ont affronté la mort d'un proche et subi eux-mêmes une forme de mise à mort symbolique, qui leur permet de se réconcilier avec eux-mêmes après une période de déstructuration intérieure. L'épaisseur de temps nécessaire à cette initiation, que seul le roman peut offrir, est ce que veut exploiter Bauchau, qui cite Herman Broch : « Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman » (JJ, p. 199). Le monopole romanesque est en effet d'offrir la possibilité de retracer le cheminement d'une lente et tâtonnante aventure, de fournir aux personnages la possibilité d'un déploiement progressif dans une fiction dont l'intrigue est pour une part imprévisible. En un mot, seul le roman permet mettre en œuvre la lenteur d'une maturation, ou le parcours d'une réhabilitation, ou d'une réconciliation.

⁴ « je me rappelais trop mes lectures » (TR, p. 19).

⁵ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

Ainsi la figure d'auteur se construit-elle dans le système sémiologique et narratologique lui-même, car la figuration de l'écrivain comme l'orchestrateur de cette longue épreuve n'est pas étrangère à celle du psychothérapeute. La figure de la Sibylle, surnom de l'analyste dans l'univers romanesque et de Blanche Reverchon dans les textes autobiographiques de Bauchau, souligne cette identité des rôles, car la présence de cette image de guérisseuse permet de comprendre l'ambivalence de la fonction-auteur, à la fois meneur du jeu et impliqué dans l'alea d'une aventure dont il ne maîtrise pas tous les éléments.

Le premier roman de Bauchau, *La Déchirure*, s'inscrit dans les sept jours d'une agonie, le second, *Le Régiment noir*, suit l'histoire de la Guerre de Sécession, le troisième roman paru, *Œdipe sur la route*, accompagne Œdipe pour la durée de son exil, le quatrième, *Antigone*, relate le destin d'Antigone jusqu'à sa mort, ensuite *L'Enfant bleu* et *Déluge* racontent l'histoire d'un accompagnement thérapeutique et *L'Enfant rieur* est le récit rétrospectif des années de jeunesse du narrateur. Toutes ces trames romanesques suivent un mouvement qui est celui d'une chronique ; *Le Boulevard périphérique* n'y fait pas exception. La forme narrative s'inscrit dans un déroulement temporel ouvert à la digression, à l'aléatoire, dont le narrateur est le premier témoin, et sa logique est celle de la libre polyphonie et non de l'harmonie qui hiérarchiserait les contenus. L'écrivain consigne un parcours temporel et apparaît comme le tiers par qui l'intrigue peut prendre sens, mais qui n'exerce pas d'action dirigiste à l'égard de l'interprétation. On perçoit la similitude de cette posture avec celle de l'analyste qui accompagne mais n'impose rien à l'analysant.

Non content de thématiser l'ouverture au surgissement de l'imprévu dans ses intrigues romanesques et de l'inscrire dans son mode narratif, Bauchau insiste en outre, dans le paratexte de l'œuvre, sur ce qu'elle signifie quant à la figure de l'écrivain, témoin plus que maître de l'action. Ainsi dans le cadre d'une Chaire de poétique où il est amené à expliquer son processus de création, il déclare, parlant de lui à la troisième personne ou s'assimilant aux paroles d'un autre écrivain : « Bauchau qui tient la plume est incapable de tenir ses personnages en mains. Il n'est pas seulement surpris, il est d'abord vivement contrarié. » (*EC*, p. 68). « Le roman », dit-il, « demeure le recours de la diversité et l'imprévisible, le lieu pour le lecteur comme pour le romancier, du divertissement profond et du plaisir. Comme quelqu'un parlait à Jean Giono des romanciers qui savent ce que vont faire et comment vont réagir leurs personnages, il se contenta de hocher la tête et de dire : "comme je les plains !" » (*EC*, p. 24). Dans ce type de roman, le mode discursif prend ainsi une part égale au mode narratif ; la représentation événementielle passe par une dominante discursive qu'est plus qu'une simple modalité du dire : elle refuse la clôture du sens.

Parallèlement au genre narratif, Henry Bauchau tient son journal. De par les accents biographiques des trames romanesques, le « je » des écrits intimes de l'auteur a tendance à télescoper le « je » des héros-narrateurs dans la fiction, pour

former ce que Pierre-Jean Dufief appelle « la circularité des textes du moi »⁶. Chez Henry Bauchau, la collusion est d'autant plus facilitée que les prénoms des personnages se recourent (ainsi le frère aîné d'Henry Bauchau se nomme Jean dans le réel, mais tant dans les journaux que dans l'œuvre romanesque, il s'appelle Olivier). Ces journaux n'étaient guère destinés initialement à la publication ; ils ne l'ont été que suite à une demande de l'éditeur Lysiane D'Haeyere, mais leur découpage en fonction de la période de rédaction des œuvres romanesques leur confère le statut de glose de l'œuvre. Ils contribuent à construire une figuration de l'auteur dans le sens d'une non-maîtrise, puisque l'appareil d'autoreprésentation de l'écrivain intègre par les journaux le motif de doute, prend acte des tâtonnements et des repentirs du poète, des fausses pistes suivies dans l'élaboration des fictions ; il superpose comme en contrepoint la chronique de l'énonciation romanesque à celle des intrigues en question. Dans *Les Années difficiles*, on remarque en outre l'importance des blancs du texte : les allusions au décès de la belle-fille sont peu nombreuses et frappent surtout par le tabou sur sa mort, qui reste dans le non-dit. Par contre, la fonction que l'écrivain s'octroie auprès de la malade, qui est de la distraire par des histoires tirées de la chronique familiale, est bien la même que celle qu'assume le héros-narrateur du *Boulevard périphérique*. Les journaux permettent à l'écrivain, selon ses propres termes, de « laisser monter entre les pensées ce qu'est plus vrai qu'elles, entre les instants, ce qui est hors du temps » (AD, p. 228), soit de donner un lieu à ce qui émerge par la seule force du déploiement temporel de la parole, et qui échappe à la clôture du récit traditionnel en « il » pour se rapprocher du discours de l'analysant : « Ce que je cherche, c'est un moyen de télescoper le temps, tout en permettant le récit. De condenser le temps et les personnages comme dans les rêves » (AD, p. 352).

Considérant le récit pseudonymique pour la jeunesse, le roman écrit pour un public d'adultes et le journal de l'écrivain qui évoquent les mêmes matières, on voit donc se moduler la figure de l'auteur autour de certaines convergences, mais sous des angles de vue différents et complémentaires. En particulier, s'il s'agit communément de souligner l'importance de la matière onirique, en 1936, le rêve est affirmé péremptoirement et sur le mode didactique comme équivalent au vécu ; en 1980 dans le journal, le rêve est un outil qui permet de reconfigurer les représentations de manière signifiante en référence à Freud ; en 2008, dans *Le Boulevard périphérique*, l'épigraphie du roman (absent de la version initiale de 1980), présente le rêve comme un avertissement au lecteur : « Marche doucement, car tu marches sur mes rêves » (Yeats), qui signifie (par un procédé citationniste, remarquons-le) la singularisation, la subjectivisation du propos, qui ramène la fiction à une émanation du moi onirique de l'auteur, susceptible d'être acceptée ou rejetée/détruite par le lecteur, l'auteur se présentant lui-même comme un lecteur accordé à Yeats, poète de l'onirisme. Il n'y a donc pas de redondance entre ces trois textes, mais un

6 Pierre-Jean Dufief *Les Écritures de l'intime. La correspondance et le journal*, Paris, Champion, 2000, p. 8.

affinement du propos qui va dans le sens d'une relativisation du dire. A la brièveté juvénile du premier récit a succédé la mise en œuvre d'un parcours de maturation ; à l'affirmation de la figure auctoriale succède le mode de l'interpellation qui fait place à l'aléatoire et ouvre une place active au lecteur. Le premier romancier avançait masqué pour s'affirmer ; le romancier de grand âge situe au contraire sa parole dans l'aveu de sa fragilité. Entre les deux, le journal s'offre comme un paratexte imprégné de freudisme qui montre au jour le jour les coulisses de la création, à l'interface de ces deux positions, et il devient clair que « je est un autre » en lui, qui se constitue grâce à d'autres hors de lui, écrivains et lecteurs.

Les situations d'énonciation

Les dates de parution de ces différents textes, soit leur mise à disposition des lecteurs dans un ordre chronologique différent de l'ordre de rédaction, influent aussi sur la compréhension de cet univers imaginaire. Lors de la parution initiale du *Temps du rêve* sous pseudonyme, le caractère confidentiel du tirage autant que le public-cible (la jeunesse) n'ont pas permis à cette publication d'interférer clairement avec la figuration du chroniqueur Jean Remoire actif dans les revues socio-chrétiennes de l'époque, lues par un public d'un autre ordre et sans contact significatif avec le premier. Par contre, au moment de la parution du *Boulevard périphérique*, Henry Bauchau est devenu un écrivain célèbre, et la lecture de ce texte aux relents autobiographiques vient ajouter une pièce aussi inattendue qu'importante à la construction de la figure auctoriale. D'abord, l'intrigue apporte au tableau des touches vives là où précédemment régnait la demi-teinte, comme pour ce qui concerne la présence d'une forme latente d'homosexualité, jusque-là présente seulement en filigrane dans l'œuvre. Cet élément permet de faire retour sur différentes scènes d'amitiés masculines passionnelles que l'œuvre nuancait jusque-là de vraisemblable historique en se référant à l'Antiquité ou à des contextes guerriers, qui ici ne servent plus d'alibi. Ensuite, certaines figures romanesques peuvent faire songer au passé difficile de l'écrivain avant-guerre, tels le Chanoine Leclercq ou Raymond De Becker à l'« amitié pesante »⁷. En ce sens, la fiction est lue comme portant des indices de réalité, et si tel n'est pas le but d'une fiction romanesque, de tels accents vécus provoquent nécessairement cet effet.

Sur le plan des imaginaires, *Le Boulevard périphérique* problématise la question de l'idolâtrie, du besoin d'images angéliques ou démoniaques pour donner sens aux traumatismes du vécu, ce qui rejaillit sur l'interprétation de toute l'œuvre antérieure, et donc sur la compréhension du projet de l'auteur : le roman répond en somme à une interrogation récurrente de la critique quant à la fascination de l'auteur pour les figures héroïques historiques et mythiques. Le fait que ce livre, pressenti en 1945, écrit puis abandonné en 1980, repris et achevé 28 ans plus tard

⁷ Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, Bruxelles, Le Cri, 2008, p. 19.

lorsque l'auteur a atteint 95 ans, n'est pas sans intérêt à cet égard : le décalage temporel laisse comprendre que s'il n'y a pas eu de nécessité de publier le texte plus tôt, l'âge avancé de l'écrivain lui permet désormais de faire fi des réserves qu'il aurait pu souhaiter garder quant à la diffusion d'éléments faisant retour sur l'image publique de l'homme, et marque le projet d'écrivain d'un sceau de liberté retrouvée. En 2012, Bauchau accepte aussi l'initiative d'Actes Sud de lever le voile sur le pseudonyme Jean Remoire en rééditant *Temps du rêve* sous son vrai nom, en y ajoutant une préface qui précise les conditions premières de rédaction.

Le Boulevard périphérique permet de relire autrement le texte pseudonymique, marqué d'un sceau de secret, de 1936, dont il reprend l'anecdote en la contextualisant. On ne peut qu'être frappé par la constance de certains éléments de caractérisation héroïque : Inngué et Stéphane, les deux êtres aimés par le narrateur, sont également marqués par la légèreté, la blondeur, la solarité, le côté bondissant et ascensionnel ; ils sont tous deux caractérisés par une forme d'ambivalence sexuelle et ils exercent le même effet stimulant sur le héros, appelé à se dépasser physiquement sous leur regard. Et tous deux meurent jeunes, en pleine action : Stéphane en plongeant « d'un mouvement superbe, dans l'eau de l'étang » (BP, p. 249), « ce beau mouvement souple et arrondi qui hante toujours mes rêves », précise le narrateur. Tandis qu'Inngué « est morte jeune d'un accident de voiture », nous apprend Bauchau dans la préface de la réédition de 2012, où il ajoute : « En y rependant, il me semble presque naturel que l'existence joyeuse et turbulente d'Inngué ait fini prématurément par un accident de voiture » (Préface au *Temps du rêve* : TR, p. 11).

La révélation d'un mythe

On voit dès lors se dessiner une figure dominante reprise d'œuvre en œuvre, et nécessairement significative d'un « mythe personnel » de l'auteur. L'expression reprise Charles Mauron n'implique pas ici la reprise à l'identique de son épistémologie, mais signifie qu'il y a bien un processus de mythification visible dans le retour des figures et que celui-ci repose sur ce que Lacan a appelé « un champ de perception empreint de signification personnelle »⁸, qui se dégage dans un lent processus de révélation par la mise en comparaison des textes. Pour reprendre la classification de Raymond Trousson, il ne s'agit pas seulement d'un mythe de héros, mais aussi d'un mythe de situation, car il inclut un espace imaginaire : comment comprendre, en effet, la présence dans les deux récits (1936 et 1980-2008) d'un même étang mortifère, marqué par le motif de la noyade d'un jeune homme innocent ? L'histoire de Stéphane étant censée se rapporter à un épisode réel de la vie de Bauchau durant la seconde guerre mondiale (la mort mystérieuse, en temps de guerre, de son ami Stéphane W.), cette coïncidence des motifs et du cadre laisse désormais comprendre que le centre de gravité de la motivation auctoriale est à

⁸ Jacques Lacan, *De la Psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (1932), Paris, Le Seuil, 1975, p. 346.

chercher dans une configuration imaginaire propre à Bauchau, dont les premières manifestations littéraires sont présentes dans les années 1930. La transparence au vécu se trouve dès lors sérieusement affectée, car l'épisode du meurtre du résistant apparaît comme la réactualisation d'un motif onirique de type ophélien dont les origines sont à chercher du côté du décor et du légendaire familial. On en a pour preuve les premiers essais littéraires restés inédits, déposés au Fonds Henry Bauchau de Louvain : un texte concerne l'étang d'eau noire du domaine familial dans le carnet des années 1931-1932 (pp. 101-102) qui relate aussi une pénible rupture amoureuse (pp. 29-29) ; une ébauche de récit intitulé « L'étang bleu » met en scène une fillette qui hurle de frayeur au bord d'une pièce d'eau similaire, sur laquelle le narrateur observe « une petite flotte de feuilles mortes et légèrement recroquevillées » [cotes FHB-UCL : A15106 et A15108]⁹.

En 2009, la parution du journal des années 1972-83 ajoute encore à la multiplication et relativisation des sources d'inspiration du mythe personnel de l'auteur. En effet, le passage relatif à l'amitié d'enfance avec Paul Nothomb (AD, pp. 364-365) y apparaît comme tellement accordé à l'épisode des amours enfantines contrariées avec Innguë qu'il devient possible de voir le récit comme la fictionnalisation d'une blessure affective située dans l'enfance certes, mais plutôt dans le milieu scolaire. Innguë/Stéphane seraient dès lors le résultat d'un processus de condensation/déplacement à l'égard de la figure réelle, mais héroïsée, du jeune Paul Nothomb. Enfin, le journal fait apparaître encore un nouvel avatar du « mythe personnel » par l'allusion au suicide du poète Théo Léger. Henry Bauchau commente l'élaboration d'un poème intitulé « L'ébloui » qui lui a été suggéré, des années plus tard, par la mort de cet ami très cher, et qui a ravivé en lui ce « suicide tombé dans une ombre profonde chez les autres et dans [s]a vie intérieure » (AD, p. 451) :

Ce poème m'est venu par des mots et d'abord : sacrifice. Mot qui me choquait mais que je n'ai pas pu refuser. [...] Puis m'est revenu le thème sur lequel je m'étais buté pendant huit jours du prince au couteau d'or amer. Finalement *le prince a disparu* et n'est resté que le couteau auquel s'est ajouté : brisé et l'or amer. Ce poème ne s'adresse pas à l'homme âgé qui s'est réellement suicidé, mais au jeune mort ou au jeune suicidé que j'ai toujours senti si proche chez Théo durant toute sa vie. Finalement c'est *cette image de jeunesse, de rayonnement et de mort qui subsiste en moi*. (AD, p. 451, nous soulignons)

Or le motif du suicide est invoqué dans *Le Boulevard périphérique* pour donner sens à la mort de Stéphane, qui craint l'eau et ne sait pas nager, et qui choisit d'échapper par un plongeon volontaire dans l'étang au peloton d'exécution que lui veut lui imposer son tortionnaire nazi. Le narrateur n'est à cet égard qu'en pleine supposition, en pleine projection d'un fantasme ; or cette image du garçon solaire suicidé par sacrifice dans l'étang, et ainsi héroïsé, entre curieusement en

9 On lira à ce propos l'article d'Audrey Pacini, « Le centre et "le revers inconnu" de la mère », dans la rubrique des varia du présent volume.

résonnance avec des pans de réel d'une part, et des pans d'imaginaire d'autre part, qui forment le substrat d'un mythe personnel fondamental dans l'imaginaire d'Henry Bauchau.

La fiction semble donc se constituer de manière complexe, par un mouvement de condensation/déplacement à l'égard d'une constellation de *plusieurs* figures aimées ou redoutées, dans lesquelles prennent place les personnes réellement fréquentées. Et il faut considérer aussi les figures héroïsées par référence à des modèles culturels. Car la blondeur d'Innguë et de Stéphane peut renvoyer autant à Paul Nothomb enfant qu'à Théo Léger et au résistant Stéphane W., qu'aux anges de l'imagerie religieuse qui a marqué l'enfance d'Henry Bauchau, mais aussi sa vie de jeune adulte, par exemple par le tableau de *La Lutte avec l'Ange* de Delacroix, maintes fois évoqué dans son Journal¹⁰. Ou encore, ces héros peuvent renvoyer chez Bauchau à la « lumière Antigone », cette jeune fille aux allures et à l'éducation de garçon dont il aime « le côté androgyne » (*JA*, p. 446), elle aussi promise à une séparation brutale et prématurée du monde des vivants, qui émerge manifestement au même mythe personnel de l'auteur, qui lui rendra l'hommage que l'on sait.

On notera en particulier un intertexte possible lié au monde de l'enfance : le Prince Eric des romans scouts, héros solaire qui meurt durant la guerre 1939-45. *Le Prince Éric* est un ensemble célèbre de six romans de Serge Dalens dans la collection « Signe de piste », qui relate les aventures d'Éric Jansens, jeune prince du Swedenborg, qui possède un double mystérieux qui répond au nom peu fréquent d'Yngve. L'histoire des trois premiers tomes, dont les parutions s'étendent de 1937 à 1943, commence en 1936 par une tentative de suicide du héros et s'achève avec sa mort, durant la guerre, au printemps 1940. Notons que le mot « prince » est présent de manière forte dans *Temps du rêve*, et qu'il est associé dans le Journal des *Années difficiles* tant à Théo Léger qu'à Paul Nothomb (« je vois bien qu'il est une des figures majeures de mon enfance. Ce que je sais d'un prince – et l'image du prince a été fondamentale dans ma vie –, c'est [...] à lui que je le dois » [*AD*, p. 365]). Dans *Le Boulevard périphérique*, Stéphane est plutôt désigné comme « une sorte de tout petit dieu ou d'enfant merveilleux » (*BP*, p. 251). Quoiqu'Henry Bauchau ait été imprégné de l'esprit du scoutisme dans sa jeunesse, la chronologie des œuvres rend impossible une influence de Dalens sur le choix du prénom étrange d'Innguë dans *Temps du rêve*. Mais Bauchau a, dans les années 1930, effectué un séjour marquant au Danemark, et l'origine commune d'Innguë et de Yngve pourrait être liée à un imaginaire nordique partagé par sa génération¹¹. « Yngve » provient d'« Yngvi »¹², qui, dans la mythologie scandinave, serait l'ancien nom du

10 Marc Quaghebeur en fait, significativement, le motif organisateur du discours d'ouverture au Centenaire de l'écrivain.

11 Bauchau est né en 1913 ; Dalens, en 1910. À propos de l'imaginaire nordique, on lira l'article de Jérémy Lambert, « Le récit mythique dans *Géologie* : l'émergence d'une parole-trace », dans la *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 4, 2011-2012, pp. 149-159.

12 Source : <http://en.wikipedia.org/wiki/Yngve>.

dieu Freyr¹³, dieu de la fertilité. Dans le roman *Le Boulevard périphérique*, où très peu de noms propres sont donnés, curieusement, il se fait que la scène où le narrateur et Stéphane se retrouvent au bord de l'étang se déroule dans un village précisément appelé Freyr (lieu réel en Belgique) (*BP*, p. 51). Ainsi l'imaginaire fait-il lien entre des réalités en soi éloignées.

La publication du journal 1972-1983 avec 26 ans de recul induit donc à relire l'œuvre autrement, et à reconsidérer la figure auctoriale d'Henry Bauchau, tant pour ce qui est de ses sources possibles que pour ce qui concerne des motivations profondes de la création littéraire et le processus d'écriture lui-même, dont l'écrivain dit qu'il « devrait avoir la forme d'un discours d'analysant » (*AD*, p. 352) et « faire surgir les lignes qui ont un grand rôle dans [s]a vie inconsciente » (*AD*, p. 359). Henry Bauchau commente en 1980 ce programme littéraire en y voyant « la grande entreprise de [s] vie » (*AD*, p. 359). Mais on constate que les éléments de son « mythe personnel » sont déjà en place dans le livre qu'il édite sous pseudonyme en 1936, et que l'œuvre n'a fait, en se développant, que constituer un ensemble polyphonique de plus en plus puissant à partir de ses potentialités initiales.

Sur cet horizon, on peut aussi relire les passages de l'œuvre dédiés à Laure, la seconde épouse d'Henry Bauchau, et remarquer qu'ils cadrent parfaitement avec l'idéal héroïque de l'auteur. Elle partage avec les Ingué, Stéphane et leurs avatars la même blondeur solaire, la même vivacité de corps et d'esprit (dans son *Journal*, il relate leur première rencontre où elle le met, comme Ingué, au défi de la suivre à la course) et la même présence stimulante à ses côtés :

Les yeux de Laure ne sont pas faits pour voir ni pour savoir mais pour être contemplés des étoiles et servir à la respiration du soleil. [...]

L'ouvrière de la présence, ô l'argile des yeux qui ne s'ouvrent pas sur la mort, qui ne s'ouvrent pas sur la mémoire.

Les yeux de Laure qui ne sont pas faits pour voir ni pour savoir mais pour être et pour s'éveiller. (PC, p. 159)

Laure est surtout un regard, mais le poète fait aussi de son nom l'or d'un trésor, ainsi dans le poème qu'il écrit lors de son décès :

Ta mémoire endormie sous les eaux
Que tu es belle, ma destinée
Que ta lumière est belle et comme elle était sous-marine
Entourée d'algues et de secret.
Ta chevelure déchirante
Recouvre ton visage, on ne voit que tes yeux
Et l'or bleu, la mortelle
L'immortelle pensée (PC, p. 310).

On reconnaît dans ces lignes la scène de déclaration d'amour à Diotime :

J'ai eu peur moi aussi, je me suis enfuie, je me suis jetée à l'eau pour lui échapper. Il m'a suivie [...]. La lune éclairait la rive, mes cheveux mouillés retombaient sur mon visage, je me sentais un peu protégée par ce masque. Il ne pouvait voir que mes yeux, mais mes yeux lui suffisaient. Nos deux têtes émergeaient seules de l'eau, il me regardait, il a dit : Dis oui ! J'ai dit : Oui. (*DL*, p. 33).

« L. », à qui Henry Bauchau dédie ses textes et qui est sa première lectrice, est donc aussi pleinement inscrite dans son mythe. Car ce n'est pas tant le réel qui s'impose à l'imaginaire que l'imaginaire qui sélectionne dans le réel ce qui convient à sa propre logique.

Une figuration de soi

En se déployant au départ d'une exploration de soi ancrée dans un mythe personnel, l'œuvre n'est en rien un système clos kaléidoscopique dont la seule faculté d'invention résiderait dans la variation des combinaisons des mêmes éléments. La figuration de l'écrivain par le biais de ce que Ricoeur appellerait son « identité narrative » n'est pas de l'ordre du ressassement, mais du devenir. Jean-Luc Nancy rattache ce mouvement à celui du désir qui ne cherche pas tant son accomplissement dans la satisfaction que sa remise en tension perpétuelle, son intensité maintenue. Le désir, dit-il,

est avant toute chose une réponse ou un renvoi de l'être à l'être même. Il est renvoi de l'être à soi, c'est-à-dire à ce qui précisément n'est pas, mais qui s'envoie vers soi, qui se cherche et qui se veut, dont l'être est dans cette tension de soi vers soi – cela même dont la formule, impliquant un écart de soi à soi, et cet écart comme indéfiniment repris et relancé, appelle un dépassement incessant. Non pas une « satisfaction », mais une « in-satisfaction » qui s'emporte toujours plus loin. Ce que l'on appelle « l'art » est le savoir d'un tel emportement¹⁴

La figuration de Bauchau écrivain et l'affleurement de son mythe personnel, dans cette œuvre qu'en tant que psychanalyste, il a appelée une « écriture après Freud », conscient de ses enjeux identitaires, s'opère donc dans un jeu de reprises et de réécritures. Si « je est un autre », comme le disait Rimbaud, c'est en tant qu'il a dans l'œuvre partie liée avec la remise en jeu permanente du sens, avec la relance incessante – parce que source de plaisir – d'une forme littéraire en lien avec un fond permanent d'indicible. Ce parcours ne peut se penser ni comme accomplissement, ni comme plénitude. Il ne peut être qu'un cheminement et un engendrement, dans une multiplicité d'avatars, du mythe personnel de l'auteur proposé en partage au lecteur, au départ d'une scène capitale ou de figures héroïsées qui se retrouvent dans les textes à de multiples reprises sous des habillages divers. L'écrivain témoigne ainsi d'une forme de hantise présente à la source de son inspiration qui contribue à dynamiser l'œuvre selon sa logique constitutive propre et

¹⁴ Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009, p. 40.

participe à la construction personnelle de l'écrivain.

Dans la mesure où cette hantise implique une figure d'écrivain, elle fait apparaître en filigrane de l'œuvre une *imago* de l'auteur, c'est-à-dire une image de soi qui vient s'imposer, tant à l'égard de soi-même que des autres hommes de lettres, mais aussi en fonction d'une pratique des genres : un écrivain ne se présente pas de la même façon à ses lecteurs quand il écrit un roman ou le journal de ce roman, *a fortiori* quand il ne l'a pas écrit, à l'origine, en fonction d'une publication de ce type. Ce processus est à comprendre sur le plan des motivations intimes et inconscientes de l'écriture, donc sur le plan de l'expression d'une subjectivité et d'une identité individuelle. Mais il signifie également sur le plan des dynamiques identitaires collectives au sens de la systémique du champ littéraire et de son aspect institutionnel. En effet, lorsqu'un écrivain définit une posture, il ne peut pas la modifier en toute liberté. La figuration de soi qu'il a élaborée dans l'œuvre est en quelque sorte contraignante : elle implique une réception particulière par laquelle l'écrivain se trouve défini de l'extérieur et sur laquelle il n'a en définitive qu'une prise limitée. Si la réception de la figure auctoriale par la collectivité des lecteurs peut apporter à l'écrivain un certain plaisir identitaire, voire se présenter comme une réparation symbolique des blessures narcissiques, elle peut dès lors aussi s'avérer pesante ou menaçante. La pratique pseudonymique, en ce sens, assure à l'écrivain une certaine liberté de manœuvre. La publication des journaux d'un écrivain apparaît, pour sa part, un procédé à manipuler dans un savant dosage, pour qu'il reste susceptible d'enrichir l'image de soi et de la création plutôt que de la restreindre ou de l'enfermer.

Chez Henry Bauchau, deux éléments exceptionnels conditionnent la complexité de la figuration de l'écrivain et l'ancrage d'un mythe personnel dans une dynamique évolutive de dévoilement : d'une part les textes de jeunesse restés clandestins, et d'autre part la production, par dictée, du « récit » *L'enfant rieur*, d'inspiration largement autobiographique, à un âge très avancé de l'écrivain. Dans un tel ensemble, la pratique interprétative se voit imposer la plus grande prudence, car les conditions d'énonciation deviennent une donnée fondamentale à prendre en compte dans l'analyse du discours. Les figures de l'imaginaire qui font retour malgré les spécificités discursives en prennent dès lors d'autant plus de relief et font clairement apparaître le rôle structurant d'un mythe personnel.

Myriam Watthee-Delmotte

FNRS-Université catholique de Louvain



De l'achèvement de l'image à l'ouverture de l'œuvre d'art : éthique et esthétique chez Henry Bauchau et Emmanuel Levinas

« Il faut que l'oblitération chante »
Levinas, *De l'oblitération*

La lecture de *L'Enfant bleu* d'Henry Bauchau proposée dans ces pages essaie d'établir un dialogue critique avec l'évolution des idées d'Emmanuel Levinas¹. Une hypothèse centrale guide notre interprétation du roman à partir de la pensée levinassienne ainsi que la relecture de celle-ci à la lumière de l'esthétique dégagée des dessins et des récits élaborés par les personnages de Bauchau : d'une esthétique de l'achèvement de l'image qui se situe aux antipodes de l'éthique, on passe à la création de l'œuvre d'art habitée par l'altérité. Il s'agit de dépasser la matérialité fixe et narcissique du dessin pour aller vers une esthétique du « dessiner » marquée par la présence d'Autrui, la temporalité et l'ouverture au monde.

D'une part, cette perspective qui restitue l'image dans « l'avant », le « durant » et « l'après » du dessin lui permet de récupérer sa condition langagière et temporelle ; condition qui la relie au monde vécu par cet Autrui à qui elle s'adresse et qui en même temps l'habite. D'autre part, elle fait de l'image une réalité touchée et touchante qui ouvre un espace éthique, où le dessin est saisi par les yeux et vu avec les mains. De cette manière, on dépasse aussi l'opposition entre voir (la contemplation distante du dessin achevé par un spectateur passif) et toucher (le contact avec un « dessiner » en exécution par un spectateur actif). En effet, le spectateur est désormais celui qui agit, mais dont les mains restent ouvertes à la patience et à la gratuité d'une œuvre d'art habitée par le mystère d'une altérité toujours inépuisable.

1) Esthétique de l'achèvement et réduction d'Autrui

Les miroirs narcissiques et l'anonymat du « on doit »

La violence qui caractérise les crises d'Orion est la réaction à une violence plus subtile : celle exercée à son égard par ses compagnons de l'hôpital de jour. Même s'ils lui adressent des insultes pour se confronter à lui et le dominer, il n'y a pas de rencontre avec le visage d'Autrui. En effet, les jeunes gens projettent sur Orion

1 Françoise Armengaud développe les étapes de cette évolution dans « Éthique et esthétique : De l'ombre à l'oblitération », dans *Levinas*, Paris, Les Cahiers de l'Herne, 1999, pp. 499-508.

l'image qu'ils se font de lui et, ce faisant, ils se projettent eux-mêmes sur cette image : « [...] les autres le turlupinent pour qu'il devienne violent, alors ils ont peur de lui. C'est ce qu'ils cherchent. Pour eux c'est comme un film de terreur. » (EB, 16). Le regard qu'ils projettent sur Orion est narcissique dans la mesure où il leur renvoie l'image d'eux-mêmes, c'est-à-dire celle d'un groupe amusé et terrorisé par un adolescent dont l'altérité n'est pas reconnue. La violence exercée consiste dès lors à s'approprier Autrui selon le principe qui fait d'Autrui « un être pour moi ».

Lorsqu'ils définissent Orion comme « plus terrible qu'à la télé » (EB, 14), ses compagnons ne reconnaissent pas en lui une dignité antérieure à la donation de sens ; c'est plutôt le rôle comique qu'ils lui ont imposé qui définit son être. En effet, Orion est réduit à un élément de spectacle amusant hors duquel il n'a pas de sens. Du point de vue de ses camarades de classe, il existe dans la mesure où il maintient ses crises de violence qui configurent le monde comme jouissance théâtrale : les pupitres lancés, les sauts, la recherche du cartable caché, etc. Ce tableau gestuel cache Orion derrière son ombre, dès lors que les images qu'il est obligé de produire ne renvoient plus au « visage » – à une extériorité qui dépasse la représentation – mais à la jouissance apportée par l'image elle-même et par un rôle dramatique qui prétend épuiser le mystère de l'altérité.

Le spectacle dont il est question ici exprime le primat du Même et la réduction d'Autrui à un personnage qui se cache en se représentant. Orion est, dans chaque crise provoquée par les autres, l'acteur d'une œuvre dont il est absent. Il apparaît ainsi en caricature au sein d'un monologue rythmé par les rires et les gestes de peur de ses camarades :

La violence, qui semble être l'application directe d'une force à un être, refuse, en réalité, à l'être, toute son individualité, en le saisissant comme élément de son calcul, et comme cas particulier d'un concept. Cette façon, pour la réalité sensible, de s'offrir à travers sa généralité, d'avoir un sens, non point à partir d'elle-même, mais à partir de relations qu'elle entretient avec tous les autres éléments de la représentation, et au sein d'une représentation qui s'est déjà emparée du monde, c'est ce qu'on peut appeler la forme de cette réalité. La réalité soumise à la tyrannie est une réalité informée [...] .²

Les crises informent Orion en ce sens qu'elles lui imposent une forme le condamnant au statisme de l'image qui ne connaît aucune possibilité de changement, ni aucun mouvement vers l'avenir. Soumis à la tyrannie du spectacle voulu par d'autres, Orion constitue une réalité informée, statique, morte, dépouillée de langage : une ombre arrêtée, une icône soumise au pouvoir du Même.

Orion produit une série de reflets qui font de lui un miroir configuré pour le culte du moi, « un refuge dans l'artificiel, dans la vie en tant que fabriquée à

2 Emmanuel Lévinas, *Liberté et commandement*, Montpellier, Fata Morgana, 1994, pp. 40-41.

l'intérieur du cercle du moi, seul monde proximal admissible »³. Le protagoniste réduit son monde aux rôles que les autres lui ont assignés. Les traces de sa violence ainsi que les fautes d'orthographe sur les feuilles des dictées constituent ainsi des images qui dressent un portrait figé de lui-même, c'est-à-dire un miroir qui n'ouvre pas le moi à une extériorité. Plongé dans un jeu de renvois d'images, Orion reste fixé au reflet rassurant de ce que ses compagnons et sa mère veulent voir en lui : « Le moment du bonheur s'éteint, l'angoisse apparaît dans ses yeux [...] je lui rends la feuille. Il la regarde avec consternation et dit d'une voix qui n'est pas la sienne : Que de fautes, que de fautes ! » (EB, 31).

C'est là le terrain du « on », si Orion ne dit pas « je », c'est parce qu'il se reconnaît comme un pur spectateur du regard que d'autres ont projeté sur lui. Il est un corps rassuré mais sans extériorité ni engagement ; un corps soumis à la conformité avec les tournures et les règles du « on dit », « on doit », « il faut ». Il est donc situé dans ce terrain anonyme qui l'empêche d'assumer la complexité d'un vrai dialogue avec lui-même et avec ce qui, dans le monde de l'extériorité qui n'est jamais simple miroir de soi, peut être transformé en proximal : « Je m'arrête à temps pour ne pas entendre le On ne sait pas, qui oppose son mur de béton aux questions. » (EB, 18).

Dès lors la question se pose de savoir si l'existence d'Orion est oblitérée. Si nous soulignons la dimension de fixation dans le geste d'oblitérer – introduire dans le monde en fixant – et si nous le situons dans le produit artistique conçu comme œuvre achevée et comme produit placé hors du temps, nous pouvons dire qu'Orion est oblitéré selon une esthétique étrangère à tout fondement éthique. En effet, il est pétrifié par l'image imposée par ses camarades et par l'anonymat du « on doit ». C'est pourquoi cette relation le jette hors du temps et de l'histoire. Caché derrière cette image de personnage de film de terreur, Orion est arraché à tout avenir et fixé dans un présent éternel qui n'accepte aucune modification : « Maman, elle dit qu'il faut faire une dictée chaque jour » (EB, 31). D'où le caractère oblitéré de son existence : « une âme enfermée dans ses modes de paraître, incapable d'en sortir. Du mécanique plaqué sur du vivant »⁴. Orion est condamné à répéter le cercle infernal des formes et des gestes marqués par « un langage qui volontairement s'embrouille par une brusque conformité à des tournures du 'on dit' et à ses lieux communs »⁵.

Si l'esthétique de Lévinas conçoit surtout l'œuvre comme achevée, comme produit exposé au regard du spectateur, Orion incarne, en tant que « on » anonyme et miroir narcissique, cette condition passive, figée et hors du temps qui caractérise l'image que ses pairs et sa mère lui ont imposée et qu'il a assumée comme regard de soi. Les images qu'ils ont créées procurent aussi bien aux autres qu'à Orion

3 Lambros Couloubaritis, *La souffrance humaine*, Bruxelles, De Boeck, 2005, p. 169.

4 Emmanuel Lévinas, *De l'oblitération*. Entretien avec Fr. Armengaud à propos de l'œuvre de Sosno, Paris, Éditions de la Différence, 1990, p. 14.

5 *Ibid.*, p. 16.

lui-même la jouissance esthétique propre de celui qui se trouve face à une statue réussie dont le processus de création a été effacé par la perfection de l'œuvre accomplie, renfermée en elle-même, habitant un éternel présent où le comique et le tragique se rejoignent.

La barbarie intérieure

La « barbarie intérieure » n'est pas celle des conflits armés, mais celle des œuvres qui nient toute extériorité pour affirmer un retrait et un isolement de l'âme détachée du monde, des autres et de Dieu : « Nous aurons beau jeter les yeux autour de nous pour y trouver du nouveau, nous n'y verrons que ce que nous y avons déjà mis, c'est-à-dire nous-mêmes »⁶. Ce renfermement du sujet sur lui-même conduit entre autres à la cruauté, l'excès, la destruction, autant d'expressions de cette violence incarnée par Orion lorsque qu'il est en proie au « démon de Paris ». Ces attitudes rendent superficiels les contacts qu'il établit avec ses proches. Dès lors le défi consiste à dénouer sa propre barbarie, à l'accueillir pour la transformer en élan créatif et en ouverture au monde. Orion ne pourra relever ce défi que par le biais d'une extériorité éthique qui le dépasse ou d'une intériorité qui est telle « dans la mesure où elle accepte de dépendre de ce qui, précisément, ne dépend pas d'elle »⁷.

Grâce à ce processus d'ouverture à l'extériorité, les images du spectacle violent mis en œuvre par Orion ne seront guère niées ni attribuées au barbare qui habiterait dans les *limes* du moi. Elles sont au contraire converties en image qui ouvrent à la réconciliation avec sa propre humanité, à partir d'une voix extérieure et d'un appel au dialogue avec Autrui. Orion s'arrache ainsi à lui-même pour s'ouvrir à la mythologie grecque, aux barbaries autres qui le précèdent et qu'il découvre au fond de lui-même. Ce faisant, il se rend attentif à l'altérité d'un récit grec qui ne dépend pas de lui-même mais qui, tout en étant autre, va l'habiter et lui donner l'accès à soi. Engagé à dialoguer avec le mythe grec du Minotaure, Orion parvient à échapper au « parasitisme barbare à l'égard du passé »⁸. Il sillonne cette « extériorité » du récit grec afin d'être reconduit à soi et d'atteindre cette intériorité habitée par Véronique et par le dialogue avec Thésée et le Minotaure qu'elle a rendu possible.

En effet, à partir de l'image du labyrinthe, Véronique touche le monde d'Orion en l'ouvrant au mythe du Minotaure. À partir des images mises en mouvement grâce à ce récit, ils établissent un dialogue qui leur permet d'être confrontés à leur propre barbarie pour la faire parler. Au travers des dessins réalisés par le protagoniste, Thésée et le Minotaure échappent à leur condition de figure fixée par la tradition. Ces dessins viennent actualiser l'assassinat du Minotaure par Thésée dans une réalité qui est en même temps autre et la même. Le héros doit tuer le

6 Jean-François Mattéi, *La barbarie intérieure*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 2

7 *Ibid.*, p. 116.

8 *Ibid.*, p. 49.

Minotaure qui habite en lui, comme Orion doit tuer la barbarie qui l'habite : « je vois dans cette scène que le Minotaure est, sur une scène ténébreuse, le Père qu'Orion, dans sa détresse, est condamné à tuer, comme il tue aussi une part de lui-même. » (EB, 74). Pour faire sien cette tâche, il doit être soutenu par le regard et le corps d'Autrui : « On a senti beaucoup de rayons et souvent l'odeur du démon empêchait de dessiner. Après on a été mieux parce que tu étais derrière moi. [...] Tant que tu étais derrière moi on pouvait avancer même si on était aveugle. » (EB, 75). Orion accomplit un meurtre dans le dessin et cela provoque en lui une souffrance réelle qui habite certes le tableau, mais qui va aussi au-delà du dessin. Celui-ci est habité par la souffrance d'Orion et par celle de Véronique qui s'y reconnaît comme l'enfant qui a tué sa mère en venant au monde :

[...] le caractère dramatique de la scène me frappe. [...] Moi aussi, j'ai été contrainte de vivre cela, puisque j'ai tué ma mère à ma naissance. Avec Orion je le vis encore en contemplant cette image aux couleurs explosives et dont les nombreuses maladroitness ne peuvent cacher la vérité ni la souffrance. Nous regardons longtemps le dessin, nous nous regardons en silence. (EB, 73-74).

Cette « mise en récit » de la souffrance révèle la vulnérabilité qui, tout en étant celle du Thésée dessiné, est celle d'Orion : « Thésée n'est plus le beau jeune homme costaud, aux cheveux noirs et au masque régulier qu'Orion a peint dans ces précédents dessins. C'est un garçon bien plus jeune, plus petit qui a les longs cheveux bouclés, le visage pâle et effrayé d'Orion. » (EB, 73). Dans la mesure où ces dessins et ces récits « touchent aux mémoires blessées »⁹, ils sont habités par les gestes du corps souffrant : en blessant par la parole, ils guérissent et libèrent.

Grâce aux couleurs et aux gestes qu'Orion attribuent aux personnages du mythe grec, ceux-ci acquièrent un visage pour entrer dans le temps vécu d'Orion et de Véronique qui se racontent eux-mêmes en réinterprétant ce récit. C'est pourquoi ils sont tous deux présents dans l'image de Thésée tuant le Minotaure : à travers cet assassinat, ils tuent aussi une partie d'eux-mêmes. Les protagonistes du mythe grec ne sont pas réduits à la jouissance esthétique d'une image qui ne renverrait qu'à elle-même : les images de ces deux personnages renvoient aux blessures d'Autrui, elles incarnent Autrui. En rencontrant Véronique et en représentant ses blessures par l'image, Orion est à même de dépasser le statut d'ombre pour vaincre sa propre barbarie. D'où le fait que les dessins et les récits d'Orion sont tendus vers une extériorité au cœur de laquelle abri et danger, esthétique et éthique se rejoignent.

L'image comme ressemblance et comme idole

D'après la critique que Lévinas adresse à l'art à partir de sources platoniciennes et bibliques - et si l'on se situe dans le domaine de l'œuvre d'art achevée et du point de vue passif du spectateur - les images de Thésée et du Minotaure pourraient

9 Paul Ricoeur 2006 : « Mémoire, Histoire, Oubli », dans *Esprit*, n° 323, mars – avril 2006, p. 527-548.

être réduites à la logique de la ressemblance et de l'idolâtrie. En effet, lorsque l'on conçoit une image comme n'ayant pas participé au processus de genèse de l'œuvre d'art, on risque de la soumettre à la pure jouissance esthétique qui empêche de connaître une réalité remplacée désormais par son ombre. Comme s'ils avaient été toujours achevés et fixés dans leur perfection finale, les dessins et les sculptures d'Orion « ne se donneraient pas pour un commencement de dialogue »¹⁰.

Néanmoins, comme nous l'avons vu, les images de Thésée et du Minotaure se trouvent, au contraire, à l'origine du dialogue : elles proviennent de ce que le mythe raconté par Véronique a provoqué chez Orion et elles aboutissent à des dessins qui, à leur tour, mettent en mouvement le récit. Loin de la ressemblance qui cache la réalité derrière son double, les images de ce mythe grec dégagent une série de significations qui renvoient à la réalité concrète et à l'histoire personnelle des protagonistes du roman. C'est pourquoi ces images appartiennent à l'ordre de la révélation non transparente mais réelle : l'art n'est plus, comme le veut Lévinas, « l'événement même de la non-vérité de l'être, de l'obscurcissement, une tombée de la nuit, un envahissement de l'ombre »¹¹. Les images « achevées » des tableaux d'Orion sont l'espace où jaillit la lumière d'une signification qui ne s'épuise pas dans le concept, mais qui rend possible la mise en récit et le dialogue qui ouvre à la proximité à soi et qui permet de dire la souffrance. En conséquence, il faudrait parler d'un achèvement formel qui mobilise et ouvre à un temps habité par Autrui.

Les dessins d'Orion ne substituent pas l'image à l'être en faisant de l'objet une pure sensation de l'ordre du rythme qui, étant la qualité la plus détachée de l'objet, « résonne impersonnellement et ne conserve jamais sa structure de relation »¹². Bien au contraire, les images instaurent un échange avec une présence qui se montre réelle dans les dessins. En effet, les visages tristes de Thésée et du Minotaure dans le tableau disent la souffrance d'Orion et de Véronique. Les deux personnages grecs, en tant que dessin, accueillent le monde réel en leur sein. De la même façon, nous pouvons dire que Thésée et le Minotaure habitent le monde : ils sortent de l'espace fixe et plat du tableau et sont mis au monde par le récit et le dialogue qui accompagnent le dessin. Au sein de celui-ci, les gestes et les actions des protagonistes sont certes les leurs, mais aussi ceux d'Orion et de Véronique. En faisant du tableau un espace habitable par le visage d'Autrui, Thésée et le Minotaure en sortent pour habiter le monde vécu de ceux qu'ils représentent : « Je vois ou je sens tout à coup qu'il est en Grèce et qu'il y est avec moi. Que nous sommes ensemble dans ce lieu où je n'ai jamais été et qui m'est soudain tout ouvert. » (EB, 57). Dans le même sens, Orion et Véronique sont accueillis désormais comme habitants du mythe qu'ils actualisent à travers sa mise en dessin et en récit.

10 Emmanuel Lévinas, « La réalité et son ombre », dans *Les imprévus de l'histoire*, Montpellier, Fata Morgana, 1994, p. 125.

11 *Ibid.*, p. 126.

12 *Ibid.*, p. 130.

Ce jeu complexe de présence et d'absence qui s'établit entre l'image et le modèle permet de mieux saisir la place que Véronique occupe dans le dessin où Thésée tue le Minotaure. En effet, elle est à la fois « dans le vrai du tableau » et « dans la tête » d'Orion : « Vasco est presque toujours parti, Madame, et toi presque toujours là, dans le vrai et dans ma tête. » (EB, 371). Cette place privilégiée lui permet de garantir le passage entre image et monde vécu et, réciproquement, entre monde vécu et image. Grâce à Véronique, Thésée et le Minotaure échappent à la fixation du mythe grec pour habiter, à travers le dessin, le monde vécu d'Orion. Grâce à elle, Orion est entré dans le dessin pour donner un visage aux images du héros grec et de sa victime.

Véronique assure la connexion entre le dessin et le monde, entre Orion et les personnages grecs. Elle confirme l'existence d'un « en dehors du dessin » – le monde vécu sans lequel l'image est réduite à une ombre muette – puisque elle-même se tient « invisible et hors de l'image » : « Ce dessin où je suis sans y être » (EB, 76). Mais elle est en même temps « là », assurant ainsi la condition habitée et incarnée du dessin qui sauve l'image du non-sens de l'ombre : « Tu es derrière moi, juste là où finit le dessin. Il n'y avait plus de place sur la feuille mais tu es là. » (EB, 75). Cette présence réelle de Véronique au cœur d'un dessin où, malgré tout, elle n'est pas, conduit à comprendre l'œuvre d'art dans le processus de création qui est le sien. « Tu étais là » : cette phrase d'Orion situe, en effet, dans une esthétique du processus créateur qui échappe aux limites de l'esthétique de « l'achèvement formel » ainsi qu'à la conception de la représentation comme négation de tout rapport de l'image au monde réel. L'avant et l'après l'œuvre d'art débouchent sur le pouvoir symbolique de l'image, c'est-à-dire sa capacité à rendre présent et réel, au sein des couleurs et des matériaux, ce qui est représenté. Nous sommes dès lors aux antipodes de l'esthétique de *La réalité et son ombre* :

La conscience de la représentation consiste à savoir que l'objet n'est pas là. Les éléments perçus ne sont pas l'objet, mais comme ses nippes, taches de couleur, morceaux de marbre ou de bronze. Ces éléments ne servent pas de symboles et, dans l'absence de l'objet, ils ne forcent pas sa présence, mais, par leur présence, insistent sur son absence. Ils occupent entièrement sa place pour marquer son éloignement, comme si l'objet représenté mourrait, se dégradait, se désincarnait dans son propre reflet. Le tableau ne nous conduit donc pas au delà de la réalité donnée, mais, en quelque manière, en deçà. Il est symbole à rebours.¹³

Effectivement, c'est à partir du processus de création du tableau se comprend la présence réelle de Véronique dans le dessin, même si elle est absente dans le résultat final. Le dessin – le meurtre qui y a lieu – est habité par une présence qui dépasse la matérialité du tableau parce qu'il y a dans le « dessiner » une présence qui n'a rien de dégradé ni de désincarné. Il s'agit d'un « dessiner » provoqué par la rencontre avec Autrui (avant l'achèvement) ainsi qu'adressé à Autrui (l'interprétation se déroulant après l'achèvement). « Mais tu es là » dit Orion pour affirmer cette absence qui parle

13 *Ibid.*, pp. 134-135.

au sein du dessin. La manière dont Véronique y réagit est la même tout au long du roman : « Je suis là ». Un « être-là » qui met au jour une esthétique de la « présence absente », un processus créateur marqué par un appel éthique qui relève du fondement même de toute œuvre d'art : « Oui, dans ses crises nous sommes un pluriel. » (EB, 83). C'est pourquoi la création de l'œuvre d'art ainsi que sa contemplation sont autant de formes de générosité : elles sont toujours positivement relation à Autrui.

L'image récupère le pouvoir de renvoyer au monde et de ce fait elle se réconcilie avec son élan transcendant. Puisqu'elle est née du dialogue créatif avec Autrui et incarnée dans le dessin, l'image parvient à dépasser la représentation. L'incarnation du corps souffrant d'Orion au sein même du dessin fait de Thésée et du Minotaure des images touchées par le réel et qui touchent le réel, source de la relation établie entre les protagonistes du roman. Loin de constituer le double, l'ombre, la caricature ou le pittoresque d'Orion et Véronique, ces deux personnages grecs regagnent leur condition de signe dès le moment où ils pointent vers un monde réel – en l'occurrence le passé et la souffrance actuelle de Véronique ainsi que celle de son patient – qui vient en même temps habiter le dessin. L'image n'est donc guère « symbole à rebours » : elle n'instaure pas « un monde moindre, d'apparences seulement »¹⁴.

La « structure formelle d'achèvement » postulée par Lévinas plonge l'œuvre d'art dans « une interruption du temps » qui fait d'elle une idole : « la caricature insurmontable de l'image la plus parfaite se manifeste dans sa stupidité d'idole. L'image comme idole nous amène à la signification ontologique de son irréalité »¹⁵. Cette idole est figée sur un instant sans avenir. Orion est érigé en idole par ses proches. En effet, figé derrière l'image qu'ils projettent sur lui, il devient prévisible ; il est enfermé dans une série de gestes condamnés à se répéter sans fin : « Quand il aura fini, il va pleurer, vous devrez le consoler. Nous, on a trop peur. » (EB, 15). En revanche, les images qui peuplent les dessins partagés par Orion et Véronique n'ont rien de figé. Loin d'être érigées en idoles, elles surpassent l'instant impersonnel et anonyme, l'instant immobile de la statue, l'entre-temps qui reste prisonnier de l'éternité. Il s'agit dès lors d'images vitales qui sont à la base d'une ouverture sur le présent et sur l'avenir, pour entrer au monde et y habiter inséré dans la temporalité :

Je ne peux pas y croire mais Orion a fait entrer le démon et les trois cents chevaux blancs dans mon existence. Ils y sont chaque jour, comme des images vitales qui nous incitent à poursuivre, pas à pas, notre chemin à travers les rafales de la psychose et notre vie grisaille et minutée de banlieusards. (EB, 78).

Certains tableaux expriment le cauchemar (le labyrinthe, le sacrifice du Minotaure), d'autres configurent plutôt l'expérience du paradis (l'île, l'enfant bleu), mais en tout état de cause ils rendent possible la libération du destin, autrement dit la libération à l'égard d'un présent éternellement figé. C'est pourquoi l'instant du

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 138.

tableau, ancré dans la mémoire du passé, projette l'avenir. La sortie du rêve éveille l'extériorité, ainsi que le récit qui articule l'unité d'une vie. Nous sommes donc dans le domaine de la durée des vivants, l'horizon d'un avenir qui est « promesse d'un présent nouveau »¹⁶.

Esthétique de l'œuvre et révélation d'Autrui

L'image comme langage : oblitération et temporalité

L'esthétique du processus créateur qui échappe à Lévinas, au moins dans *La réalité et son ombre*, et qui configure d'une certaine manière le projet de Bauchau, est une esthétique du langage. En effet, les récits, les dialogues et les dictées d'angoisse se trouvent à l'origine et à l'aboutissement de chaque dessin. Ils font de chaque image une réalité interpellée et interpellante, langagière, inscrite dans le temps comme mouvement vers Autrui et vers l'avenir. Loin de trouver dans l'élément plastique le but des récits, Bauchau affirme l'aboutissement narratif de l'œuvre d'art, c'est-à-dire la direction qui va de l'image à la parole : « on sent qu'il y a une histoire qui se passe là. Il faut que nous la racontions. » (EB, 55).

La mise en récit du visuel marque la dynamique propre aux dialogues qui mettent en mouvement d'altérité les dessins d'Orion ; d'où l'ouverture à l'avenir rendue possible par ce langage libérateur. Chaque dictée d'angoisse rend aux dessins leur condition de signe en en faisant une réalité habitée par Autrui. Sans être réduite à la luminosité des concepts qui épuisent la réalité, mais sans rester non plus dans le domaine de l'ombre – idole statique qui ne parle pas –, l'esthétique de ce roman affirme la dimension langagière et temporelle des images. Celles-ci se trouvent à la source du langage, puisque elles-mêmes sont habitées par la parole. Ainsi, la rencontre entre l'image de l'île et Véronique est à l'origine du dialogue et de la mise en récit qu'elle établira plus tard avec Orion :

En arrivant je vois affiché sur le mur par le professeur d'art, un dessin qui m'enchantait et s'accorde à la détresse bien cachée que j'éprouve. C'est une très petite île, une île bleue, entourée de sable blond et couverte seulement de quelques palmiers. Cette île, son ciel, sa lumière, sa minuscule solitude protégée par une mer chaude expriment le désir, la douleur d'un cœur blessé. Le dessin naïf, d'une manière frustrée, toute pénétrée de rêve, me fait sentir avec force le silence, l'exil terrifié, la scandaleuse espérance dont il est né. (EB, 12).

Ce dessin est, effectivement, à l'origine du geste et des mots qui introduisent le binôme Orion -Véronique dans l'histoire et dans la logique de la promesse :

Le lendemain je m'approche de lui. [...] « C'est un dessin qui fait du bien. » Son visage s'éclaire à nouveau : « Oui, dessiner une île, ça fait du bien ». L'heure du retour en classe sonne, il s'en va sans dire au revoir [...], mais avant de prendre le

16 *Ibid.*, p. 143.

couloir qui mène vers sa classe il se retourne et me fait de la main un petit signe timide. [...] lorsqu'il sent qu'une crise menace, il vient frapper ma porte et, si je suis seule, il me demande une feuille et des crayons et se met à dessiner. (EB, 13/17).

« L'être-là » esthétique (l'image de l'île) rend possible « l'être-là » éthique (la présence de Véronique). En même temps, celui-ci doit être compris comme réponse (engagement, promesse) à une image qui était déjà habitée par Orion, autrement dit qui était déjà elle-même langage, appel adressé à Autrui. Les couleurs et les lignes qui dessinent cette île gardent en eux-mêmes la possibilité de s'ouvrir à la parole et de mettre en mots ce qui hante Orion et ce qui peut le libérer.

Outre l'image de l'île, celle du labyrinthe joue le rôle de « déclencheur » de récits et de dessins, notamment ceux qui tournent autour de Thésée et du Minotaure. Mais cette image qui « veut le récit » parle par elle-même en ce sens qu'elle est habitée par le récit grec. C'est pourquoi Orion et Véronique vont poursuivre ce qui avait été déjà commencé par l'image du labyrinthe, laquelle dégage une histoire assurant un lien indélébile entre Orion et Véronique, entre eux et leurs parents, entre eux et les héros du mythe grec : « Orion m'écoute avec grande attention, on dirait que je suis entrée dans son monde. [...] Cela établit entre Orion et moi une étrange connivence, comme si j'étais mon père, le conteur, et lui, l'enfant que je suis toujours, avide d'histoires et de visions d'un autre monde. L'enfant, qui en naissant a fait mourir sa mère, celle qui me manquera toujours. » (EB, 56-57). Ce récit est déjà présent au sein des courbes qui dessinent le labyrinthe de Crète, île où il habite sans s'y être jamais rendu : « On est tranquille sur l'île, on est bien tous les deux. » (EB, 57). L'image parle parce qu'elle est elle-même langage.

Cette mise au monde de l'image grâce au récit relève d'oblitération positive en ce sens qu'elle est marquée par un élan éthique. En effet, au moyen de chaque dictée d'angoisse, Véronique autorise les dessins d'Orion à entrer dans un espace de dialogue, dans la temporalité du monde vécu et de l'avenir. Non seulement cet acte d'oblitération met l'image au monde une fois l'œuvre achevée – les dictées qu'y répondent –, mais depuis son origine et tout au long du processus créateur : « 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. Je prends un gros crayon et, en face de lui pour ne pas le gêner, je commence à faire un cadre rouge. » (EB, 34). Véronique touche le dessin pour en faire une image marquée par l'altérité et pour la mettre au monde dès l'instant même de la création. « Elle est-là », dans le « dessiner » qu'ils accomplissent ensemble. Bauchau se situe ainsi dans une esthétique du moment de la création fondée sur une éthique de l'oblitération, mise en œuvre par les dictées d'angoisse que Véronique écrit et par sa participation au « dessiner » même.

Les actes d'oblitération réalisés par Véronique permettent que l'image sorte de l'entre-temps. En mettant par écrit les dictées d'Orion, elle fait parler les dessins

et elle ouvre la possibilité de produire un discours libéré de la consigne selon laquelle « on doit écrire sans fautes ». Ces dictées d'angoisse placent les dessins d'Orion dans l'ensemble de son histoire personnelle et, plus tard, dans le monde de la politique et du journalisme, pour échapper à la dictature de « l'On doit » qui règne dans les manuels d'orthographe et dans les dictatures subies par les artistes latino-américains qu'Orion, Véronique et Vasco soutiennent dans le chapitre *La manif* : « Orion s'est apaisé, il sourit à nouveau à l'espérance et aux couleurs des cent bannières. Il demande à Bob de lui rendre la sienne qu'il porte avec fierté. [...] Tout est très simple, rien que l'appel des noms des artistes massacrés, emprisonnés ou disparus. » (EB, 323-324).

Les images peintes et sculptées apportées à cette manifestation sont elles aussi des images oblitérées – éthiques – puisqu'elles participent du monde politique et journalistique en dénonçant par la force même des lignes et des couleurs cette misère de la condition humaine et les abus de la vie sociale : « l'oblitération enlève ce qu'il y a de fausse humanité dans les choses, c'est biffer et dénoncer le scandaleux. »¹⁷. Il s'agit du moment éthique d'une oblitération qui est « pleine de compassion »¹⁸. Les images qui entonnent un chant éthique dans les rues de Paris et dans les médias n'ont rien de l'achèvement qui paralyse. Elles sont, au contraire, le mouvement même du temps et d'une histoire à construire.

Toujours fidèle à sa condition de juif, Lévinas développe un discours sur l'art qui, tout en restant dans le domaine de l'achèvement, affirme la possibilité d'une rencontre avec l'extériorité. En d'autres termes, l'oblitération fait droit à la transcendance qui suppose ouverture aux commandements adressés par le visage d'Autrui, pour ne pas faire de l'image une idole « qui rend indifférent à la souffrance du monde et installe dans cette indifférence »¹⁹. Si, à l'encontre du commandement biblique selon lequel il ne faut pas faire d'images de Dieu, l'art inflige une blessure à quelqu'un en faisant de lui une image, cette blessure rend justice à partir du moment où elle « s'éveille dans l'homme où elle est souffrance, et dans autrui où elle suscite notre responsabilité. » Le visage et la mémoire blessée d'Autrui traduisent, au sein même de l'œuvre d'art « cette souffrance, ce secret, cette mise à la retraite... Une fois, oui, mais pas deux ! »²⁰.

En faisant parler les images au cœur des histoires personnelles et du monde politique, les dictées d'angoisse et la manifestation en faveur des artistes latino-américains oblitèrent ces images en révélant leur condition foncièrement langagière :

Une position d'un corps dans l'espace dit quelque chose, une sculpture se propose comme un modèle, comme un mot d'adresse, une injonction. Elle propose

17 Emmanuel Lévinas, *De l'oblitération*, op. cit., p. 26.

18 *Ibid.*, p. 24.

19 *Ibid.*, p. 8.

20 *Ibid.*, p. 32.

quelque chose, elle appelle une réponse [...] L'oblitération fait parler. Elle invite à parler. Elle interrompt le silence de l'image. Il y a un appel, du mot, à la socialité, l'être pour l'autre. Dans ce sens-là, évidemment, l'oblitération mène à autrui.²¹

La condition langagière de l'image empêche le peintre de s'exiler de la vie. Le caractère oblitéré des dessins d'Orion lui accorde la condition d'artiste rattaché à l'histoire réelle qui est, en même temps, celle qui habite ses tableaux. Si les dictées d'angoisse et la participation à la manifestation font parler et mettent en mouvement l'image, c'est parce qu'elle n'est jamais restée immobile. De même, si Véronique éveille en Orion le besoin d'interpréter ses dessins, c'est parce qu'ils étaient déjà marqués par l'altérité et ils gardaient en eux-mêmes leur condition de signe. Les interpréter n'implique donc pas les épuiser au nom d'un intellectualisme conceptuel, mais reconnaître l'histoire d'une vie qui habite en eux. De par leur nature oblitérée et incarnée, les images créées par Orion le guérissent et l'ouvrent à la rencontre avec soi-même et avec Autrui.

Voir et toucher : l'image comme source d'action et de contemplation

Les dessins d'Orion sont tendus vers une extériorité. En effet, à l'opposé d'une esthétique qui plaide pour l'opposition tranchée entre voir (distance de l'œuvre achevée – dessin – et du spectateur qui contemple) et toucher (contact avec une œuvre en exécution – dessiner – et avec un spectateur qui agit), Bauchau propose une esthétique de l'image touchée et touchante. Depuis le début du roman, Véronique se laisse toucher par le dessin de l'île et elle touche Orion du fait qu'elle s'approche de lui. Cette approximation est, à son tour, la source d'une série de gestes à travers lesquels Orion touche Véronique, des gestes qui accompagnent le geste central, à savoir le dessin lui-même.

D'une part, l'esthétique de Bauchau contourne l'écueil qui consiste à opposer le contact physique à la distance de la vision. Les mains dont il est question ici ne sont pas celles qui prétendent assurer un contact immédiat en vertu d'une capacité de manipulation. De même, les yeux ne sont plus ceux qui opèrent à distance et qui entraînent le risque du repli sur soi et la prohibition du contact. C'est pourquoi les dessins d'Orion en appellent à des mains respectueuses du mystère d'Autrui – un toucher sans manipulation et une certaine mise à distance –, ainsi qu'à des yeux qui touchent et qui se laissent toucher. Dès lors Orion acquiert une vision de soi à partir d'un visage/corps vu et touché par Véronique, touchée elle aussi par les dessins et les récits d'Orion.

D'autre part, cette esthétique permet de surmonter l'opposition entre spectateur et acteur : « le spectateur qui, en son état extrême, assume le narcissisme, et l'acteur

21 *Ibid.*, p. 28.

qui, dans le faire, s'objective entièrement dans un autre en tant que façonné »²². En effet, au fur et à mesure que le roman avance, tant les spectateurs que les artistes sont convoqués à l'action par le biais d'un appel éthique qui provient de l'acte même de « dessiner ». De même, si les acteurs mènent à bien leur projets, il n'en demeure pas moins qu'ils restent ouverts au mystère d'un Autrui, lequel ne s'épuise jamais dans l'objet créé. Puisque l'œuvre d'art est le résultat d'un processus créatif qui jouit d'un « avant », d'un « pendant » et d'un « après » habités par une extériorité, l'on reste dans le domaine d'une proximité exigeant le respect de son caractère toujours distal. Il faut donc agir et contempler selon une dialectique qui affirme à la fois le contact de proximité et la vision à distance, la contemplation et l'action, l'immédiateté et la médiation.

Nous sommes par conséquent dans le terrain du toucher et du voir sans subordination de l'un à l'autre. Les mains d'Orion et celles de Véronique touchent Autrui parce qu'elles voient et se laissent voir. Les mains engagées dans le « dessiner » et dans « l'écrire » parviennent à refléter, par le tableau et par le récit qu'elles produisent, la réalité d'Autrui. C'est pourquoi les mains qui peignent et qui rédigent sont les mêmes qui accueillent Autrui dans sa réalité, à travers des caresses qui ne l'épuisent pas. De même, la vue d'Orion et celle de Véronique sont touchées et touchantes dans la mesure où les images qui habitent les dessins permettent de se rapprocher de la distance infinie d'Autrui. L'esthétique de Bauchau ouvre la possibilité d'être touché par un tableau qui n'est guère fabriqué pour soi mais appelle à être touché par les yeux.

L'image comme liturgie : patience et gratuité de l'œuvre

L'œuvre de guérison dans laquelle Véronique s'est investie et à laquelle Orion répond fait de chaque dessin et de chaque dictée d'angoisse une œuvre d'art marquée par le désintéressement et la gratuité. En effet, grâce à l'appel lancé par les dessins d'Orion, Véronique assume une disponibilité qui consiste à être projetée hors d'elle-même. Cette expérience constitue le trait fondamental de l'engagement. Depuis son premier contact avec l'île dessinée par Orion, Véronique fait l'expérience d'une exigence absolue qui « vient à moi comme celle de mon moi essentiel à l'égard de ma simple réalité vitale. Je prends conscience de moi comme de ce que je suis parce que je l'ai à être »²³.

L'œuvre de Véronique est ainsi fondée sur la fidélité à une promesse : « Il tourne à demi la tête, lève vers moi un regard pâle, tremblant, chargé d'une sorte de promesse d'affection à laquelle une autre promesse répond en moi. » (EB, 28). « L'être-là » révélé par le dessin du Minotaure est l'expression d'un appel à être présent, à habiter « en pluriel » le peuple du désastre : « [...] nous sommes ensemble

22 Lambros Couloubaritsis, *La souffrance humaine*, Bruxelles, De Boeck., 2005, p. 168.

23 Jaspers, *Introduction à la philosophie*. Trad. de l'allemand par J. Hersch, Karl, Paris, Plon, 2003, p. 56.

dans ce pluriel, sur ce même bateau que ni l'un ni l'autre, nous ne pouvons plus quitter. [...] Orion n'a pas besoin que tu comprennes. Seulement que tu sois là et que tu l'écoutes. » (EB, 85/88). Pour tenir cet engagement, Véronique doit faire sienne la patience et la gratuité qui caractérisent l'œuvre. Elle reconnaît qu'il faudra des années pour atteindre la guérison et assume un travail pour un avenir qu'elle ne verra pas.

D'une part, la patience implique des risques, notamment celui qui consiste à entrer dans le rythme d'Autrui. Le fait qu'Orion marque lui-même le rythme des dictées d'angoisse et que Véronique y accommode son écriture en témoigne :

La patience envers autrui [...] consiste à coup sûr à ne pas brusquer, à ne pas malmenier l'autre, plus exactement à ne pas tenter de substituer par la violence son rythme propre au rythme de l'autre; cet autre, il s'agit de ne pas le traiter non plus comme une chose dépourvue de rythme autonome, et qu'on pourrait par conséquent forcer ou plier à sa guise. Positivement cette fois, disons qu'elle consiste à faire confiance à un certain processus de croissance ou de maturation. [...] Faire confiance ici, c'est épouser en quelque manière ce processus, de manière à le favoriser du dedans.²⁴

D'autre part, sans avoir encore vu les résultats d'une œuvre qui ne doit pas retourner à elle, Véronique se laisse guider par la gratuité qui lui indique qu'il faut se séparer d'Orion afin que le « On » soit définitivement remplacé par le « Je » : « Ce sera difficile, mais la séparation est nécessaire... Pour lui et pour moi. » (EB, 366). En assumant cette séparation, et après avoir enduré le départ de Myla, Orion mendie et surpasse ainsi la peur imposée par le « On doit » qui l'isolait. Mendier veut dire aussi dépasser la barbarie intérieure grâce à une ouverture à la douleur et à la parole d'Autrui :

Je cherche encore quoi casser, mais les gens qui sont assis et debout, ils reviennent fatigués de leur travail comme papa avant la retraite [...]. Ce ne sont pas ces gens qui empêchent Myla de revenir, c'est pas eux que je dois casser et cogner [...]. Je regarde les gens qui souffrent d'être pressés, d'être dressés et qui rentrent chez eux sans se venger de tout ce qu'on leur fait. [...] Je demande, je mendie et eux font ce que Myla, la douce, ne peut pas faire, ils me parlent avec leurs sous. Ils sont amis de moi à sa place avec leurs sous. (EB, 441-442).

Habité par l'altérité et réconcilié avec sa vulnérabilité – sa condition de mendiant –, Orion se laisse guider par un élan éthique qui l'ouvre à l'extériorité. Il reconnaît en effet qu'il a besoin des autres. Ainsi aboutit ce processus d'affirmation d'une identité marquée par l'altérité : « Faut pas, Madame, aujourd'hui, je peux payer moi-même. » (EB, 443).

L'œuvre d'art peut être ainsi repensée à partir de sa relation à Autrui. L'œuvre

24 Gabriel Marcel, *Homo Viator. Prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*, Clermont-Ferrand, Éditions Montaigne, 1947, pp. 53-54.

est redéfinie par Lévinas comme « un mouvement du Même vers l'Autre qui ne retourne jamais au Même »²⁵. Elle exige une « générosité radicale », celle d'une action altruiste, d'une éthique de la gratuité, une « œuvre-pour-Autruï » dont l'on ne profitera pas des fruits, une œuvre qui exige d'être « pour au-delà de ma mort », radicalement patient :

En tant qu'orientation absolue vers l'Autre – en tant que sens – l'œuvre n'est possible que dans la patience, laquelle, poussée à bout, signifie, pour l'Agent: renoncer à être le contemporain de l'aboutissement, agir sans entrer dans la Terre Promise [...] Renoncer à être le contemporain du triomphe de son œuvre, c'est entrevoir ce triomphe dans un temps sans moi [...]. [Parce que] l'œuvre en tant qu'orientation absolue du Même vers l'Autre, est donc comme une jeunesse radicale de l'élan généreux.²⁶

Dans cet univers dont la patience et la gratuité constituent les traits fondamentaux, l'image devient « l'exercice d'un office non seulement totalement gratuit, mais requérant, de la part de celui qui l'exerce une mise de fonds à perte »²⁷. L'image est depuis toujours expression parce qu'elle est tout d'abord adresse et relation à Autruï. Aussi les dessins de *L'Enfant bleu*, sont-ils adressés, dans leur constitution plastique, à quelqu'un qui est à la fois leur motivation et leur destinataire : « Autruï est celui à qui l'expression exprime, pour qui la célébration célèbre »²⁸.

Véronique est célébrée par le tableau que lui adresse Roland. Ses images sont déjà tendues vers celle à qui elles s'expriment, à savoir Véronique et tous ceux qui seront touchés par les lignes et les taches d'encre qui dessinent la douleur de la mort de l'être aimé. Comme dans tout événement liturgique, le dessin de Roland est l'offrande présentée pour partager ce qui l'habite profondément :

En ouvrant le carton j'ai vu un dessin maladroit en noir et blanc. Ce n'est pas du tout un portrait. Roland ne pourrait pas faire un portrait, il ne sait pas dessiner et pourtant ce dessin évoque mystérieusement la mort de son père. C'est un ensemble enchevêtré de lignes lourdes et de taches d'encre noire qui suggère irrésistiblement le malheur né de quelque événement obscur. C'est le témoignage d'une immense tristesse, incomprise, celle qui l'a si longtemps retenu d'évoluer. Roland, si doué pour les couleurs, a su avec un peu d'encre exprimer la mort sur un bout de papier, qu'il m'a donné peut-être pour que je partage sa douleur. (EB, 256).

Le dessin qu'Orion offre à Véronique avant de partir en vacances relève lui aussi de cette condition liturgique de l'image. Certes ces images lui sont adressées par le geste, la tentative de signature et les mots d'Orion, mais elles lui étaient déjà adressées de par leur condition plastique même. Pendant le processus de création – le geste de « dessiner » – Véronique habitait déjà les deux chemins qui, comme leurs

25 Emmanuel Lévinas, *Humanisme*, op. cit., p. 41

26 *Ibid.*, pp. 42-43.

27 *Ibid.*, p. 43.

28 *Idem.*

vies, se croisent au sein du dessin : « Les deux chemins se croisent – comme Orion et moi – on ne sait ni d'où ils viennent ni où ils vont. » (EB, 96). En effet, cette expression s'exprime à Véronique grâce à sa condition de dessin habité par Autrui. Cette présence de Véronique et d'Orion au carrefour des deux chemins qui s'entrecroisent témoigne de la douleur, mais aussi de l'espérance et de la promesse : « Il y a beaucoup de force et d'espoir dans ce dessin, une douleur aussi. [...] Tous ces jeunes arbres c'est toi et ton œuvre. Vous allez ensemble donner beaucoup de feuilles. » (EB, 96-97). Véronique porte déjà entre ses mains un des fruits qu'elle espère et qui la pousse à répondre, elle aussi, par un geste adressé à Autrui : « [...] je me contente de prendre ses mains dans les miennes. Je regarde ses yeux très clairs que j'ai rarement vus heureux comme aujourd'hui. [...] Moi aussi je suis contente en emportant ce dessin qui me remplit d'espoir. » (EB, 97). Quoi qu'il y ait encore « beaucoup d'hiver dans cette forêt » du dessin, « le printemps est proche » (EB, 96). « On peut espérer, pas plus. » (EB, 97) dit alors Véronique. Elle affirme ainsi : « J'espère en toi ».

Conclusion : Deux mouvements, entre réalité et image

L'esthétique qui configure l'univers narratif de *L'Enfant bleu* permet d'identifier deux mouvements éthiques qui ont lieu au cœur du processus de création de l'image. Cette d'oblitération suppose : 1) un mouvement qui va de la réalité à l'image : habitation ou incarnation du monde au sein du tableau. La réalité et le monde vécu motivent l'image et celle-ci les accueille au cœur de ses lignes, ses gestes, ses couleurs. L'image se laisse toucher par Autrui et par le monde, parce qu'elle est déjà elle-même langage et altérité. 2) un mouvement qui va de l'image à la réalité : mise au monde vécu et temporel du tableau. L'image va vers Autrui et vers l'avenir : elle est et agit au-delà d'elle-même. L'image touche Autrui et le monde par le dialogue, l'interprétation, mais aussi parce que la réalité d'Autrui et la parole l'habitaient déjà.

Selon ce dernier mouvement, qui semble avoir lieu dans « l'après » du dessin, l'image récupère son pouvoir symbolique : elle est à nouveau à même de renvoyer vers Autrui. Ce pouvoir s'exerce pourtant grâce au fait que cet Autrui à qui l'image s'adresse a participé déjà de « l'avant » et du « durant » du tableau. L'image est placée au monde moyennant la rencontre avec Autrui et la condition expressive et éthique du tableau lui-même. D'où le fait que ces deux mouvements se nécessitent l'un l'autre. En effet, l'image, parce qu'elle est incarnation d'Autrui au sein des couleurs et des lignes qui la constituent, est elle-même et va aussi au-delà d'elle-même. C'est pourquoi Lévinas reconnaît, dans la dernière étape de son évolution concernant la compréhension de l'art²⁹, le rôle d'une exégèse qui doit entendre les résonances qui vibrent à l'intérieur de l'œuvre d'art :

Il n'y a pas juxtaposition mais continuité, interpénétration, entre l'œuvre et

²⁹ C'est dans quelques pages de *Autrement qu'être, ou au-delà de l'essence* (1974) que Lévinas reprend la question des liens entre langage et art.

l'exégèse [...] le langage est intérieur à l'œuvre d'art [...]. L'exégèse n'est donc plus, comme elle pouvait l'être en 1948, ce discours venu d'ailleurs, cette délivrance venue d'un langage étranger à l'œuvre et seul capable d'insérer l'inhumanité de l'œuvre dans le monde humain. Ici l'exégèse actualise, en propos explicites, ce qui était déjà parlant implicitement.³⁰

Puisque l'image fait du tableau un espace habité par le visage d'Autrui, elle quitte le dessin pour habiter le monde vécu de ceux qu'elle exprime, autrement dit ceux à qui elle s'adresse en s'exprimant. C'est pourquoi les personnes et les éléments de la nature qui ont le statut d'image dans un tableau dépassent leur condition de représentation : ils expriment l'altérité même qu'ils incarnent et à laquelle ils s'adressent dans les trois moments du « dessiner ». Le tableau même, dans sa concrétude, contient et exprime l'altérité puisqu'il est déjà habité par Autrui dans sa constitution même. On peut ainsi considérer la portée éthique d'une œuvre artistique.

Comme nous l'avons vu au long de cette analyse, cette esthétique du « dessiner » permet de dépasser la vision unilatérale d'un achèvement qui réduit l'image à l'absence du monde et à la fixation dans le tableau. Située dans la complexité du processus créateur, l'image sort du dessin pour entrer dans le monde et y habiter, tout en permettant – par sa présence au cœur du tableau – que le monde puisse habiter lui aussi dans le dessin. Une première dialectique est par conséquent celle de l'absence et de la présence. Cette dialectique indique que l'image, parce qu'elle est dans le vrai du tableau en y accueillant la réalité d'Autrui, est aussi dans le vrai du monde vécu. À l'instar du rapport établi entre Véronique et les dessins d'Orion, l'image est « en dehors du dessin » (dans le vécu qui l'arrache à l'ombre de l'achèvement narcissique) grâce au fait qu'elle est « là » (dans le dessin qui l'arrache au non-sens de l'ombre) pour rendre témoignage de la condition incarnée et habitée de l'œuvre d'art. Une deuxième dialectique est celle du voir et du toucher. Dans l'image confluent l'incarnation du contact des mains qui touchent et la transcendance des yeux distants qui contemplent. L'image dégage ainsi une sorte de « contemplation dans l'action » ou « d'action dans la contemplation » : des yeux qui touchent et des mains qui contemplent.

Ces deux dialectiques affirment que la distance est la condition de la rencontre et du dialogue : « C'est ici que se formule, au plus aigu, le caractère paradoxal du visage d'autrui : perceptible/imperceptible, visible/invisible, ou plutôt dépassant sa propre visibilité par ce possible de parole qui s'y trouve inscrit »³¹. L'épiphanie du visage d'Autrui s'opère à travers une œuvre d'art qui l'incarne en respectant son mystère. De même, le monde vécu cohabite avec « l'être-là » d'une image qui ne s'épuise pas dans ses rapports à l'extériorité ni dans l'effort interprétatif. Nous avons beau refuser la réduction de l'image à la barbarie de l'ombre, au statisme

³⁰ Françoise Armengaud, *op. cit.*, pp. 506-507.

³¹ *Idem.*

de l'idole et au narcissisme du miroir (la négation de l'éthique par l'esthétique de l'achèvement), encore faut-il reconnaître un certain commerce avec l'obscur qui rend possible la rencontre avec l'image, ainsi que sa condition de « récit ouvert ». Il s'agit en conséquence d'habiter une obscurité parlante, un miroir touché et touchant, dans le but de se laisser interpeller par Autrui dans un dialogue qui ne réduit pas le visage à l'ombre projetée par les configurations narcissiques du Même. L'esthétique du processus créateur, telle qu'elle est présentée dans univers littéraire de *L'Enfant bleu*, nous place devant une œuvre d'art qui, tout en restant dans l'ombre, se dit elle-même en disant Autrui, en révélant un visage sans avoir pour autant la prétention de le maîtriser.

L'esthétique retrouve dès lors son fondement éthique. Ce fondement fait de l'image une œuvre qui renvoie à cet Autrui qui l'habite. Aussi l'image est elle-même Autrui. En effet, à travers l'au-delà de l'altérité qui constitue l'image et Autrui, nous recevons leur « être-là » –éthique et esthétique – duquel découle notre réponse : « je suis moi aussi là », « nous sommes deux ». L'image est ainsi mise au cœur de cet appel de l'au-delà qui émane d'un visage toujours autre mais qui, grâce à cette distance, engage à une responsabilité infinie. L'œuvre qui ouvre à Autrui au moyen de la gratuité et de la promesse est donc l'altruisme, le « je suis là », « l'être en pluriel » qui place l'homme dans le temps et dans la perspective d'un avenir qu'il faut à la fois imaginer par l'art et bâtir par l'action.

Cesare del Mastro
Lima - Pérou

ACTUALITÉS



L'adieu à Henry Bauchau

Textes lus lors des funérailles au Crematorium du Père-Lachaise, le vendredi 28 septembre 2012

Christian Bauchau

Monsieur le Chevalier Bauchau, chers cousines et cousins, chers amis,

Nous rendons hommage aujourd'hui pour la dernière fois à Henry Bauchau. Je ne reviendrai pas sur sa vie, je devrais plutôt parler de ses vies, que beaucoup d'entre vous connaissent ; je dois cependant absolument remercier ici un certain nombre de personnes qui ont joué un rôle primordial durant ses dernières années. Tout d'abord ceux et celles qui l'ont vu presque chaque jour : ses assistantes littéraires Anouck Cape et Sophie Lemaître qui lui ont permis, sur un plan pratique, de continuer son œuvre d'écriture ; puis celui qui l'a servi, aidé et conforté infatigablement jusqu'à la dernière heure, Enzo Reyes, que je tiens à remercier ici de manière toute particulière. De même, Marie-José Vasconcelos qui l'a servi pendant plus de trente ans et dont la bonne humeur le faisait rire. Je regrette qu'elle n'ait pu venir aujourd'hui.

Je n'oublie pas le D^r Graillot qui l'a beaucoup soigné, de même que M^{me} Aedamar Mc Elligot, infirmière empressée. Je ne peux mentionner ici tous les collaborateurs (trices) du passé, ils sont trop nombreux, mais certainement pas oubliés. Qu'ils soient collectivement et chaleureusement remerciés pour leur dévouement.

Enfin, last but not least, notre cousin Jean-François La Bouverie qui s'est énormément dévoué pour l'œuvre et la santé d'Henry et Gérard Priault, qui, en voisin attentif, voyait Henry chaque jour et nous tenait au courant. Il fut le premier à nous informer de sa mort.

Quelques souvenirs vont maintenant être égrenés, mais d'ores et déjà je vous en rapporte un ici, envoyé par Gisèle Sallin, metteuse en scène au théâtre des Osses à Fribourg (Suisse).

Gisèle Sallin

Chère famille et amis,

Henry Bauchau occupait une place dans mon coeur et il s'est serré à l'annonce de sa mort. Je suis émue de le savoir parti dans son sommeil comme un sage et comme un ange. Je pense à sa vie extraordinaire qu'il a rempli de ses questions, de ses rêves et de son art jusqu'aux limites du possible. J'avais l'habitude de l'imaginer marchant devant moi, précédant mes pas dans le noir avec une bougie allumée que je pouvais suivre. Elle s'est éteinte.

Henry a été mon père en art. C'est lui qui m'a permis d'oser une écoute de l'inconscient tout en me faisant découvrir la nécessité et la joie d'utiliser ce matériau dans mon travail de création.

Henry Bauchau a illuminé le Théâtre des Osses à Givisiez avec *Diotime et les lions* et *Clios le bandit*. Ces deux grands textes ont modifié les artistes et les spectateurs. Ils ont donné lieu à des débats, à des rencontres. Ils ont déclenché pour certaines personnes la lecture complète de l'oeuvre d'Henry. Quant à *Diotime et les lions*, elle a rayonné en dehors de notre théâtre au cours d'une tournée de plus de cent représentations en Suisse, en France, en Belgique et à Montréal. Elle a valu un prix d'interprétation à la comédienne Véronique Mermoud.

Ce qui a frappé si fort, c'est l'arrivée de la parole profonde dans l'espace théâtral. Avec Henry, ce n'est plus le scénario qui modifie le cours des choses, mais la parole profonde qui transforme la vie des personnages et celle des spectateurs. Aucune autre écriture n'a provoqué des événements artistiques comparables dans notre théâtre. En cela, Henry Bauchau est pour nous unique dans la littérature, dans la poésie, dans le théâtre.

Il était le prince nu de l'écriture. Il a mené les combats les plus rudes et les plus fous en cherchant ses mots jusqu'au silence.

À vous toutes et tous qui l'aimez, nous adressons nos amitiés et notre vive émotion.

La lutte avec l'ange

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.
Adviene ! adviene ! 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

Bertrand Py

Un des plus grands écrivains de notre époque vient de disparaître. Mais par ses livres il s'est ouvert un avenir immense. L'éditeur que je suis ne peut que le remercier (au nom d'Actes Sud) de sa fidélité et de sa confiance tout au long de 25 ans d'une collaboration exemplaire.

Les lecteurs que nous sommes tous ressentent admiration et gratitude. Henry Bauchau a affronté beaucoup d'épreuves, mais il a produit autour de lui une lumière intense.

Il faudrait pouvoir contourner notre tristesse, opposer à l'adieu la présence particulièrement rayonnante d'une des œuvres les plus fortes de notre temps. Garder comme un viatique les mots qui la définissent : patience, élucidation, ténacité, espérance.

Oui il faudrait pouvoir se déprendre des circonstances et nous émerveiller – il en serait heureux – de l'extraordinaire longévité dont Henry Bauchau a fait preuve, opposant au naufrage de la sénescence toutes les forces d'une lucidité et d'une créativité souveraines, dictant et travaillant ses poèmes, tenant son journal, relisant jusqu'à la veille de sa mort la version définitive du deuxième tome de ses mémoires.

Quelle trajectoire ! Quelle victoire sur l'incertitude qui si longtemps l'accompagna, et dont il capta peu à peu la puissance d'interrogation pour la dispenser à ses lecteurs, les devançant dans le labyrinthe du questionnement de l'inconscient.

Nous voici donc ici réunis pour un événement qui nous désole, mais reconnaissants envers celui qui ne nous laisse pas démunis. Henry Bauchau s'est avancé aussi loin qu'il était possible sur ce qu'il a appelé le « chemin sous la neige ». Son existence prend fin, mais la trace est ineffaçable.

Pour celui qui se définissait comme un chrétien du seuil, peu importe que nous invoquions ou récusions les promesses d'un au-delà. Chacun d'entre nous est libre de voir ici un terme, ou un recommencement.

Notre présence à ses côtés, partageons-la pour ce dont toute sa vie témoigne, et qu'il a si lumineusement nommé « tentative de louange ».

Étrange, Henry, le temps qu'il faut pour apprivoiser son siècle et sa vie. Étrange et belle, ta lente et longue décantation de Soi – après avoir permis à tant d'autres d'opérer la leur. Lente et profonde, à l'égal de celle de ton Œdipe, « né après notre rencontre et qui a grandi avec notre amitié », comme tu me l'écrivais dans ta dédicace.

Œdipe, le géant et le défaillant, le failli et le découvreur. Œdipe dans lequel tu mythifias et transcendas les aléas de ton destin comme tes songes les plus vastes. Ceux que devait recueillir Antigone, ta figure la plus personnelle, ta part féminine. Antigone, à jamais ta secrète lumière. Elle te rapproche de la Vierge de ton enfance. Enfin, tu la savais femme autant que mère.

Œdipe va. Jamais vraiment ne se lasse ni ne s'arrête. Avant la pénombre boisée qui entoure Colone tout au moins...

Ainsi fut ton parcours, celui de l'homme qui ne put être l'Enfant rieur mais qui, à un moment, pour chacun d'entre nous, fut l'écouteur et l'accoucheur. Tu poursuivais ta marche, inexorable. Jusqu'à ce jour... Jusqu'à cette nuit de la grande équinoxe d'automne... Œdipe, il est vrai, fut tout d'abord marin...

C'est à la nuit des vents et des marées que tu remets, que tu confies le secret de ton souffle, celui-là même que tu avais vu ta mère retenir passionnément. Tu passes un peu avant l'aube. Avant cette lumière qu'incarne à tout jamais le regard d'Antigone.

Les grands arbres du jardin de Louveciennes se laissent encore bercer par les derniers feux de l'été. Ils se préparent à resserrer leurs écorces contre l'acidité de ces frimas d'automne et d'hiver que tu supportais de plus en plus mal.

Une dernière fois, tu contemples le grand arbre et ses frères, entre les troncs desquels nous nous sommes si souvent promenés. Tu revis l'enfant jouant parmi les fondrières et les frondaisons d'Archennes, comme Les Géants que seul connut ton cœur : ces arbres que tu offris à Pierre et à Shenandoah, pour les laisser se trouver et se perdre.

Une dernière fois, tes yeux vieillissent, mais toujours vifs, s'attardent sur la lumière et sur la force, sur la sève et la pousse devenues, tel Œdipe, silhouette toujours dressée et toujours mouvante.

Alors tu t'arcoutes et te laisses enfin aller. Ton corps est loin, mais tu contemples, une fois encore, la merveille du monde. Tu la regardes avec les yeux de l'homme et de l'enfant qui, dans Paris, faisait même son miel de l'ordonnance florale du jardin des Plantes.

Tu te souviens de la roseraie de ton père à Godinne, architecture et figure qui entrouvrent les perspectives sur lesquelles se suspend *Le Régiment noir*.

Ainsi le rejoins-tu enfin.

Ainsi peux-tu dire calmement, comme tu l'écrivais le 27 septembre 2010 : « Si tu savais le don de Dieu ».

Myriam Watthee-Delmotte

Cher Henry,

Vous voilà devenu un gisant.

Les historiens nous apprennent qu'à regarder les vêtements des gisants, on voit qu'ils ne sont pas des hommes couchés, mais debout et placés à l'horizontale.

C'est ce que vous êtes, Henry, car vous avez toujours été un homme debout. Vous avez plusieurs fois été abattu, mais vous vous êtes toujours dressé dans l'adversité.

Un homme tout en verticale, tout entier tendu entre la profondeur des racines et l'élan vers ce qui élève le sens du vécu.

Un grand homme.

Dans l'observation lucide des puissants et dans la tendresse pour les faibles. Vous avez accordé la parole aux premiers et prêté votre voix aux autres.

Vous nous avez quittés ce 21 septembre sans bruit, comme vous avez vécu. Doucement, dans le sommeil. Vous avez toujours fait confiance à vos songes et cette fois, ils vous invitaient à rejoindre tous ceux que vous aimiez et qui vous ont précédé déjà dans le grand mystère.

Nous voilà, sans vous, « dans le champ du malheur ».

Vos poèmes aussitôt nous viennent en aide, ils viennent « planter leur objection ».

Oui, votre noble figure d'écrivain si grave, si profond, désormais nous manquera cruellement. Mais votre œuvre nous est donnée comme un trésor inépuisable.

Votre œuvre est lumineuse parce qu'elle admet l'ombre, forte parce qu'elle accepte la fragilité. Votre parcours est celui d'un homme en quête, toujours inquiet. Toujours impliqué, vous avez souvent été celui qui franchit le pas au-delà, celui qui questionne la limite. Toujours espérant.

Merci à vous, Henry Bauchau, d'avoir été cet « écrivain par espérance ». D'avoir osé mettre des mots sur nos joies et nos douleurs secrètes, d'avoir peuplé d'images, de figures et de paysages nos jardins intérieurs. Merci pour cette force sereine que vous avez conquise de haute lutte, qui vous a permis de dire ces failles que nous reconnaissons pour les nôtres, et pour avoir trouvé toujours le ton juste, jamais impudique même lorsque vous touchiez au plus intime. Vous nous avez aidés à ne pas avoir peur de marcher dans les éboulis de l'existence. Merci d'avoir cheminé devant nous dans le labyrinthe de nos hantises et de nous avoir montré avec cette

majesté toute de simplicité comment s'incliner devant l'amour et la beauté qui passent. Aujourd'hui que votre parcours d'homme est achevé, nous nous inclinons devant vous avec respect, gratitude et admiration.

Vos livres n'appartiennent pas au court terme : ils sont faits pour durer, parce qu'ils sont plus que de la littérature, ils sont des compagnons de vie. Au nom de tous vos lecteurs actuels et futurs, je vous exprime notre profonde reconnaissance. Au nom de tous les chercheurs, je vous remercie de nous avoir confié la transmission de votre œuvre en nous donnant vos précieuses archives d'écrivain. L'Université catholique de Louvain vous en est pleinement reconnaissante et s'engage à continuer à œuvrer à la diffusion pédagogique et scientifique de votre œuvre, en lien avec tous les autres lieux où vous avez laissé l'empreinte de votre vie et de votre travail.

Pour nous, la route continue et vous y êtes, encore et toujours, avec nous.

La neige est impatiente de tomber

À peine étais-je entré que je m'immobilisai
Face à mon pas impatient mais pour une fois désarmé
Trois mouvements légers dans le chalet de bois
Et la divine main protectrice décida de s'interposer
Qui m'invita à me tenir debout près de toi
Je n'ai éprouvé nulle frayeur en te découvrant cette fois-là
Je te savais vivant comme toujours tu sus si bien l'être pour moi
Curieusement, mes premiers pleurs s'enfuirent soudain, faisant
place à la nécessaire dignité du moment
Il fallait que je continue à aimer te voir
Maître de ton expression d'éternité, à nouveau tu m'accueillis
dans la chaleur de l'âge grandissant
Mais, avant que nous ne parlions, tu m'invitas à une discrète prière
Et, répondant à ta demande, nos mains se joignirent dans un
mouvement d'harmonie
Qui, maintenant je le sais, durera le temps de l'éternité
Désormais, allongé, tu pouvais enfin soutenir Son regard, n'avoir
d'autre fierté que celle de L'admirer dans les yeux
Lui qui, pourtant, à ce moment-là, n'eut d'autre choix que de les
baisser
Dans l'espace de ce dialogue si longtemps craint mais ô combien
espéré
Joute de seigneurs, empreinte de respect et d'admiration
Je n'eus de droit que celui de m'incliner, frêle spectateur de l'inti-
mité d'une conversation
C'est alors les souvenirs de vie apparurent, tournoyant, disparaîs-
sant, se chevauchant, pour mieux réapparaître dans la confu-
sion de l'instant
Hargneux, chacun d'entre eux se voulait plus fort que l'autre
Sans pitié, ils tentèrent de s'imposer à moi pour mieux m'entraîner
Dans leur étoffe de sang et les entrailles de leur gîte
Mais la tempête finit par passer et ils revinrent assagis
Dans les brumes de la mémoire, des bribes de vie émergèrent au
fil de l'eau du lac, désormais apaisée
Qui me conduisirent des pentes neigeuses de l'enfance aux
grands rires complices,
Des mille couleurs du crayon à la parole savante,
De la chaleur de bras toujours ouverts à l'infini des moments de

sagesse,
De la parole juste au regard protecteur,
Du courage sans fin d'un corps vaillant à cette sourde expression
de puissance

Connaissance de vie, homme d'un siècle
Tu savais pourquoi le divin avait ainsi créé les choses
Du fracas guerrier à la silencieuse inquiétude de la page blanche
De la main de fer à la main de plume
Tu maîtrisais sans fin les éléments
Ainsi, tu as existé pour moi depuis toujours
Toi qui sus me faire devenir ce que je suis

Le grand arbre était agité ce matin-là
Il comprit qu'il ne s'agissait pas d'un jour comme les autres
Maître de nature, il rugit alors pour prévenir la forêt
Qui tonna dans une clameur de grâce
Mille racines de chaleur se mêlèrent à celles d'un front désormais
de glace
Dans l'ivresse du vent, la danse ne s'interrompit qu'au soir
Après les premiers sanglots de l'automne
La neige tant aimée est maintenant impatiente de tomber

Rodolphe Bauchau

Je ne peux ignorer aujourd'hui l'influence que Daddy a eue sur moi. Plus qu'un grand-père il a été là pour faire naître une envie artistique et pour m'encourager dans cette voie.

Au moment où tout était flou, il a été là pour me dire de ne pas me démobiliser. Pour me rappeler comme il était important d'avoir une activité créative et de ne jamais laisser s'éteindre cette flamme !

C'était pour Daddy une question de vie et de mort, ça l'est aussi pour moi. C'est un héritage que je cultive et que je dois transmettre à ses arrières petits enfants, Marine et Oscar.

Je sais par exemple qu'il était très curieux des progrès de Marine et de l'évolution de ses dessins et de son piano. Curieux aussi de savoir si j'allais bientôt composer une œuvre monumentale, majeure, symphonique !

Bien sûr, la comparaison est vaine mais Daddy a tracé une ligne et c'est cette ligne que je suis tant bien que mal.

Daddy, tu n'as pas pu rencontrer Oscar, ton arrière petit fils fraîchement né mais Marine, j'en ai l'impression, a de toi un talent créatif foisonnant. J'espère que je saurai, comme tu l'as fait pour moi, l'aider à ne pas se perdre et lui dire Le bon mot...

Car il ne s'est jamais s'agit de conseils grandioses mais plutôt d'écoute, d'acquiescements, d'encouragements et d'un bon mot. Parfois même il a été patiemment choisir une image dans un kiosque, un musée et me l'envoyait accompagné d'un « Je t'embrasse. Daddy ». Point de mots... L'image était évidente et j'avais bien compris le message, parfois sévère, qu'il m'envoyait !

Aujourd'hui il reste ses œuvres mais aussi et surtout tant de bons souvenirs et de sensations feutrées et douces comme une tasse de thé et un sablé dans l'ambiance chaleureuse du Passage de la Bonne Graine. Une cuiller à café de graines de pollen d'abeilles, comme secret de longévité. Et ces longues discussions sur le monde moderne et ses folies, attablés autour de ce qui fut le mobilier d'un chalet.

Observer le détail, révéler l'infime, s'étonner d'une nuance et rendre à la nature ce qui est à la nature... Voilà aussi ce que tu nous laisses.

Daddy, tu étais une balise, un socle, un roc... et aujourd'hui je te suis tellement reconnaissant de m'avoir épaulé, soutenu. Merci d'avoir été Ce Daddy.

Tu nous manques déjà à Marine, Oscar, Maryline et moi.

Repose en Paix Daddy.

Actualité scientifique : bibliographie critique 2011-2012 (Anouck Cape et Myriam Watthee-Delmotte)

Articles

- Elefante Ch., « Perdisi e reitrovarsi lungo il Boulevard périphérique di Henry Bauchau : lettura di una traduttrice », dans Baccolini R., Chiaro D., Rundle C. et Whitsitt S. (dir.), *Minding the Gap : Studies in linguistic and cultural exanche*, vol. II, Bologna, Bononia University Press, 2011, pp. 519-53.
- Estellon V., « Mémoire, genre, identité et lien social : le cri d'Antigone », dans *Champ psychosomatique*, n° 58 : *Ce que le genre fait à la psychanalyse*, 2010/2, pp. 141-159.
- Fognini M., « Naviguer vers l'inconnu après Wilfred Bion et Henry Bauchau », dans *Topique*, n° 118 : « Le psychanalyste lecteur de l'écrivain », Paris, 2012, pp. 43-57.
- Halen P., « L'autre au temps du "Sanglot de l'homme blanc" : à propos des figures de l'Indien et du Noir dans les premiers romans de Henry Bauchau », dans Fantino J. (dir.), *Identité et altérité : la norme en question ? Hommage à Pierre-Marie Beaude*, Paris, Éditions du Cerf, 2010, pp. 125-144.
- Id., « Le salut par la Reine : une lecture transversale des œuvres d'Henry Bauchau, de C. H. Kane et de J. M. G. Le Clézio », dans Coulon V. et Garnier X. (dir.), *Les Littératures africaines : textes et terrains / Textwork and Fieldwork*, Paris, Karthala, 2011, « Lettres du Sud », pp. 411-425.
- Lambert J., « D'ombre et de Lumière. Double et Ipséité dans l'œuvre d'Henry Bauchau », dans *Çédille, Revista de estudios franceses, monografias 2 : Le mythe du double dans la littérature française et francophone contemporaine. Figures et significations*, numéro dirigé par Herrero J., décembre 2011, pp. 83-98.
- Laghoutati S. & Watthee-Delmotte M., « Le défi des archives littéraires contemporaines : l'œuvre à géométrie variable », dans Barbalato B. & Mingelgrün A. (dir.), Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2012, pp. 123-134.

- Mastroianni M., « Appunti su *La Déchirure* di Henry Bauchau : memoria dell'infanzia, figura materna e psicanalisi », dans *Studi Francesi*, n° 165 : *La rappresentazione della madre nella letteratura francese del Novecento*, numéro dirigé par Cecchetti D. et Mastroianni M., septembre-décembre 2011, pp. 559-588.
- Tomasi M.-C., « Du labyrinthe au monstre en soi ou les dédales de l'écriture intime », dans *AnthropoWeb. Portail des sciences humaines*, décembre 2011.
URL : www.anthropoweb.com/Du-labyrinthe-au-monstre-en-soi-ou-les-dedales-de-l-ecriture-intime_a256.html (accès réservé aux abonnés).
- Watthee-Delmotte M., « Oblitération et rémanence de l'héritage religieux : l'“invention” de l'icône littéraire (sur Le Boulevard périphérique d'Henry Bauchau) », dans Chelebourg C., Martens D. et Watthee-Delmotte M. (dir.), *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011, pp. 173-187.
- Id., « Henry Bauchau : la gestation d'Orion », dans *Atelier, Cahiers de la Maison de la Recherche* n°44 : *Les liens familiaux dans la mythologie*, numéro dirigé par Meurant A., Université Charles-de-Gaulle/Lille 3, Ateliers Imaginaires mythologiques des sociétés anciennes, Lille, 2011, pp. 155-162.
- Id., « La traduction, une lumière rasante sur la question de la Belgitude ? Le “boentje” qui hante Henry Bauchau », dans M. Sergier M. et St. Vanasten (dir.), *Littéraire Belgitude littéraire. Bruggen en beelden, Vues du Nord*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011, pp. 281-288.
- Id., « La pierre sans chagrin d'Henry Bauchau illustrée par Albert Palma : entrée en contemplation », dans Villemur Fr., *Albert Palma. Geste et Khôra*, Paris, eBl éditions, p. 12-17.
- Id., « Henry Bauchau : en refus d'héritage, une poétique du non-savoir », dans Pic M., Selmecci Castioni B., van Elslande J.-P. (dir.), *La Pensée sans abri, Non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Défaul, 2012, pp. 273-285.
- Id., « L'imaginaire de l'ancêtre chez Henry Bauchau : figuration héroïque et position énonciative », dans Fantino J. & Bourdin B. (dir.), *Les Figures de l'ancêtre, entre quête d'identité et souci de légitimité*, Metz, Université de Lorraine, Centre de recherches « Écriture », 2012, pp. 117-132, « Théologies et Cultures ».

Ouvrages

a. Monographies

Akonga Edumbe É., *De la déchirure à la réhabilitation. L'itinéraire d'Henry Bauchau*, Bruxelles, 2012, « Documents pour l'Histoire des Francophonies. Europe ».

Dagou, O. Z., *L'oeuvre de Bauchau à la croisée des continents : Europe, Afrique, Amérique. L'évasion du voyage et l'imaginaire africain de l'écrivain Bauchau. Mythes, cultures et anthropologie*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2012, « Sprachen - Literaturen - Kulturen. Aachener Beiträge zur Romania ».

Jossua J.-P., *La passion de l'infini. Littérature et théologie. Nouvelles recherches*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, « Théologies ».

Robin B., *Henry Bauchau*, Dossiers L, Arlon, Service du Livre Luxembourgeois, 2011.

Surmonte E., *Antigone, la sphinx d'Henry Bauchau. Les enjeux d'une création*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2011, « Documents pour l'histoire des francophonies / Europe ».

b. Collectif

Cape A. et Boulanger Chr. (dir.), Lionel, *L'enfant bleu d'Henry Bauchau*, Paris, Actes Sud, 2012.

L'ouvrage contient notamment les textes suivants :

Henry Bauchau, « Introduction », pp. 6-8 ; « Minotaure » (inédits), p. 25 ;

Lionel, « Thésée », p. 22 ; « La forêt tropicale », p. 43 ; « Le monstre inventé n°3 », p. 64 ; « Le mangeur d'étoiles », p. 87 ; « Notre projet », p. 109 ;

Études :

Anouck Cape, « Naissance d'une vocation », pp. 102-106 ;

Myriam Watthee-Delmotte, « Lionel et Henry Bauchau : résonances d'une rencontre », pp. 110-115 ;

Christophe Boulanger, « Illustrations pour un livre intérieur », pp. 119-120.

C . Revues

Phoenix, n° 2 : *Henry Bauchau*, numéro dirigé par Watthee-Delmotte M., Marseille, avril 2011.

Le volume contient des inédits : « L'Enfant rieur », « Le Salut au soleil », « Le Désenchaîné », « Passage d'Antigone », « Pourquoi les oiseaux chantent », « Architectures de louange », « Prière pour l'inattendu », « Au Déliant », « Succinctes », pp. 17-25 ;

Articles :

Watthee-Delmotte M., « Henry Bauchau : une poétique de la présence », pp. 11-16 ;
Id., « Entretien avec Henry Bauchau », pp. 26-28 ;
Henrot-Sostero G., « Les Vertes tiges de l'écriture poétique », pp. 29-34 ;
Mayaux C., « Tension spirituelle et tension poétique chez Henry Bauchau », pp. 35-40 ;
Dubois M., « Le "Corps à corps" poétique d'Henry Bauchau », pp. 41-44 ;
Lefort R., « Le Sacré dans la langue », pp. 45-48 ;
Froye M., « De la couleur du monde dans Célébration », pp. 49-51.
Bonhomme B. et Louis-Lambert J.-P., « "Blanche et non écrite" : Blanche Reverchon entre Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau », pp. 52-61 ;
Cape A., « Du "On" au "Je" : l'écriture des dictées d'angoisse », pp. 62-64.

Revue internationale Henry Bauchau, Mayaux C. et Watthee-Delmotte M. (dir.), n° 3 : *L'ancrage suisse*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain-la-Neuve, 2011-2012.

Ce volume comprend les textes suivants :

Mayaux C. et Watthee-Delmotte M., « Éditorial », p. 7-9 ;

Inédits

Dossier de traduction : « Tentatives de louanges » :

« Attempts at Praise », traduction anglaise de Will Stone, p. 13 ;
« Attempts at Praise », traduction anglaise d'Anne Davenport, p. 14 ;
« Versuche zu loben », traduction allemande de Ute Heidmann, p. 15 ;
« Versuch des Lobs », traduction allemande d'Anne Begenat-Neuschäfer, p. 16 ;
« Pogingen tot lofzang », traduction néerlandaise de Kris Lauwerys, p. 17 ;
« Prove di lauda », traduction italienne d'Adriano Marchetti, p. 18 ;
« Ensayos de Alabanza », traduction espagnole de Teresa Lozano-Sanpedro, p. 19 ;
« Încercări de slăvire », traduction roumaine de Rodica Lascu-Pop, p. 20 ;
« Спроба Хваління », traduction ukrainienne d'Ivan Riabtchiï, p. 21 ;
« Попытки Хваления », traduction russe de Natalia Tiukalova et Oxana Dubnyakova,

p. 22 ;

Poèmes d'Henry Bauchau : « L'Enfant rieur », « Exercice du soir », « Au Déliant », p 23-25 ;
« Dans la compagnie des troubadours : extraits de la correspondance entre Henry Bauchau et Emilio Araújo », présentés et annotés par Catherine Mayaux, pp. 26-46 ;

Dossier thématique : Henry Bauchau en traduction :

Chiara Elefante : « Présentation », pp. 48-50 ;
« Liste des traductions en 2012 », pp. 51-55 ;
Elefante Ch. : « La voix du traducteur et l'écho de la traduction », pp. 56-67 ;
Henrot-Sosterot G. : « "Architectures de louange". Trame et chaîne d'une traduction », pp. 68-77 ;
Amadori S. : « Dal Naturale della mano d'Adriano Marchetti ou la traduction comme "épreuve" du dialogue avec l'inconscient créateur d'Henry Bauchau poète », pp. 78-90 ;
Lauwerys Kr. : « Traces de l'inconscient dans L'Enfant bleu/Het blauwe kind. Écriture, inconscient, traduction », pp. 91-98 ;
Begenat-Neuschäfer A. : « Rythme et sens. À propos de quelques difficultés à traduire la poésie d'Henry Bauchau en allemand », pp. 99-105 ;
Uyttenhove G. : « Henry Bauchau : Diotime et les lions. A translation experience », pp. 106-113 ;
Coutaz N. : « Le roman Antigone de Bauchau à l'épreuve de la traduction. Dialogue avec son édition mexicaine », pp. 114-129 ;
Mastroianni M. : « Un écrit inédit d'Henry Bauchau : la "traduction" d'une idée préliminaire pour Cédipe sur la route », pp. 130-146 ;

Varia :

Lambert J. : « Le récit mythique dans Géologie : l'émergence d'une parole-trace », pp. 149-159 ; Dubois M. : « Puissance auto-affective et pathétique de l'écriture poétique », pp. 160-171 ; Vanquaethem I. : « Sujet individuel, sujet collectif ? La libération dans l'œuvre d'Henry Bauchau », pp. 172-181 ; Tomasi M.-C. : « Quand la vague rencontre le roc : l'émergence de l'île bauchalienne », pp. 182-192 ;

Actualités

Lambert J. : « Actualité scientifique : bibliographie critique (2010-2011) », pp. 194-197 ;
Cape A. : « L'année Bauchau 2011 », pp. 198-202.

Thèses

Trois thèses de doctorat ont été publiées chez Peter Lang :

Akonga Edumbe Émilienne, *De la déchirure à la réhabilitation. L'itinéraire d'Henry Bauchau*

Bruxelles, « Documents pour l'Histoire des Francophonies. Europe », 2012.

4^e de couverture :

Intégrant les essais et le théâtre, mais portant une attention particulière aux poèmes et aux récits, Émilienne Akonga démontre et démonte l'emprise des figures, situations et hantises qui se retrouvent tout au long de la production du poète d'*Heureux les Déliants*. Elle en montre la présence et la permanence, l'évolution et les variations jusqu'à la composition de l'œuvre qui incarne par excellence, chez Bauchau, la réhabilitation, la reconnaissance et la transformation du personnage déchu, apparemment perdu : *Œdipe* sur la route invention qui permet ensuite l'émergence en majesté d'une figure féminine singulière, Antigone. Sans nier ni leur enracinement ni leur origine, ce livre met la focale sur ce qu'apportent aujourd'hui les textes d'Henry Bauchau, mais aussi sur ce que fut et ce qui fit leur creuset : le long travail d'engendrement d'un au-delà de l'Histoire bancaire de l'Occident. Consacré aux formes du passage de la déchirure à la réhabilitation dans cet univers fictionnel, le parcours critique de ce livre dans les diverses facettes de l'œuvre aide à comprendre en quelles profondeurs plonge cette très contemporaine odyssée. Analyse minutieuse nouée dans un renvoi-enracinement constant au vécu d'une femme africaine née à l'heure de la décolonisation, cet essai illustre l'attention portée par la critique congolaise à la figure d'Antigone telle que l'écrivain belge l'a réinventée. Sans jamais dériver vers les formes d'annexion ou de plaquage qui ont hypothéqué certains travaux engagés, ce livre essentiellement consacré au corpus des années 1950-2000 rappelle la condition dépendante et mutilée qui découle de la colonisation, dont Bauchau parle dans *Le Régiment noir*, comme la confrontation contemporaine aux certitudes patriarcales.

Dagou Okou Zéphyrin, *L'œuvre de Bauchau à la croisée des continents : Europe, Afrique, Amérique. L'évasion du voyage et l'imaginaire africain de l'écrivain Bauchau. Mythes, cultures et anthropologie*

Frankfurt am Main, 2012, « Sprachen - Literaturen - Kulturen. Aachener Beiträge zur Romania ».

4^e de couverture :

Le travail d'écriture qu'Henry Bauchau a entrepris depuis les années trente jusqu'à nos jours a contribué à voir émerger un champ de recherche en plein essor: l'œuvre de cet écrivain convoque des compétences diverses, dans des disciplines aussi variées que l'anthropologie, l'analyse littéraire, les arts du spectacle, les sciences politiques ou les sciences sociales. Au regard des principaux travaux et de propres recherches, ces critères permettent de saisir la réalité de l'œuvre de cet écrivain et ne sont pas complètement exempts d'interprétations d'ordre idéologique, culturaliste, humaniste et social. D'où l'intérêt de considérer ses œuvres non pas comme de simples productions artistiques ou littéraires, mais également d'en restituer les processus d'émergence et de création, d'énonciation et de représentation, dans le souci de mettre en lumière l'unité souterraine de ces différentes œuvres. Cette étude s'est attelée à monter quel est l'intérêt de poursuivre dans cette voie.

Surmonte Emilia, *Antigone, La Sphinx d'Henry Bauchau Les enjeux d'une création* Bruxelles, « Documents pour l'Histoire des Francophonies. Europe », vol. 24, 2011. 4^e de couverture :

Henry Bauchau commence son parcours d'écrivain à la suite d'une cure analytique chez Blanche Reverchon Jouve. L'écriture devient ainsi le terrain où se joue un combat dont l'objet est le questionnement et le dévoilement des noeuds problématiques du sujet : un moi « divisé », à la recherche des modalités d'acceptation d'un féminin intérieur vécu très tôt comme une énigme et une « faute originaire ». L'analyse cherche à nouer le fil qui unit l'image d'une « petite fille », présence récurrente dans l'œuvre, et le personnage d'Antigone, comme forme d'un féminin possible. Car sublimé. Il le fait en étudiant par ailleurs les figures de Mérence et de Shenandoah dans les fictions antérieures au cycle thébain. Les enjeux créatifs et stylistiques que Bauchau utilise et expérimente aux plans poétique, narratologique ou énonciatif, sont reconstitués pour retrouver la « parole » d'une histoire humaine et littéraire aux prises avec ce type de fragmentation identitaire et de relation difficile avec la présence intime du féminin. Une attention particulière est portée à la mise à jour des systèmes pluriels de représentation et des formes de « dire détourné » que l'écrivain réalise en mettant en place un réseau de symboles capable d'organiser la matière énigmatique et labyrinthique des significations traversant toute son œuvre. L'étude de l'iconographie, qui enlumine le manuscrit de la première version complète d'Antigone, permet d'ouvrir de nouvelles perspectives sur le dessein de l'auteur à l'égard de son œuvre.

Deux thèses soutenues sont prévues chez Champion :

VANQUAETHEN Isabelle, *Écrire en je ? Déploiements du sujet chez Henry Bauchau*

Thèse de doctorat sous la direction de Myriam Watthee-Delmotte soutenue à l'Université catholique de Louvain le 22 décembre 2011.

Toucher à la pratique littéraire d'Henry Bauchau, à ce qui la fonde et à ce qu'elle prétend construire, telle a été l'ambition de ce travail doctoral. Dans cette optique, cette thèse s'est attachée à déceler les « motivations intimes de la création littéraire, les déterminations individuelles qui président à l'élaboration d'une écriture » (Chelebourg Chr., *L'imaginaire littéraire*), en accordant notamment une large place à l'abondant métadiscours d'Henry Bauchau sur sa création littéraire et sur l'avènement de son écriture. Si le propos de ce travail s'inscrit ainsi dans le contexte d'un retour important de la figure de l'auteur dans les études littéraires, il tend avant tout à cerner, à travers les conceptions littéraires d'Henry Bauchau, ce qui constitue la singularité de son œuvre, ce qui en fait la force, la spécificité dans le paysage littéraire contemporain et qui, en aval de l'écriture, rencontre un horizon d'attente, lui aussi singulier, auprès d'un certain lectorat. Ainsi, c'est le fondement de l'œuvre, tant du point de vue de la poétique qui la sous-tend que du point de vue de la réception qu'elle programme, que nous avons tenté d'approcher en suivant le cheminement proposé par l'auteur.

D'avantage que de retour de l'auteur, il est question, dans ce travail, d'un retour du sujet, que celui-ci s'incarne dans la figure auctoriale, qu'il apparaisse à travers le « je » lyrique du versant poétique de l'œuvre, ou qu'il se révèle dans certains personnages auxquels les écrits romanesques donnent la parole. L'ensemble de l'œuvre d'Henry Bauchau problématise en effet la question du sujet, à commencer par l'idiolecte qui s'y déploie et qui met à l'honneur une énonciation à la première personne du singulier à travers laquelle le sujet trouve précisément son socle. Le métadiscours de l'auteur sur sa propre création littéraire s'avère à cet égard particulièrement éclairant : si, dans *La Déchirure*, l'écrivain naissant déploie la majorité de son récit à la première personne du singulier alors que,

expliquera-t-il ensuite, le « je » et ce ton douteux de la confidence étaient précisément ce qu'il voulait éviter » (EE, p. 61), cette option narrative apparaît par la suite comme celle qui domine la production romanesque et qui irrigue également une grande partie de la poésie de l'écrivain, tout comme elle s'affirmera par la suite dans les écrits plus nettement ancrés dans le genre autobiographique que constituent les journaux. Dans l'écriture d'*Antigone*, tout particulièrement, ce choix se révèle crucial : le « je », auquel l'auteur renonce dans un premier temps, apparaît finalement comme la solution à son dispositif narratif. Il apparaît ainsi que le sujet qui s'énonce en « je » dans l'œuvre bauchalienne n'est pas seulement celui de l'auteur, et que parler de « sujet bauchalien » s'applique tant à l'écrivain qu'aux personnages que sa plume fait exister.

Le recentrage permanent sur le « je » opéré par Henry Bauchau focalise l'attention sur un sujet qui, tant du point de vue autobiographique que d'après les données inchoatives de l'ensemble des romans, doit faire face à une faille, à une déchirure fondamentale par laquelle se trouve remis en question l'ensemble des savoirs qui lui servaient de base. En montrant à l'œuvre les forces de désobjectivation qui ont marqué de leur empreinte la pensée du XX^e siècle, les écrits d'Henry Bauchau tentent de cerner ce qui apparaît à la fois comme une blessure et comme une voie nouvelle dans les représentations de soi et, partant, du monde. Sur les bases de cette déconstruction du sujet, la spécificité de l'œuvre bauchalienne va surtout apparaître dans une volonté de reconstruction à toute épreuve : l'écriture se révèle comme le lieu où le sujet disparaît pour mieux renaître, où il se fracture pour mieux se refonder. Cette reconstruction se fait dès lors sur des bases nouvelles, en remettant essentiellement en question les velléités de l'*ego* qui ont contribué à biaiser les représentations de soi : « L'édifice erroné du moi, il t'a fallu bien des années pour sa déconstruction » écrit ainsi le poète dans *La sourde Oreille ou le rêve de Freud*. Tentant constamment de se prémunir d'une réduction simpliste au « moi », le sujet qui se reconstruit dans l'œuvre se redéfinit, en écho aux critères énoncés par le philosophe Paul Ricœur, comme un être parlant, se racontant, agissant, moralement responsable, mais il apparaît également, au fil de l'analyse, comme un être éprouvant, en proie à un pâtir qui est susceptible d'être partagé, ce qui représente un aspect fondamental de l'œuvre de Bauchau.

Afin de cerner les différents aspects qui participent à la reconstruction du sujet dans l'œuvre bauchalienne, la progression choisie pour élaborer ce travail n'a pas été chronologique, mais s'est fait par problématiques : celles-ci se sont construites de manière complémentaire, sur la base des éléments accumulés de chapitre en chapitre, et nous ont semblé plus à même de faire ressortir la complexité de l'œuvre, qui tente de repenser le sujet à travers divers principes dichotomiques, qu'il s'agisse de la parole et de l'écriture, de la mémoire et de l'oubli, du principe de réalité et du principe de fiction, etc. Pour analyser la dynamique interne de ces problématiques au sein de l'œuvre, il a par contre été tenu compte de cette dimension chronologique, de façon à rendre compte de la nature fondamentalement constructive et évolutive de l'œuvre. Pour chaque partie concernée, l'approche, à la fois analytique et herméneutique, s'appuie essentiellement sur la narratologie, l'écriture de soi et les études des représentations imaginaires, en ayant avant tout un souci de rigueur par rapport au texte et à la progression qu'il invite à suivre.

En guise de conclusion, il a été mis en évidence un aspect de la poétique bauchalienne à travers lequel transparaissent la force et la singularité de cette œuvre. Si l'écrivain belge se révèle constamment soucieux des contradictions, des dédoublements qui constituent le sujet moderne, pris entre des expériences multiples de désobjectivation et de re-subjectivation, il est apparu, au fil de ce parcours, que, en faisant primer les forces de reconstruction sur celles de déconstruction, puisqu'il apparaît que les premières succèdent toujours, *in fine*, aux secondes, Henry Bauchau en appelle à la nécessité d'une présence radicale à

soi-même qui permet réellement de refonder le sujet. Cette affirmation de la présence, qui n'apparaît cependant jamais comme une évidence et est toujours à consolider, s'inscrit sur l'horizon de l'histoire des lettres, des pensées et des représentations au XX^e siècle, qui a pourtant tenté d'opérer un renversement de paradigme en donnant une certaine présence à l'absence et, partant, à l'absentement du sujet. En développant les modalités possibles d'une présence à soi, Henry Bauchau se positionne quant à lui dans le sillage d'une pensée qui montre certaines convergences avec celle du philosophe Michel Henry, notamment en ce que cette présence radicale à laquelle l'auteur en appelle vise avant tout à permettre au sujet d'éprouver la vie, de s'éprouver vivant, à travers une œuvre constamment soucieuse d'exprimer le *pathos* de l'existence, c'est-à-dire ses joies autant que ses douleurs.

DAMBEAN Corina, *L'imaginaire du minéral dans l'œuvre d'Henry Bauchau*

Thèse de doctorat sous la direction de Catherine Mayaux (Cergy-Pontoise) et Myriam Watthee-Delmotte (FNRS/UCL) soutenue à l'Université de Cergy-Pontoise le 11 mai 2012.

Dans l'univers imaginaire d'Henry Bauchau, l'appel récurrent au minéral, par ses propriétés de froideur et de silence, semble à première vue consonner avec une thématique de la rupture et de la séparation, très présente dans ses premiers écrits. Mais, dès son premier roman, l'image de la Grande Muraille convoque deux valeurs opposées, l'une liée à l'absence de chaleur et de parole (attachée à la figure de la mère), l'autre à l'affect et à l'avènement de la parole (attachée à la figure de l'analyste). Le paradoxe de ce double investissement métaphorique empêche de fixer toute valeur symbolique *a priori* et invite à analyser les rapports relationnels complexes tissés autour des images du minéral.

Surgi du dialogue étroit avec le cosmos et de l'appartenance au mouvement littéraire de son époque, l'imaginaire minéral d'Henry Bauchau apparaît structuré selon les principes de la complémentarité et la réversibilité. Par l'ambivalence qui lui est constitutive, le minéral rend possible le passage du désenchantement, apparemment sans issue, à la promesse de sérénité. Lié à un mouvement de retour vers le sensible, l'accueil du minéral favorise le renforcement du sujet, après avoir contribué à sa fragilisation. Le minéral oriente l'être dans le dépassement de la conscience tragique vers une conscience cosmique, par le contact intime avec les forces visibles et invisibles de l'univers.

Ainsi, le minéral ne met pas en doute chez Bauchau la notion de cohérence et d'unité, mais participe pleinement à sa réalisation, en dressant une relation entre le sujet et le monde en termes de continuité et de liaison. Le monde n'est pas seulement le lieu des épreuves et des doutes, mais également l'occasion de moments privilégiés, comme la pratique artistique, qui rétablit la cohérence entre l'homme et la matière du monde et prolonge l'expérience individuelle dans l'expérience universelle.

Le poème, à l'instar de l'homme, s'avère partie prenante de la matérialité du monde. La matière minérale apparaît au centre de l'interrogation sur l'origine des mots et sur leurs caractéristiques. La pierre, le sable, le sel, les phénomènes telluriques sont autant de référents qui structurent un métadiscours sur la matière verbale, située entre silence et émergence. De l'extraction à l'abstraction, le travail d'écrivain comporte une double démarche : s'il doit d'une part solidifier le langage soumis à l'effritement, d'autre part, il se voit obligé de tailler la matière amorphe et de sortir le langage de son inertie.

L'analyse de la naissance de l'œuvre et de sa maturation, à travers les modifications

successives, permet de constater combien les éléments apparemment disparates tendent à s'intégrer dans une structure organique par la recherche des connecteurs entre les parties. Ce qui fait le sens de l'œuvre, ce ne sont pas les éléments pris séparément, mais les relations qui se tissent entre eux. Pourtant, il n'est pas question pour Bauchau d'un idéal classique d'unité, conçu comme mesure et proportion, même si l'image de la pyramide, évoquée dans quelques épisodes, pourrait le laisser croire. L'érosion et la tectonique restent les principes actifs d'une écriture qui ne vise pas à reproduire le réel, mais à combler l'écart qui l'en sépare. Dès lors, le nombre d'or convoqué comme principe esthétique par un des personnages bauchaliens, n'est pas lié à l'image de la pyramide, mais au principe de la pyramide, qui vise l'équilibre entre les parties et l'ensemble. La hantise de l'architecturation correspond au désir d'une inscription stable et cohérente et infirme le postulat initial sur le monde minéral, celui de la discontinuité.

Finalement, l'unité à laquelle parviennent le moi et l'œuvre chez Bauchau est celle de la mosaïque, qui dans l'unité d'ensemble ne nie pas les différences et les singularités, qui ne refuse pas le discontinu, mais l'intègre et le dépasse.

Autres thèses soutenues en 2012 :

Purcarescu Oana-Angela, *Le roman bauchautien et la réécriture du mythe*, sous la direction de Lelia Trocan, Université de Craiova, et de Didier Alexandre, Université de la Sorbonne-Paris IV, 2012.

Stan (Manz) Mariana-Eliza, *Henry Bauchau et l'écriture de soi*, sous la direction de Toma Radu, Université de Bucarest, le 19 septembre 2012.

L'année Bauchau 2012

Henry Bauchau nous a quittés

L'annonce du décès d'Henry Bauchau a suscité de nombreuses réactions dans les médias belges et français, indice d'une notoriété qu'il s'était constituée dans l'ombre, au fil de la plume, par son patient travail d'écriture. Annoncée par la plupart des quotidiens et des hebdomadaires sur leur site (*Le Nouvel Observateur*, *Le Monde*, *Libération*, *Le Soir*...), la triste nouvelle fut également relayée dans les différentes éditions des journaux télévisés des deux grandes chaînes de télévision belges (RTL-TVi et RTBF).

Plusieurs quotidiens ont consacré dans leur édition papier une belle place à l'écrivain : *Libération*, sous la plume de Claire Devarrieux, retrace très justement son itinéraire de « libre déchiré » ; *La Croix* rappelle les nombreuses vies de celui qui fut le témoin privilégié de son siècle ; *Le Figaro* souligne une œuvre « traversée par une forte interrogation existentielle » ; en Suisse, *Le Temps* évoque une « œuvre lumineuse, imperméable aux modes » ; et, de son côté, le journal néerlandophone *De Standaard* souligne un travail mêlant mythologie et histoire, fantaisie et réalité, et rappelle les belles traductions néerlandaises de Kris Lauwerys (prix Henry Bauchau 2008) du *Boulevard périphérique* et de *L'Enfant bleu*.

Parmi les quotidiens belges francophones, *L'Avenir*, *Le Soir* et *La Libre Belgique*, relatent le parcours de vie et le chemin littéraire de cet « Orphée des lettres » (*Le Soir*). En outre, *La Libre Belgique*, qui consacre pas moins de quatre pages à l'auteur qu'elle place en Une de son édition du 22 septembre, et *Le Soir* publient tous deux l'hommage rendu par le Professeur Myriam Watthee-Delmotte, spécialiste de l'œuvre d'Henry Bauchau, directrice de son Fonds d'archives à l'Université catholique de Louvain, et amie de ce doyen des Lettres belges à propos duquel elle rappelle que « Les voix profondes ne s'éteignent pas » (*La Libre Belgique*) :

Henry Bauchau, le doyen des lettres belges et l'un de ses auteurs majeurs, vient de nous quitter. Sans bruit, comme il a vécu. C'était un homme de pas feutré, qui se nourrissait de silence et vivait loin des tumultes médiatiques. Un homme né en 1913 : il aurait eu cent ans le 22 janvier prochain ; tout un programme a été prévu pour le fêter, entre autres à l'Académie de langue et de littérature françaises de Belgique dont il est membre depuis 1991, et à l'Université catholique de Louvain où il avait décidé de léguer ses archives pour y créer un Fonds Henry Bauchau en 2006.

Henry Bauchau a écrit jusqu'à son dernier jour. Il voulait, disait-il, « mourir la plume à la main ». Il laisse derrière lui une œuvre capitale et sans équivalent. Il a donné une voix à ce qui reste dans l'ombre de notre société d'action trépidante : la puissance du rêve, la solidité de ce qui s'élabore dans la lenteur. Il a dit, et d'autant

mieux dit qu'il l'a vécu, comment l'élan de vie peut prendre appui sur le doute et les déchirements. Il a refait une place dans la littérature pour ce qui, depuis trop longtemps, n'y était plus inclus : l'espérance.

Car il se disait devenu « écrivain par espérance », lui qui n'a publié son premier livre qu'à 45 ans. Jusque-là, la poésie restait son jardin secret ; il écrivait en cachette tant ses rêves que son tourment face à la brutalité du monde. Être né en 1913, cela signifie en effet avoir traversé deux guerres et aussi la cruauté sans nuance des après-guerres. La vie d'Henry Bauchau a été faite de lignes brisées qu'il a toujours réussi à surmonter à force d'endurance et d'espoir, jusqu'à cette incroyable vitalité qui le faisait continuer à écrire à l'aube de son centenaire. La psychanalyse a été un déclencheur fondamental pour lui, et c'est dans la maturité avancée que s'est déployée son œuvre, nécessairement en décalage d'une ou deux générations avec le peloton des écrivains de son temps, pas dans le ton de son époque. Or il n'est pas en retard, mais en avance : la vie, il l'a déjà traversée quand il commence son œuvre, et ce qu'il y met n'est pas une matière brute, mais le produit d'une lente recherche de l'essentiel.



*Henry Bauchau et Myriam Wattbee-Delmotte
Louveciennes, août 2012*

Henry Bauchau n'a donné dans aucune mode : il a été « simplement » lui-même, mais en disant l'acharnement du combat que représente ce « simplement », et c'est en cela qu'il nous touche. Il ne nous a pas invités à nous affirmer, mais à résister aux puissances qui nous avalent : les attentes familiales, la tyrannie des affaires, le poids du politique, les œillères du culturellement correct... Avec des mots désarmants de simplicité, il a rétabli des valeurs jugées obsolètes comme la patience ; il a revendiqué le droit à l'ignorance et l'inquiétude, contre les technocrates du tout-savoir. Il nous a aussi remis en lien avec nos racines oubliées, car le mythe antique, sous sa plume, nous a tout à coup parlé d'aujourd'hui : son Œdipe errant dans l'exil, son Antigone rebelle, Polynice qui règne sans royaume, Ismène qui se tait parce qu'elle protège un enfant, ce sont des parts de nous-mêmes qu'ils mettent à l'avant-plan. Et surtout, dans chacune de ses œuvres, à côté de la présence massive des puissants, Henry Bauchau a donné la parole aux fragiles, aux lents, aux déclassés. Il a voulu « dans le champ du malheur, planter une objection ».

Cette voix si chère à tant de lecteurs, si singulière dans le tremblement de ses presque cent ans, aujourd'hui s'est tue. Mais comme l'Antigone de son roman, elle va continuer à nous parler à travers ses livres, et d'autres voix s'en empareront pour porter plus loin ce qu'il a fait. Cette semaine même se donne à La Chaux-de-Fonds l'opéra de Pierre Bartholomée dont il a écrit le livret. Comme l'Édipe de son roman, Henry Bauchau est maintenant « encore, toujours sur la route ».

Nombreux sont les hommages rendus à l'écrivain belge¹. Autant de manifestations aussi bien individuelles, que collectives ou institutionnelles, et qui toutes rendent compte de la profonde inscription d'Henry Bauchau dans le paysage artistique contemporain : plusieurs blogs font part de l'émotion que suscite l'annonce du décès d'Henry Bauchau, considéré par beaucoup comme un écrivain qui a marqué leur vie de manière irréversible ; la revue littéraire Remue.net témoigne à son tour sous la plume de Yun Sun Limet² ; la Maison de la Poésie, en collaboration avec le Printemps des Poètes et le Centre Wallonie-Bruxelles de Paris, signale l'organisation à la fin du mois de septembre d'une soirée spéciale consacrée à l'auteur, rassemblant autour de Claude Guerre des personnalités comme Philippe Caubère, Nancy Huston, Werner Lambersy, Denis Lavant, Michaël Lonsdale, Catherine Pont-Humbert, Marc Quaghebeur, Benoît Thériage et Myriam Watthee-Delmotte ; la chaîne de télévision belge *La Trois* annonce la rediffusion de l'émission *Noms de dieux* produite par Edmond Blatten, qui avait été consacrée à Henry Bauchau en 1998 ; *France Culture* programme la rediffusion d'une série de cinq émissions d'*À Voix nue*, consacrée par Catherine Pont-Humbert à l'auteur belge ; enfin, *La Librairie francophone* présentée par Emmanuel Khérad, rend elle aussi un hommage à Henry Bauchau en rediffusant le dernier grand entretien radiophonique de l'écrivain, venu dans le studio de *France Inter* pour la sortie de son livre *Déluce* en 2010.

Une « voix faite pour parler au cœur de tous et traverser le temps »

« Est-ce que le courage n'est pas de continuer à vivre malgré tout ? », s'interroge Antigone dans la grotte, seul lieu désormais autorisé à accueillir l'écho de son cri. Sans doute. Et sans doute ce courage est-il celui de l'espérance, celle-là même qui fait dire à Clio que parce qu'Antigone a décidé d'habiter ce lieu, avec nous, elle ne va pas disparaître ».

Henry Bauchau, à l'instar d'Antigone, qu'il aimait tant, a habité ce monde, et il l'a habité avec nous en poète, faisant de son écriture une parole vive. Maintenir cette parole vive, faire résonner cette écriture au cœur du monde d'aujourd'hui, c'est la volonté dont rendent compte les nombreuses mises en scène, expositions et autres activités qui se sont organisées tout au long de l'année écoulée. Et c'est aussi le désir qui anime le Centenaire d'hommage à Henry Bauchau, dont l'Ouverture officielle

1 Pour la revue de presse exhaustive, on consultera le site du Fonds Henry Bauchau de l'U.C.L., à l'adresse : <http://bauchau.fltr.ucl.ac.be/spip.php?article71>.

2 Cf. <http://remue.net/spip.php?article5419> (page consultée le 29 octobre 2012).

s'est déroulée le 25 octobre à Louvain-la-Neuve. C'est face à une salle comble que Myriam Watthee-Delmotte (F.N.R.S.-U.C.L.) a présenté le programme général de l'année d'hommage, avant de céder la parole à Marc Quaghebeur (A.M.L.) pour une conférence inaugurale qu'il avait intitulée « Après l'Histoire, l'Œuvre. Pour la retramer et l'approfondir ». La soirée s'est clôturée sur la projection de la captation filmée de *Clios le Bandit*, adaptation théâtrale d'un chapitre d'*Edipe sur la route*, réalisée en 2008 par Gisèle Sallin au Théâtre des Osses (à Givisiez).

En librairie

Outre la parution du roman *Déluge* en livraphone (aux éditions Thélème, avec une très belle lecture de Michael Lonsdale), on retiendra la publication en cette année 2012 de deux ouvrages, aux accents très personnels.

En avril 2012 Henry Bauchau réédite dans la collection « Un endroit où aller », chez Actes Sud, le récit *Temps du Rêve*, premier texte littéraire publié par l'écrivain en volume en 1936 et signé du pseudonyme de Jean Remoire. Le récit, jusqu'à aujourd'hui presque introuvable, relate, nous dit l'éditeur, « un amour, aussi fulgurant qu'insidieusement délétère, par lequel un jeune garçon est ébloui puis désenchanté ». Le titre, révélateur, convoque le motif du « temps du rêve », primordial dans la culture des aborigènes australiens, car il est celui de l'explication des origines. Genèse d'un homme autant que d'une œuvre, *Temps du Rêve*, par l'amour qu'il met en scène du narrateur pour la petite Ingué, est l'indice de la première ouverture « au monde du rêve », dira Bauchau dans sa préface, une ouverture distillant « une grâce infinie que le lecteur cueille, reconnaissant »³.



Sans quitter tout à fait le « monde du rêve », paraît chez Actes Sud, en octobre 2012, à titre posthume, un ouvrage d'Henry Bauchau intitulé *Pierre et Blanche. Souvenirs sur Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon*. En forme de « dossier », ce volume rassemble une série de textes relatifs à l'écrivain et à son épouse, avec laquelle Henry Bauchau entreprend sa première psychanalyse au sortir de la Seconde Guerre. À la lumière des entretiens, des articles, des extraits de journaux ou encore de la correspondance réunis par Anouck Cape, on ne saurait trop insister sur l'importance majeure du couple Jouve dans le cheminement de vie, mais aussi dans le parcours littéraire de l'écrivain belge.

³ Ces derniers mots sont empruntés à Lisbeth Koutchoumoff, qui termine par eux sa critique du livre pour le quotidien *Le Temps* (publication du 21 juillet 2012).

Les échos du théâtre



Le Cri d'Antigone

Cette année encore, les mises en scène n'ont pas manqué de fleurir un peu partout, en Belgique, en France, et en Suisse, signe tangible de l'extrême vitalité et actualité de l'œuvre d'Henry Bauchau. Ainsi, les textes du cycle thébain, par lesquels l'écrivain s'est fait connaître du grand public, continuent d'attirer l'attention des metteurs en scène et des comédiens, comme en témoigne par exemple la nouvelle reprise du spectacle *Sur la route*, inspiré du roman *Cédipe sur la route*. Cette production de la Compagnie des Colporteurs, conçue et mise en scène par Antoine Rigot, sur une chorégraphie de Sanja Kosonen, foule les planches des théâtres depuis 2009 déjà et s'est arrêtée cette année en février au Théâtre de l'Olivier (à Istres). Peu de temps après, en mars, c'est le Théâtre Sorano de Toulouse qui accueillait pour sa part non plus Cédipe, mais

Antigone, au cours de deux représentations du *Cri d'Antigone*, adaptation théâtrale du chapitre éponyme du roman d'Henry Bauchau que Géraldine Bénichou avait mise en scène en 2007 pour le Théâtre du Grabuge. Et d'Antigone il sera encore question à Genève, au Théâtre de la Parfumerie, avec la représentation, en mars toujours, du spectacle *Voix de femmes*, inspiré des œuvres de Sophocle et d'Henry Bauchau — une production de la Compagnie de Théâtre Alma Alba, avec une adaptation et une interprétation de Lefki Papachrysostomou. Enfin, on ne manquera pas de mentionner la reprise de l'opéra *La lumière Antigone* de Pierre Bartholomée, pour lequel Henry Bauchau avait fourni en 2008 le livret, publié depuis chez Actes Sud. Représenté les 22 et 23 septembre à La Chaux-de-Fonds (en Suisse), l'opéra inaugure ainsi musicalement l'année consacrée au Centenaire de l'écrivain belge, confiant par ailleurs à Myriam Watthee-Delmotte (F.N.R.S.-U.C.L.) la conférence introductive du spectacle.

On ne compte plus les abondantes adaptations du texte *Diotime et les lions*, qui apparaît dans l'œuvre d'Henry Bauchau, et bien qu'il ne soit pas a priori écrit pour le théâtre, comme l'un des textes préférés des metteurs en scène. Cette année, et comme cela avait le cas en 2009 et 2010, Joëlle Aubert revient avec sa mise en voix et en espace de ce texte fort, à la fondation Ackenbush (à Malakoff) en février, d'une part, et, d'autre part, au *Frigo* (à Albi), en octobre, pour une représentation d'hommage à l'auteur.

En février, la Maison de la poésie de Saint-Quentin en Yvelines accueillait le spectacle *La sourde oreille ou Le rêve de Freud*, reprise du long poème qu'Henry Bauchau avait publié aux éditions de l'Aire en 1981. Co-production du Zéro Théâtre et de la Maison de la Poésie de Saint-Quentin en Yvelines, le spectacle est mis en scène et interprété par Benoît Théberge, sur une mise en musique de Bérénice Catala. Benoît Théberge n'en est pas à son coup d'essai en ce qui concerne l'œuvre bauchalienne : on lui doit la mise en scène en 2006 du *Prométhée enchaîné* d'Henry Bauchau, l'adaptation du *Cri d'Antigone* en 2008, mais aussi, en 2008 toujours, la mise en spectacle des poésies du recueil *Nous ne sommes pas séparés* (publié en 2006). Benoît Théberge s'attache à la mise en voix de poèmes d'Henry Bauchau en « met[tant] en mouvement l'âme effervescente du poète, travaill[ant] à bras le corps la matière — matière de verbes, d'images, de mouvements et de sens. » Les textes se font ainsi l'« instrument d'une transe onirique, d'un vertige contemplatif, [qui] force l'interprète à vivre pleinement le poème, à s'abandonner à son flux incandescent. »⁴

Il est un spectacle que l'on ne présente désormais plus : il s'agit d'*On ne sait pas*, adaptation théâtrale issue de la matière romanesque qui compose *L'Enfant bleu* d'Henry Bauchau. Cette année encore, et ce depuis 2009, Céline Barbarin et Aymeric Pol ont, pour notre grand plaisir, rejoint la scène, celle du Théâtre du Poisson-Lune (à Lyon), pour une triple représentation au mois de mai, dans le cadre de *Faire Avec – Éduquer, soigner, créer* — événement pluridimensionnel qui a également accueilli une rencontre-échange avec Anouck Cape (F.N.R.S.-U.C.L.) autour du thème « Le "Faire Avec" dans *L'Enfant bleu* ».



Combat avec l'ombre

Enfin reste-t-il à signaler une dernière mise en scène, et non des moindres. Du 2 au 19 février, le Théâtre-Poème de Bruxelles a accueilli la création de la pièce *Combat avec l'ombre*, une adaptation et une mise en scène du roman *La Boulevard périphérique* par Frédéric Dussenne, avec Jérémie Siska et Emmanuel Gaillard. « Sur scène, deux trentenaires. Un acteur et un cirasien. Deux voix et deux corps.

Et une technique de cirque — la roue Cyr — pour rendre compte du vertige, du déséquilibre, de la fragilité des destinées humaines »⁵. Première tentative de mise en scène du *Boulevard périphérique*, *Combat avec l'ombre* est une adaptation cap-

4 Présentation du spectacle sur le site *Théâtre contemporain*, à l'adresse : www.theatre-contemporain.net/evenements/detail-evenement/id/3468?from_page=/biographies/Henry-Bauchau/evenements/ (page consultée le 29 octobre 2012).

5 La présentation complète du spectacle sur le site du Théâtre-Poème, à l'adresse : www.theatre-poeme.be (page consultée le 29 octobre 2012).

tivante, qui présage de beaux jours devant elle, comme le laisse entr'apercevoir sa programmation répétée dans le cadre du Centenaire d'hommage à Henry Bauchau.

Expositions

Le 15 février s'est tenu aux Archives & Musée de la Littérature (A.M.L.) à Bruxelles le vernissage d'une exposition sur Henry Bauchau, mobilisant de nombreuses pièces d'archives intégrées au catalogue des A.M.L. Cette inauguration fut également l'occasion de la sortie de presse de l'ouvrage d'Emilia Surmonte *Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau* (Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2011) que nous évoquions dans notre dernière bibliographie critique, et d'un entretien de l'auteur avec Marc Quaghebeur (A.M.L.) et Marie-France Renard (FUSL) autour de la figure d'Henry Bauchau.

L'une des expositions marquantes de l'année 2012 est sans conteste l'exposition *Lionel*, du nom de ce jeune adolescent dont Henry Bauchau fait la connaissance dans le cadre de son travail de psychothérapeute au centre pour enfants de la Grange Batelière (à Paris) et dont il remarque rapidement les aptitudes artistiques exceptionnelles — une relation singulière qui formera la matière du roman *L'Enfant bleu*, publié en 2004 chez Actes Sud. L'exposition *Lionel*, *L'enfant bleu d'Henry Bauchau* retrace pour la première fois le parcours artistique complet de l'artiste, Lionel Douillet (né en 1961), depuis ses premiers dessins réalisés dans le cadre de son travail thérapeutique avec Henry Bauchau. Plusieurs textes de Lionel écrits lors de sa psychothérapie et d'autres d'Henry Bauchau, provenant du Fonds Henry Bauchau de l'U.C.L. ou des A.M.L., viennent compléter l'exposition, apportant ainsi un éclairage particulier sur certaines des productions picturales. L'exposition fut co-organisée par l'Université catholique de Lille et par le Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut Lille Métropole (LaM) du 14 avril (vernissage de l'exposition) au 21 juillet 2012, sous le commissariat d'Anouck Cape (F.N.R.S.-U.C.L.), de Christophe Boulanger (attaché de conservation au LaM) et de Savine Faupin (conservatrice en chef au LaM). Le catalogue de l'exposition, très richement illustré, est paru aux éditions Actes Sud.

Fort de cette première expérience, l'exposition *Lionel*, *L'enfant bleu d'Henry Bauchau* devient itinérante et on la retrouve à nouveau visible à l'Art&(Marges Musée de Bruxelles à partir du 25 octobre 2012, et ce jusqu'au 27 janvier 2013 (sous le commissariat d'Anouck Cape, de Christophe Boulanger et de Tatiana Veress). Le vernissage de l'exposition s'est déroulé le 24 octobre, en compagnie de l'artiste, également présent, ainsi qu'Anouck Cape, un peu plus tôt le même mois pour une séance de dédicaces à la librairie *La Terrasse de Gutenberg* (à Paris). De nombreux événements sont programmés autour de l'exposition *Lionel* organisée à l'Art&(Marges Musée : le 7 novembre, une nocturne était réservée aux personnes travaillant dans le secteur de la santé mentale ; le 8 novembre, s'est tenue, dans le cadre de la nocturne des musées bruxellois, une lecture d'extraits du roman *L'Enfant bleu* d'Henry Bauchau par Marie-André Delhamende ; le 9 décembre, l'écrivain belge François Emmanuel et Christophe Meurée (F.N.R.S.-U.C.L.) étaient les invités d'une rencontre-apéritif sur le thème de *L'enfant bleu*.



Le Musée Royal de Mariemont
ses directeurs Marie-Cécile Bruwer et Daniel Courbe
ont l'honneur de vous inviter
au vernissage des expositions

ÉCRIVAINS
MODES D'EMPLOI

HENRY BAUCHAU
L'ÉPREUVE DU TEMPS

le mercredi 31 octobre 2012 à 19 heures

Exposition ouverte jusqu'au 17 et 24 février 2013
Tous les jours sauf les lundis, mardis, de 10h à 17h
Renforcements sur les weekends, dimanches
et autres programmés sur www.musee-royal.be
Information indépendante au Service Communication
Tél. 069 27 27 44 - 069 27 37 39
admission : gratuit

Parking exclusivement à l'extérieur du domaine



Reste à signaler la tenue de l'exposition du Centenaire d'hommage à Henry Bauchau organisée du 2 novembre 2012 au 24 février 2013 (vernissage le 31 octobre 2012) au Musée Royal de Mariemont, sous la direction de Sofiane Laghouati (Musée de Mariemont) et de Myriam Watthee-Delmotte (F.N.R.S.-U.C.L.). Réalisée en collaboration étroite avec le Fonds Henry Bauchau de l'U.C.L., l'exposition *Henry Bauchau*.

L'épreuve du temps met l'accent sur la fabuleuse longévité de l'écrivain, témoin privilégié d'un siècle que l'exposition retrace chronologiquement, mettant en dialogue les parcours de l'homme public et de l'écrivain. De l'homme à l'œuvre et de l'œuvre à l'homme, l'exposition jette également la lumière sur certaines caractéristiques propres à Henry Bauchau, comme son attrait pour l'Extrême-Orient, son implication dans la question psychanalytique ou encore sa réactualisation des mythes grecs. D'une grande richesse, faisant la part belle aux pièces manuscrites (brouillons, correspondance...), aux documents iconographiques (peintures, dessins, photos...), mais aussi à la réception et à l'impact de l'œuvre d'Henry Bauchau dans la société contemporaine (mises en scène théâtrales, traductions, adaptations musicales, éditions d'art de ses ouvrages...), l'exposition est accompagnée d'un catalogue coordonné par Sofiane Laghouati.

Études critiques et universitaires

Abondants sont les commentaires critiques qui se produisent chaque année autour de l'œuvre d'Henry Bauchau. Nous n'en soulignons ici que quelques aspects importants, renvoyant le lecteur intéressé à la rubrique bibliographique de la présente livraison, ainsi qu'à la bibliographie critique exhaustive disponible en ligne sur le site du Fonds Henry Bauchau de l'U.C.L.⁶.

Pointons tout d'abord deux conférences : celle du Professeur Philippe Willemart (de l'Université de São Paulo), réalisée en mars au département de français de

6 Cf. <http://bauchau.fltr.ucl.ac.be/spip.php?rubrique2>.

l'Université d'Édimbourg (sous l'invitation de Marion Schmid), et celle du Professeur Myriam Watthee-Delmotte (F.N.R.S.-U.C.L.), réalisée en novembre dans le cadre de l'Association Alexandre le Grand (à Charleroi, Belgique), accompagnée d'une récitation de Martine Vandepeene. Proches dans leur thématique, les deux exposés portaient les intitulés « Un nouvel Œdipe chez Henry Bauchau », pour une part, et « Sous l'éclat de la Sibylle : l'imaginaire de la Grèce chez Henry Bauchau », d'autre part.

Notons également en avril à Bruxelles la tenue du colloque intitulé « Autour de Raymond De Becker (1912-1969) ». Organisé Olivier Dard (Université de Lorraine), Étienne Deschamps (U.C.L.), Geneviève Duchenne (F.U.S.L. & U.C.L.)⁷ et Nathalie Tousignant (F.U.S.L.), le colloque a accueilli la communication de Marc Quaghebeur (A.M.L.) portant sur le thème, encore peu exploré par la littérature scientifique, des relations entre Raymond De Becker et Henry Bauchau (« Raymond De Becker et Henry Bauchau. Une amitié périlleuse »).

Dans le prolongement de l'exposition *Lionel, L'Enfant bleu d'Henry Bauchau* une journée d'étude « Rencontres et création » a été organisée en juin à l'Université catholique de Lille. Dirigée par Anouck Cape (F.N.R.S.-U.C.L.), cette journée a accueilli des communications traitant du roman *L'Enfant bleu* d'Henry Bauchau, du travail plastique de Lionel, mais aussi de la question générale des limites entre le génie artistique et la folie ou encore des possibilités thérapeutiques engendrées par l'art.

Finalement, notons la parution de la quatrième livraison de la *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, consacrée au thème « Henry Bauchau en traduction » sous la direction de Chiara Elefante (Université de Bologne). Outre le témoignage des expériences et les réflexions critiques de traducteurs, le lecteur y trouvera de nombreux inédits (textes poétiques et de correspondance), ainsi qu'un intéressant exercice de traduction parallèle (anglais, allemand, néerlandais, italien, espagnol, roumain, russe et ukrainien) du poème « Tentatives de louange » (version antérieure du poème « Exercice de louange »). Un dossier de *varia* réunit les contributions de jeunes chercheurs en cours de doctorat.

Si l'année 2012 a bel et bien tenu ses promesses — l'on s'en rend compte au vu de cet impressionnant panorama —, gageons qu'elle ne laisse que présager l'année 2013 à venir, dont les contours, déjà bien dessinés par le programme du Centenaire d'hommage à Henry Bauchau, n'auront de cesse de nous surprendre encore et de porter plus loin la voix de celui qui, désormais, « marche sur le toit bleu du monde »⁸.

Jérémy Lambert
F.N.R.S.-U.C.L.

7 Co-auteur avec Vincent Dujardin et Myriam Watthee-Delmotte de l'ouvrage *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires* (Bruxelles, Le Cri, « Biographie », 2008).

8 « Le toit du monde » (PC, p. 382).

Abréviations des œuvres d'Henry Bauchau

- A *Antigone*, Arles, Actes Sud, 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 *Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2007.
- C *Célébrations*, Lausanne, L'Aire, 1972.
- CI *La Chine intérieure*, Paris, Seghers, 1975 / CI03 *La Chine intérieure*, Arles, Actes Sud, 2003.
- 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.
- DL *Diotime et les lions*, Arles, Actes Sud, 1991.
- Dog *La Dogana*, Albeuve, Paul Castella, 1967.
- Dél *Déluge*, Actes Sud, Arles, 2010.
- DM *Dialogue avec les montagnes*, Arles, Actes Sud, 2011.
- EB *L'Enfant bleu*, Arles, Actes Sud, 2004.
- 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.
- G *Géologie*, Paris, Gallimard, 1958.
- GK *Gengis Khan*, Lausanne, Mermod, 1960 / GK05 *Gengis Khan*, Arles, Actes Sud, 1989.
- GM *La Grande Muraille*, Arles, Actes Sud, 2005.

- HD *Heureux les Déliaants*, 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.
- 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.
- CESR *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1992.
- P *Poésie 1950-1986*, Arles, Actes Sud, 1986.
- PB *Pierre et Blanche*, 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.
- PSS *Petite suite au 11 septembre*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2003.
- RM *La Reine en amont*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1995.
- RN *Le régiment noir*, Bruxelles, Labor, 1992. RN72 Gallimard, 1972.
- SO *La sourde oreille*, Lausanne, L'Aire, 1981.
- TC *Théâtre complet*, Arles, Actes Sud, 2001.
- TL *Tentatives de louange*, Arles, Actes Sud, 2011.
- VBP *Les vallées du bonheur profond*, Arles, Actes Sud, 1999.

Crédits photographiques

Inédits

Henry Bauchau à Louveciennes, été 2010 © Fonds Henry Bauchau de l'UCL

Dossier thématique

Les mains de l'écrivain, janvier 2007 © Fonds Henry Bauchau de l'UCL

Varia

Henry Bauchau à Louveciennes, juin 2006 © Fonds Henry Bauchau de l'UCL

Actualités

Une vitrine de l'exposition *Henry Bauchau, l'épreuve du temps* © Musée royal de Mariemont

Henry Bauchau et Myriam Watthee-Delmotte. Louveciennes, août 2012 © Heinz Bouillon

Couverture de l'ouvrage *Pierre et Blanche*, d'Henry Bauchau © Actes Sud

Le Cri d'Antigone © Christian Ganet

Combat avec l'ombre © Mara De Sario

Invitation à l'exposition *Henry Bauchau. L'épreuve du temps* © Musée royal de Mariemont