



Emilia Surmonte

ANTIGONE, LA SPHINX D'HENRY BAUCHAU

LES ENJEUX D'UNE CRÉATION



P.I.E. Peter Lang

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 nœuds 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.

Emilia Surmonte est née à Albanella (province de Salerne) en Italie, en 1959. Docteur ès Lettres, elle enseigne la Littérature française à l'Université de Naples « L'Orientale ». Auteure d'un essai critique sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar, *Declinazioni della passione in Marguerite Yourcenar*, elle a participé au volume *Album Belgique* (P.I.E. Peter Lang, 2010) et a consacré à l'œuvre de Bauchau, outre la thèse dont procède ce livre, de nombreux articles. Entre autres : « Per una "nuova" Antigone, mendicante definitiva » ; « Dall'archetipo al personaggio-persona. Di alcune riscritture e letture contemporanee dell'*Antigone* » ; « La barque d'Œdipe : *Œdipe sur la route* d'Henry Bauchau ».

P.I.E. Peter Lang
Bruxelles

ISBN 978-90-5201-773-0



9 789052 017730

www.peterlang.com



Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau



P.I.E. Peter Lang

Bruxelles • Bern • Berlin • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Documents pour l'Histoire des Francophonies

Les dernières décennies du XX^e siècle ont été caractérisées par l'émergence et la reconnaissance en tant que telles des littératures francophones. Ce processus ouvre le devenir du français à une pluralité dont il s'agit de se donner, désormais, les moyens d'approche et de compréhension. Cela implique la prise en compte des historicités de ces différentes cultures et littératures.

Dans cette optique, la collection « Documents pour l'Histoire des Francophonies » entend mettre à la disposition du chercheur et du public, de façon critique ou avec un appareil critique, des textes oubliés, parfois inédits. Elle publie également des travaux qui touchent à la complexité comme aux enracinements historiques des francophonies et qui cherchent à tracer des pistes de réflexion transversales susceptibles de tirer de leur ghetto respectif les études francophones, voire d'avancer dans la problématique des rapports entre langue et littérature. Elle comporte une série consacrée à l'Europe, une autre à l'Afrique et une troisième aux problèmes théoriques des francophonies.

La collection est dirigée par Marc Quaghebeur et publiée avec l'aide des Archives & Musée de la Littérature qui bénéficient du soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Archives & Musée de la Littérature
Boulevard de l'Empereur, 4
B-1000 Bruxelles
Tél. +32 (0)2 413 21 19
Fax +32 (0)2 519 55 83
www.aml.cfwb.be
yves.debruyne@cfwb.be

Emilia SURMONTE

Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau

■ ARCHIV
ES & MUS
EE ^{DE} LA LITT
ERATURE



Collection « Documents pour
l'Histoire des Francophonies / Europe »
n° 24

La collection « Documents pour l'Histoire des Francophonies »
bénéficie du soutien des Archives & Musée de la Littérature.

Illustration de couverture : © Christian Rolet (détail), collection
privée, photographie Alice Piemme / AML

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque
procédé que ce soit, sans le consentement de l'éditeur ou de ses ayants droit,
est illicite. Tous droits réservés.

© P.I.E. PETER LANG S.A.
Éditions scientifiques internationales
Bruxelles, 2011
1 avenue Maurice, B-1050 Bruxelles, Belgique
www.peterlang.com ; info@peterlang.com

ISSN 1379-4108
ISBN 978-90-5201-773-0
D/2011/5678/74
Ouvrage imprimé en Allemagne



Information bibliographique publiée par "Die Deutsche Nationalbibliothek"

"Die Deutsche Nationalbibliothek" répertorie cette publication dans la "Deutsche
Nationalbibliografie" ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur
le site <<http://dnb.d-nb.de>>.

À Elvia, ma mère et à Henry Bauchau

Trop de mots pour mon amour en colère

Trop de mots pour mon chagrin

Trop de mots pour cette vie à outrance

Et encore pour la route de l'espérance.

Alors je me suis tue. Et je n'ai vécu

Que dans les paroles muettes

Criant des pages éternelles.

E. S.

Table des matières

Poème « La Sphinx »	13
<i>Henry Bauchau</i>	
Poème « Les deux Antigone »	17
<i>Henry Bauchau</i>	
En guise d'ouverture	19
<i>Marc Quaghebeur</i>	
Avant-propos	29
CHAPITRE I. Le Désir du Mythe	45
CHAPITRE II. Émergence du personnage d'Antigone	87
La découverte de la parole : le cri-écriture	87
Le souvenir et le voile	89
Le « moi » et l'« autre »	93
La découverte identitaire	96
Le dédoublement identitaire	103
Le rêve de la « femme des origines »	105
L'indicible et la voie féconde du désir	108
L'écriture des origines	111
La « matérialisation » du féminin : Inngué et Aurélie	116
La naissance de l'« Aphrodite ambiguë » : le dialogue obscur de l'« arbre foudroyé » et de la « rêveuse »	119
La naissance d'Antigone	124
Une histoire « entre nous deux »	150

CHAPITRE III. La création de l'Antigone bauchalienne	153
L'analyse, la crucifixion et l'écriture.....	153
La prison du « moi ».....	158
Le discours chiffré de la specularité identitaire	160
La « belle fille des étoiles », l'impossible féminin ancestral.....	166
Le désir du chant, du « blanc ultime »	176
La tentation du renoncement et le « dire » détourné.....	196
Mademoiselle Mérence, le féminin-abri.....	212
 CHAPITRE IV. Antigone en action	
ou la question vivante de « la » Sphinx.....	221
L'« ombre Antigone ».....	221
Le Vert-tige et « la » Sphinx	236
L'Antigone de surface	266
 CHAPITRE V. Vers les profondeurs.....	277
Le « discours » des cahiers d' <i>Antigone</i>	277
L'« ouverture » du roman : le 1 ^{er} cahier	283
Une symbolique cryptée	290
Le 2 ^e cahier.....	293
Le 3 ^e cahier.....	302
« Le Chat » et « La Victime » dans le 3 ^e cahier.....	307
La question de « la » Sphinx dans le 3 ^e cahier.....	316
 CHAPITRE VI. En guise de conclusion.....	329
 Bibliographie.....	337
Bibliographie des œuvres d'Henry Bauchau.....	339

Bibliographie critique sur l' œuvre d'Henry Bauchau	363
Bibliographie générale	405
Remerciements	419

La Sphinx¹

« Le sens de la route d' *dipe* et d'Antigone se trouve dans une phrase de Maurice Blanchot : "La réponse est le malheur de la question." Sur la route, *dipe* renonce aux réponses et, si l'on peut dire, revient à la question. Antigone ne s'en est jamais écartée. Elle est une question vivante. »

Henry Bauchau, *Jour après jour*, p. 297

Ce n'était pas la Sphinx qui tuait mais la peur.
La peur des questions enfantines qui semblaient
recouvrir un piège.
Jour qui engendre la nuit. Nuit enceinte de la
lumière.
Vie qui commence à quatre pattes, s'élève à deux
et trois survient.
Comment croire que c'était la naissance, l'évidence
fondamentale
Quant à tant chercher la réponse, ils n'enten-
daient plus la question ?
Ils s'enfermaient pour mieux trouver, la peur les
saisissait dans leur repaires,
On voyait ses terribles traces, on parlait de dé-
voration.
Elle ne tuait pas, l'écoutante, elle attendait celui
qui oserait accepter son énigme.
Je suis venu, j'avais traversé la mer et tué l'inconnu
au carrefour des deux routes.
La Sphinx savait peut-être, elle ignorait, comme

.....
¹ *dipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 209-211.

14 Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau

font les présages.
Qu'elle était belle, blanche et noire, dans la pro-
fondeur souriante et comme on espérait
Qu'après le premier voile, il y en aurait un autre,
toujours d'autres indéfiniment
Rien n'était aussi beau que l'énigme, la grande
énigme qui vous aime et qui sans fin se renouvelle.
Je l'ai vue, la folle étrangère, nous étions les deux
étrangers
Arrêtés par les portes froides, devant les murailles
de Thèbes.
Mes yeux de sel ont vu cette fille des forêts,
habillée par la fleur sauvage.
On présentait ses formes franches, sous sa robe
on voyait de grandes courbes animales
Et l'on voulait passionnément adorer, déchirer,
arracher sa fourrure.

Je n'avais pas peur des questions, j'étais le fils
d'un roi,
J'avais des bateaux sur la mer et j'étais l'homme
des réponses.
Son apparition était d'une femme, son corps était
celui d'une biche qui saute
Et j'étais peut-être le cerf, le roi-cerf aux bois
amoureux.
Si elle s'inventait dans mes yeux, je me découvrais
dans les siens
Et nous nous regardions brûler, interdits par ce
feu soudain.
Il est vrai qu'une voix m'a dit : Ne réponds pas,
ne dis rien que ton nom : dipe.
Ton nom, ainsi qu'un appel à l'enfance et à la
beauté prophétique

Que par savoir ou par pouvoir d'amour il ne faut
jamais éclairer
Quand il suffit de rester là où rien, ne voulant
rien, ne voyant rien, contemple
Sa très obscure fiancée et sa clarté au fond des eaux.
dipe était alors la plus juste parole, mon nom
aux pieds blessés entre quatre parents,
Mais je n'ai vu soudain que la promesse étince-
lante, l'animal sombre d'Aphrodite.
J'ai voulu toucher son amour, j'ai crié les réponses
et j'ai cru saisir ma sibylle.
Son visage était près du mien, elle pleurait, la dis-
parue. Elle s'est évanouie, effacée dans les
larmes
Celle qui portait mon énigme, sous la grande
louve ancestrale.

Quand les Thébains m'ont retrouvé, ils ont in-
venté ma victoire.
A bout de force, je pleurais et la Sphinx avait dis-
paru. C'étaient les traces du combat.
Ils ont acclamé un vainqueur, ils m'ont aimé dans
ce miroir où j'ai vu mon nouveau visage.
Et c'est ainsi qu' dipe, par le dieu des poissons
A son hameçon fut ferré.

Les deux Antigone¹

à Jean-Pierre

Ainsi le temps nous fait l'un pour l'autre Antigone
Non point l'âge mais l'âme en quête du royaume
Et des genoux puissants de mère en beauté jeune
Pierres transfigurées, broyées dans la genèse.
Mérence du futur, de la tendre lumière
De l'âme qui l'invente, est-elle, imaginaire,
Est-elle la statue de l'âme toute en psaumes
Tout en larmes d'enfants, tout entière en royaumes
Vers laquelle il faudra descendre à reculons
S'enfoncer par la voix profonde, les passions,
Dans ce que murmurait la langue originelle.
L'hymne caché du cœur, l'aube spirituelle
La lumière Antigone en lumière acharnée
Ont formé ce dessein d'une tête aveuglée
Eclairée, consumée, habitée par le Dieu
Où naissait ton soleil levant de velours bleu.
C'est alors que je fus l'accident sur ta route
Et toi, dans la verrière immense, entre les voûtes
Le ciel avec sa chevelure lucifère
La reine délivrée par le porte-lumière
Toute en vitrail brisé par le feu, par le jeu,
Toute par le vrai corps avançant vers le Dieu
Vers son amour énigmatique, en labyrinthes
Où je suis cet aveugle avec sa lampe éteinte.

.....
¹ *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 255-256.

18 Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau

À mon âme agitée des feux de la Sibylle
La tienne fut confiée par l'ange du péril.
La beauté foudroyée, étreinte d'allégresse
La grande âme lyrique exalte la détresse
Admirable d'errer, tragiques, sur la scène
Où nous sommes sans rois, sans emploi pour les reines
Où le cœur parle au cœur : il est tard, Antigone
 dipe sur la route approche de Colone.
Ami, tu as mendié pour moi, pour ma folie
Qu'Antigone guidait vers le Dieu qui mendie
Pour être, être avec l'autre, être avec le vivant.
Amour, invente amour, nos paradis perdants
Prince et suppliants, princes dans le royaume
D'Antigone, avançons l'un dans l'autre, Antigone.

En guise d'ouverture

Antigone, « mythe personnel » d'Henry Bauchau

L'on sait comme il est difficile aux contemporains d'exercer avec tact, mais sans complaisance, un travail d'investigation critique et de reconstruction de la dynamique créatrice d'un écrivain. Lorsqu'il s'agit en plus d'une œuvre construite à partir d'une figure venue de l'un des patri-moines majeurs de l'humanité, celle d'Antigone, la question s'avère porteuse d'un véritable défi.

Tel est le pari auquel Emilia Surmonte s'est vouée de 2006 à 2010. Peut-être, comme elle l'explique dans son introduction, put-elle le faire parce qu'elle avait elle-même – et très tôt – eu maille à partir avec la figure de la fille cadette de Jocaste et d' Oïdipe.

Son entreprise fut d'autant plus ardue que la polarisation d'Henry Bauchau sur l'héroïne antique plonge bien plus avant que la seule écriture de son roman homonyme des années 1990. Aujourd'hui encore, Antigone continue d'ailleurs de marquer l'existence, l'imagination et les propos de ce grand vieillard qui donna, en 2009, son huitième roman, *Déluge* ; et qui s'attelle, depuis, à l'écriture d'un nouveau récit : *L'Enfant rieur*.

Peut-être n'est-ce pas un hasard si la minutieuse exégèse contenue dans ce livre sort de la plume d'une Méditerranéenne. Antigone ne vient-elle pas de ces rivages, et non de la Baltique ou des bords atlantiques de l'Ouest européen ? Les romantiques allemands qu'a fréquentés Henry Bauchau¹ ont certes largement contribué à la modernité du mythe de la fille cadette des Labdacides. L'écrivain belge le déplace toutefois vers d'autres rives que celles qu'il désigne d'ordinaire, comme depuis cette époque – et c'est ce qu'entrevoit fort bien la critique. L'héroïne de Bauchau appartient en effet fort peu à la Grèce antique, comme à la

.....
¹ On se reportera notamment à la contribution d'Isabelle Gabolde, dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, Labor (Archives du Futur), 2003, p. 190-211.

Grèce mythique du monde germanique, ce qu'a confessé l'écrivain², sans préciser entièrement celles auxquelles conduit son personnage. C'est à elles que ce livre entend amener son lecteur.

Chemin évident et surprenant à la fois. Emilia Surmonte dévoile, avec rigueur et respect, de quelle(s) profondeur(s) et de quel parcours surgit chez l'écrivain « la lumière Antigone ».

*

Son étude part de l'impérieuse nécessité qui imposa le personnage d'Antigone à l'auteur alors qu'il l'avait déjà conçu et fait agir dans *dipe sur la route*. La critique insiste tout autant sur ce qui amena Henry Bauchau à en faire un personnage différent de la jeune fille qui accompagnait dipe et Clios dans le premier roman du cycle. Les méandres, physiques et initiatiques, du labyrinthe qui mène de Thèbes à Colone la trinité bauchalienne sont en effet d'abord ceux d' dipe. Ils ne permettaient pas de mettre la focale sur Antigone, quelles que soient son importance et sa singularité dans le texte princeps du cycle.

L'essayiste procéda par ailleurs à une analyse minutieuse des propos de l'écrivain sur la genèse de son personnage, dans ses interviews comme dans ses conférences, mais également dans le « laboratoire » de l' œuvre qu'est le *Journal d'Antigone*. Depuis l'accomplissement du cycle thébain, ce creuset de l' œuvre – notoirement retravaillé par l'écrivain – fait en effet partie de sa stratégie, symbolique et concrète. La critique révèle en outre d'autres aspects de cette genèse, qu'un examen attentif des manuscrits lui a permis de repérer.

Aux questions que s'est posées Emilia Surmonte répond cette démarche que je crois avoir suscitée, mais dont je ne pouvais prévoir le résultat – et notamment le début de l'approfondissement de la question génétique, qui fera l'objet détaillé d'un livre à venir de la critique. Quelque chose de ce qu'est le processus créateur échappe fréquemment, on le sait, au lecteur. Encore faut-il, pour y accéder et tenter de le restituer, pouvoir le faire dans un jeu de navette constant entre les manuscrits (et/ou carnets) et l' œuvre achevée par l'auteur. La chance fit que l'écrivain voulut en rendre possible l'étude en confiant ses manuscrits aux Archives & Musée de la Littérature – la critique en a analysé certaines pistes au-delà du prévisible. Le fait est d'autant plus important que c'est *Antigone* (1997) qui imposa décisivement le nom d'Henry Bauchau dans un large public – par deçà le jeu des médias, qui plus est.

.....
² Cfr « Le Mythe, le Théâtre, l'Histoire, l'Espérance. Entretien avec Marc Quaghebeur », dans Marc Quaghebeur et Sylviane Roche (dir.), *Bauchau en Suisse, Écriture*, n° 61, 2003, p. 18-145.

La démarche exégétique de ce livre s'est dirigée vers la première mouture du roman précieusement déposée par l'auteur aux Archives & Musée de la Littérature. Elle s'est d'autre part portée vers le corpus bauchalien qui précède *Antigone*. En ce compris, et avec une acuité toute particulière, à travers la lecture attentive de l'admirable *Régiment noir*, roman capital de l'œuvre. Les tensions stylistiques et narratives de ce second récit indiquent déjà, et très clairement pour qui veut bien y regarder, les enjeux, avérés et/ou dissimulés, qui sont ceux de l'auteur. La publication en 2011 du *Journal*³ qui accompagna cette genèse le confirme de façon magistrale. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que l'écrivain ait attendu si longtemps avant de donner à découvrir cette grotte sans fard et sans détour.

Or, c'est à la question de l'invention de formes et de figures en rapport avec la trajectoire la moins proclamée ou la moins reconnue de l'auteur, que s'attache *in fine* Emilia Surmonte dans cette étude. Non par passion du *scoop* biographique (son livre décevra ceux qui espèrent quelque révélation croustillante ou digne d'hagiographie) ni par fascination obstinée pour les vieux principes de la critique positiviste de la vie et l'œuvre. Elle amène en revanche à les reconsidérer avec profit.

La critique a en effet parfaitement saisi l'importance et l'ambiguïté de l'insistance d'Henry Bauchau sur son *Antigone*. La construction de l'œuvre entier de l'écrivain belge, dont la vie couvre le XX^e siècle, ne s'accélère-t-elle pas, en dépit du grand âge, après *Antigone* ? Et les textes qui en procèdent ne sont-ils pas marqués par une sophistication stylistique des tensions, bien moins acérée que dans les précédents ? Une forme de fluidité finit ainsi par s'imposer dans certains textes – fluidité dont il conviendra un jour d'analyser les conditions, certes relatives, de possibilité et d'épanouissement.

Le lecteur de cet essai se trouve ainsi à même de mieux comprendre pourquoi c'est au mythe⁴ que recourt Bauchau, dès la restitution dans *La Déchirure*, de la scène originale de l'incendie de Louvain par les armées allemandes en août 1914 – moment qui est aussi celui de la séparation du jeune enfant d'avec sa mère. Le mythe se trouve donc au cœur de sa façon de dire des faits de sa vie personnelle comme de son

.....
³ Henry Bauchau, *Dialogue avec les montagnes (Journal du Régiment noir 1968-1971)*, Arles, Actes Sud, 2011.

⁴ J'ai moi-même tenté d'approcher cette réalité dans ma contribution au colloque de Rennes consacré en 2006 à « Écriture et identités dans la fiction contemporaine » (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010). Ce volume est publié par Rita Olivier-Godet. Ma contribution s'intitule : « Henry Bauchau, quand le roman prend en mains le mythe » (p. 145-160).

22 Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau

insertion dans l'Histoire de son temps. Certes, cette considération ne constitue pas la partie la plus développée du présent travail, toutes les complexités de l'Histoire de Belgique ne faisant pas partie du bagage d'une chercheuse italienne du XXI^e siècle ni même de celui de la plupart des compatriotes de l'auteur. Le présent livre plonge en revanche, et très avant, dans les descriptions et analyses de textes, comme dans ce qu'ils induisent par rapport au réel (dans les deux sens du terme).

Du constat du caractère omniprésent du mythe dans le corpus bauchalien à l'analyse de ce que l'œuvre révèle du long et complexe engendrement de la figure de son Antigone, c'est à une analyse externe-interne-externe qu'est convié le lecteur. L'étude des métamorphoses des constellations de personnages, comme de l'évolution des procédures narratives, se trouve donc au cœur de cette approche.

Si l'articulation à l'Histoire collective ainsi que le travail sur la génétique d'*Antigone* à travers l'étude des différents manuscrits conservés auront à être poussés plus loin, il appert qu'en l'état, ce livre constitue un jalon majeur de la critique bauchalienne. Ne serait-ce que parce qu'il rend compte – et au plus près – de ce qu'est le jeu de l'invention des formes et des figures chez cet écrivain ; et qu'il ne s'encombre pas des approches mimétiques qui ne servent pas cette œuvre.

Restera à déterminer un jour, en partant sans doute de cette analyse minutieuse des soubassements comme de la forme définitive de l'Antigone bauchalienne – et en l'articulant au monde de la fin du XX^e siècle – pourquoi cette figure d'Antigone a connu le succès qui fut le sien au tournant du XX^e et du XXI^e siècle.

*

Dans ce travail, je pointerai particulièrement le suivi de la figure de la « petite fille ». Celle-ci apparaît et disparaît dès la première fiction de Bauchau, *Le Temps du rêve*, texte écrit avant le conflit de 1939-1940.

La présence de cette figure dans un texte fictionnel de sortie de l'adolescence, bien antérieur à l'œuvre proprement dite, indique l'importance de cette métaphore obsédante, terme que n'utilise presque jamais Emilia Surmonte. On retrouve aussi cette hantise chez Balthus⁵, peintre à l'égard duquel Bauchau a manifesté un réel intérêt. Emilia Surmonte préfère recourir à la formule « Constellation impériale », termes que j'avais choisis pour l'édition du volume rassemblant les actes⁶ de la décade de Cerisy consacrée à l'auteur d' *dipe sur la route*. Sans

.....
⁵ Dans la première version manuscrite du roman, Bauchau en colle d'ailleurs deux images, que commente ce livre en son cinquième chapitre.

⁶ Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impériales d'Henry Bauchau*, op. cit.

doute peut-on aujourd'hui aller plus loin et parler de « mythe personnel » pour cette Antigone si singulière dont le présent livre montre, et la permanence, et le devenir au fil des décennies. Il le fait en allant de la lointaine figure venue des prémices de l'œuvre à cette Antigone qui fait émerger décisivement son auteur dans la reconnaissance publique et lui accorde un double imaginaire apaisant, qu'il dédoublera ensuite et, en sus, par la Vierge Marie.

Entre-temps, l'analyse passe non seulement par une lecture attentive du poème générateur que sont « Les Deux Antigone » mais par un décryptage subtil de la figure de Shenandoah dans *Le Régiment noir*, figure dont le *Journal* récemment publié montre l'importance mais à laquelle l'auteur dut renoncer. En elle, Bauchau entendit tout d'abord incarner les théories de Marcuse, puis le bonheur impossible, enfin une image de l'âme. Apparition comparable à certains égards à celle de l'amante dans *La Dogana*, Shenandoah s'accomplit dans la disparition.

Ainsi laisse-t-elle le champ à l'émergence, vingt-cinq ans plus tard, de l'Antigone de 1997 qui renonce à une part essentielle de ce qu'elle incarnait. L'Antigone de Bauchau est donc très logiquement le fruit de réécritures profondes qui impliquèrent la disparition de la part la plus charnelle du désir⁷ pour laisser advenir un féminin avec lequel pourrait vivre l'auteur du roman. Cette espérance, Shenandoah la porte donc seule⁸. Espérance à laquelle l'écrivain ne peut pas ne pas faire référence, mais à laquelle il renonce. La cause indienne qui le fascine – cause qu'incarne également Shenandoah – s'est elle aussi soldée par la disparition, dans le monde voulu par l'Occident.

Le féminin auquel fait accéder l'œuvre de Bauchau, féminin relié judicieusement par ce livre à la part féminine de l'écrivain, que celui-ci eut tellement de difficulté à admettre⁹, c'est Antigone, plus que Shenandoah,

.....
⁷ Dans mon analyse de « Les deux Dogana », (publiée dans le numéro 42 de la revue italienne *Francofonia*, consacrée à Henry Bauchau, 2002, p. 131-136), j'ai montré comment la version du recueil reprise dans *Heureux les Déliaants* procédait de cette façon.

⁸ Resterait à étudier toutefois les jeux d'Olympias et de Jocaste dans *La Machination*.

⁹ Là, comme en maints autres passages, la parution du *Journal du Régiment noir* confirme ce qu'avance Emilia Surmonte. Le 5 février 1969, au cours d'une soirée privée, Henry Bauchau s'entend dire par le docteur Dreyfuss, à propos de sa pièce *La Machination* – première occurrence forte du mythe thébain dans son œuvre (Antigone n'en fait pas encore partie) : « Le vrai sujet, c'est la transformation de la femme qui de pur objet du destin devient sujet. C'est la transformation de la femme en vous. Le vrai titre serait : *Olympias* » (p. 97). Et plus loin, dans le journal du 6 février, qui rapporte le onzième entretien avec le docteur Dreyfuss, Bauchau affirme que son « idéal a toujours été l'androgynie » (p. 98). À quoi Robert Dreyfuss répond : « Trop souvent vous avez voulu être seulement viril, vous n'avez plus vécu votre part

24 Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau

qui en ouvre les portes. Et cela, même si cette inoubliable figure avait permis, après la très initiatique *Dogana*, une première cohabitation, relativement harmonieuse, de ses diverses instances au sein du système symbolique de l'écrivain.

« On ne tue pas la lumière, on ne peut que la suffoquer », dit Marguerite Yourcenar d'Antigone, ainsi que le rappelle Henry Bauchau dans son *Journal d'Antigone*. Pierre, le protagoniste du *Régiment noir*, en était convaincu, comme le rappelle l'essayiste à propos de Shenandoah. Shenandoah – ce bonheur fou mais impossible – ne fut donc, en un sens, qu'une parenthèse, mais capitale. Antigone, elle, put prendre la place d'essentielle et offrir à Henry Bauchau, et les voies d'une réconciliation avec lui-même, et celles d'une réhabilitation au sein du monde.

C'est ce dont parle notamment le livre d'Émilienne Akonga¹⁰ consacré à Henry Bauchau dans cette même collection.

*

Si le renvoi que fait la présente étude aux approches ésotériques concerne des formes d'analyse qu'il est malaisé de prouver, et auxquelles je n'ai jamais voulu souscrire, force est de reconnaître qu'Henry Bauchau consacra très tôt des poèmes aux signes du Zodiaque¹¹ ; que ses commentaires de son œuvre plastique ne sont pas toujours étrangers à ce type d'approche ; et que d'autres indices peuvent se retrouver dans son œuvre ou dans ses fascinations¹². Les coïncidences que pointe Emilia Surmonte sont en outre parfois suffisamment suggestives pour ne pas pouvoir être rejetées d'un revers de la main. Peut-on pour autant la suivre lorsqu'elle s'engage, comme elle le fait, dans l'interprétation des chiffres ? Chez un auteur tel que Bauchau, tout est construit et contrôlé, crypté et énoncé précisément à travers ce cryptage. On ne saurait, dès lors, me semble-t-il, éluder la question. Cela fait sans doute partie des espaces d'indécision sans lesquels il n'est pas de livre ouvert.

.....
féminine. Et vous aimez les femmes à forte composante virile. La femme en vous étant refoulée dans l'inconscient, vous étiez sans défense devant elle. Vous deviez vous vivre comme phallus, ou montrer que vous aviez le phallus » (p. 99).

¹⁰ Émilienne Akonga Edumbe, *De la déchirure à la réhabilitation : l'itinéraire littéraire d'Henry Bauchau*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang (Documents pour l'Histoire des Francophonies/Afriques, n° 23), 2011.

¹¹ Geneviève Henrot-Sostero y a notamment consacré de belles analyses.

¹² Les *Dialogues avec l'Ange*, document venu du pire (de la Seconde Guerre mondiale), sont notamment marqués par des jeux de signes et de chiffres sacrés qui apparaissent dans les révélations – prophéties –, travail que ce texte transcrit. Ainsi « Dans le "Sept", le "Quatre" relie les deux "Trois" » (Paris, Aubier, 1985, p. 176).

Ce type d'approche, contenu dans le dernier chapitre de ce livre, va toutefois de pair avec l'analyse attentive des cahiers constituant le premier manuscrit connu du roman. Bauchau y joue à l'enlumineur puisque ces cahiers sont ornés d'un fabuleux paratexte constitué de cartes postales ou de reproductions d'œuvres qui commentent à leur façon le texte et manifestent clairement une volonté d'environnement symbolique de l'auteur.

C'est donc à une construction bien plus subtile et systématique que ce que les *Journaux* donnent à lire que l'on assiste dans le chef de cet écrivain à la fois anxieux et déterminé, dont l'œuvre s'affirme dans le grand âge et ne cesse d'approfondir et d'affermir ses constituants originaires.

Le dédicataire¹³ d'*Antigone*, qui suggéra à Emilia Surmonte¹⁴ de s'intéresser à cette Antigone en prose qui ne ressemble à aucune autre¹⁵, se trouve ainsi confronté à une exégèse qui n'en est qu'à ses débuts. Elle indique d'ores et déjà chez l'écrivain une volonté d'auteur peu commune¹⁶.

La plongée de ce livre au plus intime de ce qui amena, à la fin du XX^e siècle, un romancier important à créer une figure de sublimation qui renonce à la chair, et à la sortir en même temps du tragique qui lui semblait consubstantiel – après en avoir fait la compagne, secrète et profonde, des toutes dernières années d'un vieux roi aveugle – a peu d'égale au sein de la critique universitaire – et de la critique bauchalienne en général. Le chemin qu'ouvre Emilia Surmonte est donc de ceux qui font lien alors que la paraphrase, l'hagiographie ou la hargne continuent trop souvent de retarder ou de diffracter l'approche d'une œuvre qui ne demande qu'à être lue. Et cela, quels que soient les chemins de traverse qu'elle n'a cessé de produire.

.....
¹³ Le roman m'est en effet dédié. Après *dîper sur la route*, Henry Bauchau m'a dit vouloir me dédier celui qui suivrait, *Antigone*, mais n'être pas assuré de vivre assez longtemps pour l'achever. Il m'a donc dit pouvoir me dédier *Heureux les Déliaints* si je partageais sa crainte. Je lui ai répondu que j'attendrai *Antigone* et étais convaincu qu'il arriverait au terme de ce livre.

¹⁴ C'était à l'occasion du colloque organisé, en 2005, par G. Dotoli et dont les actes ont été publiés : G. Dotoli (éd.), *Où va la francophonie au début du troisième millénaire ?* Actes du colloque de Bari, 4-5 mai 2005, Fasano, Schena editore/Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005. Onze ans, donc, après avoir mis sur pied au bord de l'Adriatique (à Noci) avec Anna Soncini et Margareth Amatulli, pour le premier colloque consacré à Henry Bauchau.

¹⁵ Il en est d'autres en Belgique, et notamment chez Jacqueline Harpman.

¹⁶ Les responsables académiques de ce travail étaient M^{me} Annamaria Laserra, professeur à Salerne, et M. Philippe Forest, professeur à Nantes.

*

Ce livre ose donc un saut qui met à nu la stratégie qui fonde par ailleurs une œuvre dont la grande singularité tient notamment au statut particulier qu'y occupe le « je ».

« Je » de la fiction et « je » de l'écrivain n'y jouent-ils point un pas de deux d'autant plus profond, subtil et nécessaire, qu'il s'agit d'une œuvre de réhabilitation du soi mais aussi de quête de cette communauté dont parlent Jean-Luc Nancy ou Jean-Christophe Bailly¹⁷ ? Pour qui confesse avoir dû accepter que l'écriture serait sa seule arme, cette double quête constitue un enjeu majeur. N'oublions pas que c'est à partir du cycle thébain qu'Henry Bauchau décida de retravailler ses *Journaux* et de les publier conjointement aux œuvres dont ils constituent le laboratoire. Il le fit ensuite rétroactivement pour les années qui précèdent.

Telles qu'elles sont publiées, ces pages de diariste constituent l'atelier d'un « je » auctorial/personnel qui se met en jeu en public. Singuliers, ces *Journaux* ne se contentent pas du rassemblement maniaque de petits secrets ou du ressassement des multiples haines, poses ou faiblesses personnelles d'un sujet. Ils ne cachent rien, en revanche, de la pesanteur et du ressassement des jours. À plusieurs égards, ils tranchent dans l'histoire du diarisme.

Le « je » – tel que les ensembles retravaillés par l'auteur le révèlent – est souvent proche de celui des personnages des fictions de l'auteur. Un journal égotiste n'eût, il est vrai, correspondu ni à la stratégie de reconnaissance littéraire que Bauchau met en place à partir d' *dipe sur la route*¹⁸ ni à la mise en scène de l'image de soi que cette œuvre entend donner de son géniteur.

Celle-ci n'est pas sans renvoyer d'autre part à quelques singularités belges. L'autobiographie au sens canonique se retrouve en effet fort peu dans un corpus où Camille Lemonnier, le « maréchal des lettres belges » au XIX^e siècle annonça dès l'abord la couleur à travers le titre de son livre : *Une vie d'écrivain*¹⁹.

*

En s'attachant au chemin qui mène de l'Antigone d' *dipe sur la route* à l'Antigone du roman homonyme plutôt qu'au *Boulevard péri-*

.....
¹⁷ Cf. notamment Jean-Luc Nancy et Jean-Christophe Bailly, *La Comparution*, Paris, Christian Bourgois (Titre 66), 2007.

¹⁸ L'étude du paratexte iconique des manuscrits paraît permettre d'envisager une construction plus importante encore.

¹⁹ Camille Lemonnier, *Une vie d'écrivain*, Bruxelles, Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, 1994.

*phérique*²⁰, Emilia Surmonte effectue un pas décisif par rapport à l'exégèse bauchalienne. Ne donne-t-elle pas à voir ce qu'Antigone dit du féminin, refoulé/affirmé tout au long de cette œuvre²¹ ? Ne montre-t-elle pas aussi, implicitement certes, pourquoi l'impact de la réception d'*Antigone* fut ce qu'il a été au tournant du millénaire ?

En entamant ses recherches dans les traces conservées de la genèse d'*Antigone*, la critique montre en outre les affleurements majeurs d'un processus créateur qui n'a cessé de chercher à demeurer en relation avec le pulsionnel le plus profond, comme avec son refus, et avec les exigences de la sublimation. Elle laisse donc voir l'équilibre que le travail de l'écrivain impose peu à peu aux tensions qui le constituent, au moment où il s'agit de livrer au public ce qui fera figure pour lui et pour les autres. Depuis *Gengis Khan* (avec les subtiles figures de Tchelou T'saï et de Choulane, par exemple), toute cette œuvre n'est-elle pas l'indéfinie reprise et actualisation de ses tensions constitutives ? Avec une évolution qui va dans un sens croissant, quoique partiel, d'acceptation du soi.

Tel est le moment Antigone, au terme de sa très longue et très lente genèse. En quoi il constitue sans doute le mythe personnel de l'écrivain. Le moment et la figure qui, à travers la sublimation radicale et le renoncement au sexuel, permettent d'inscrire Antigone en double secret de l'écrivain. Un double qui a eu, lui aussi, maille à partir avec la Cité.

*

« Raconter et se raconter », écrit la critique.

Peu de travaux consacrés à Bauchau ont à ce jour – et à ce point – montré cette imbrication profonde. Une imbrication qui constitue aussi une des clés de l'évolution et de la singularité de cette œuvre, dont les prochains livres montreront la cohérence et la conception.

Ni fiction entière ni autobiographie véritable, si ce n'est métaphorique, elle n'en est pas moins une construction de soi aux yeux des autres. Cette reconstruction tend à dépasser, et les blessures de l'enfance dans une famille belge aisée, et les avanies de la jeunesse au temps de la drôle de Guerre puis de la Seconde Guerre mondiale, comme les échecs apparents de l'âge d'homme.

.....
²⁰ Ce livre est publié ensuite, en 2007, même si ses matériaux sont antérieurs à ceux du cycle thébain.

²¹ Le *Journal du Régiment noir* le confirme, comme je l'ai dit plus haut. Le 16 octobre 1968, le docteur Dreyfuss fait ainsi remarquer à l'écrivain qui vient de commenter un de ses tableaux, consacré à Shenandoah, qu'il a cru, au centre, « avoir fait un signe mâle, celui du Bélier. En fait, c'est un signe féminin : une barre dans un triangle. C'est la mère. Il y a confusion du mâle et du féminin. Le père est en bas » (p. 43).

28 Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau

À ce vieillard dont le grand âge correspondit en somme au moment du cycle thébain, celui de l'ŒUVRE, nous apportons avec ce livre, pour son quatre-vingt-dix-huitième printemps, un texte écrit sans concession, mais dans une réelle empathie.

Le mythe ne peut être vivace que si l'on n'en est pas dupe.

Le dédicataire d'*Antigone* que je suis a toujours pensé que l'œuvre d'Henry Bauchau ne pouvait qu'y gagner.

Marc Quaghebeur

Directeur des Archives & Musée de la Littérature

Avant-propos

Je ne suis jamais dans l'ombre, jamais dans la lumière

Le Boulevard périphérique, p. 56

*Antigone a été une chance peut-être,
une douleur, un bonheur dans ma vie*

Journal d'Antigone, p. 501

L'individuation et la mise en place d'un projet de recherche répondent en première instance à des besoins d'ordre scientifique mais aussi, souvent, à des motivations non évidentes car elles appartiennent à un vécu personnel qui est parfois un moteur non moins important des questionnements profonds dans lesquels le projet trouve sa substance pour se fonder et se réaliser.

À « l'origine lointaine » (comme l'appellerait Henry Bauchau) de cette recherche il y a une « haine » d'adolescente pour le personnage d'Antigone, que je voyais bien installé dans la certitude de « la vérité ». Je détestais sa capacité de savoir définir ce qui était « juste », son manque de doutes – ou au moins ce qui me semblait l'être. D'autre part, j'admirais son courage d'aller jusqu'au bout, sa solitude orgueilleuse, et j'éprouvais une envie inavouée pour le rôle héroïque de « victime sacrificielle » qu'elle avait su, à mon avis, se construire d'elle-même. À cette époque, je ne le savais pas encore, mais, comme je l'ai découvert bien plus tard, ces sentiments étaient largement partagés.

En tout cas, le besoin de comprendre et de pénétrer le secret et les mécanismes qui résidaient à la base des choix « sans faille » d'Antigone et ses motivations, ne m'abandonnait pas. Le « mystère Antigone » était une question en suspens en moi, sur laquelle je me disais que je reviendrai, un jour ou l'autre¹, car, comme le dit Jacques Lacan dans

.....
¹ J'ai affronté la problématique antigonienne à plusieurs reprises ces dernières années et notamment dans les articles :

« Dall'archetipo al personaggio-persona. Di alcune riscritture e lettura contemporanee dell'Antigone », dans *Annali dell'Univ. degli Studi di Napoli « L'Orientale »*, sez. romanza, XLIX, n° 1, 2007 ;

Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse, c'est en cela que réside le véritable attrait de cette œuvre et de ce personnage :

[...] nous savons bien qu'au-delà des dialogues, au-delà de la famille et de la patrie, au-delà des développements moralisants, c'est elle qui nous fascine, dans son éclat insupportable, dans ce qu'elle a qui nous retient et à la fois nous interdit, au sens où cela nous intimide, dans ce qu'elle a de déroutant – cette victime si terriblement volontaire. C'est du côté de cet attrait que nous devons chercher le vrai sens, le vrai mystère, la vraie portée de la tragédie [...].²

Les relectures du texte de Sophocle se sont succédé au cours des années, mais chacune d'elles ne faisait qu'augmenter le sentiment d'être devant une matière mystérieuse, dont le sens m'échappait toujours et qui pourtant n'en finissait jamais de m'intriguer. Car Antigone possède, comme l'a relevé George Steiner, toutes les caractéristiques de la « tragédie totale ».

Sophocle a trouvé le moyen linguistique et stylistique de condenser dans cette œuvre « la totalité des principales constantes des conflits inhérents à la condition humaine »³. Tout y est représenté, « l'affrontement des hommes et des femmes, de la vieillesse et de la jeunesse, de la société et de l'individu, des vivants et des morts, des hommes et de(s) dieu(x) »⁴.

Lieu d'un combat, cette tragédie est aussi, comme le souligne encore Steiner, celui d'une rencontre de type affectif et symbiotique qui détermine l'ambivalence et l'ambiguïté qui sont aux fondements de ces affrontements :

Hommes et femmes, vieux et jeunes, individus et *communitas*, vivants et disparus, morts et dieux, se rencontrent et se mêlent les uns aux autres dans

- « Per una “nuova” Antigone, *mediante definitiva*. Interpretazioni del XX e XXI secolo », Atti Convegno *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*. IV Convegno Scientifico Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura e Scuola di Dottorato in Culture Classiche e moderne Univ. degli Studi di Torino, 14-16 settembre 2006, (dir. Chiara Lombardi), Ed. dell'Orso, Alessandria, 2008 ;

« La barque d' *dipe* : *dipe sur la route* di Henry Bauchau », dans *Prospero*, XIV-MMVII, Numéro spécial, Actes du colloque « Transatlantici ed altri bastimenti : transiti, desideri, memorie », Università di Trieste, 25-26 ottobre 2007.

² Jacques Lacan, *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 290.

³ George Steiner, *Les Antigones*, [1984], Paris, Gallimard, 1986, p. 253.

⁴ *Ibid.*

des zones de contiguïté que sont l'amour, la parenté, la communauté et la communion, le souvenir affectueux, l'adoration.⁵

Comme cette rencontre se fait dans une « zone de contiguïté », c'est bien là que le mystère d'*Antigone* se montre dans toute son étendue et se fait plus profond. C'est de là que s'engendrent les réflexions sur le personnage et sur son rôle à l'époque moderne en donnant vie à un débat important d'où jaillissent une ample production philosophique et exégétique et une série considérable de réécritures théâtrales et narratives.

Mais les interprétations modernes d'*Antigone*, au lieu de parvenir à dénouer les raisons de son acte, ne font qu'ajouter d'autres pistes et n'ajoutent pas de problèmes à sa compréhension en contribuant à augmenter la « fascination » qu'elle n'en finit pas d'exercer. En tant que personnage et en tant que tragédie.

En achevant son travail de reconstruction des réécritures et des réflexions philosophiques, anthropologiques et psychanalytiques au cours des siècles, Steiner, comme d'autres chercheurs d'ailleurs, remarque que le mystère n'est pas encore résolu, que la compréhension ultime d'*Antigone* continue de lui échapper.

Il sent qu'il faudrait parvenir à retrouver dans la pièce de Sophocle « une tragédie non dite de la dissociation entre la pensée et l'action, entre la compréhension et la pratique »⁶. Elle ferait émerger une « nouvelle Antigone »⁷ – et donc une nouvelle interprétation – à même d'absorber et de restituer syncrétiquement, sur un plan exégétique, la totalité des parcours de réflexions et de réécritures de ce personnage et de cette tragédie. À partir du début du XIX^e siècle, ceux-ci tournent autour de trois pivots fondamentaux : la condition sororale, la mort, accompagnée d'un Chœur dionysiaque ; la régression à une « mort enfantine » dans la caverne, comme l'explicite Bruno Moroncini dans son essai *Il sorriso di Antigone*⁸.

Après avoir examiné les interprétations qui vont de Hegel à Derrida, en passant par celles de Goethe, Kierkegaard, Nietzsche, Lukács et Lacan, Moroncini arrive à la conclusion qu'*Antigone* est la tragédie de la modernité car elle contient l'essence des conflits du tragique moderne. De plus, en tant que personnage, Antigone incarne toute la complexité

⁵ Ibid.

⁶ Ibid., p. 325.

⁷ Ibid.

⁸ Bruno Moroncini, *Il sorriso di Antigone. Frammenti per una storia del tragico moderno*, Napoli, Filema, 2004.

des relations identitaires et intersubjectives, telles qu'on les envisage à l'époque contemporaine.

Mais l'analyse de ces trois pivots ne parvient pas à dénouer le mystère Antigone, comme l'avait déjà si bien compris Hölderlin. Dans sa traduction d'*Antigone*, caractérisée par une grande liberté interprétative, il fait jaillir tout l'« aorgique »⁹ que le texte sophocléen contient et met à nu l'existence d'un réseau souterrain de rapports secrets et de questions sur les dynamiques existentielles et relationnelles sous-jacentes qui ne seront vraiment affrontés et abordés qu'au XX^e siècle grâce à l'apport des sciences humaines.

L'Antigone moderne n'est donc plus l'expression d'une « vérité » qui s'oppose à une autre « vérité »¹⁰, mais l'expression d'une douleur, comme le souligne Kierkegaard dans *Enten-Eller*, naissant d'un conflit intérieur entre l'amour qui l'appelle vers la vie et le secret qui « est » l'identité de son père et qui l'investit totalement, en constituant le nœud problématique de son identité, car elle est en même temps la fille et la sœur de son père.

Le rapport frère/sœur est le rapport parfait qui permet de reconstruire, à l'intérieur de la même chaîne des générations, l'unité de l'être humain, de retrouver dans ce « un » double un hermaphroditisme originaire, de réunir symbiotiquement le couple masculin/féminin. Mais sa perfection circulaire est bien sa limite, car elle boucle tout principe de descendance dans un circuit clos.

En étant le fruit d'un inceste, Antigone est doublement impliquée dans un processus implosif, celui de ses parents et le sien avec ses parents et ses frères. Elle est dans la confusion des rôles générationnels, comme l'affirme Judith Butler dans *Antigone's Claim : Kinship Between Life and Death*¹¹, au centre d'un interdit qui n'est pas de nature biolo-

⁹ J'utilise le terme « aorgique », dans l'acception hölderlinienne, où l'aorgique est la nature considérée dans son unité minimale, condition dans laquelle elle se trouve dépourvue de forme et d'organisation. C'est l'illimité, le dionysiaque qui s'oppose au réglé, à l'apollinien. Cf., à ce propos, Françoise Dastur, Hölderlin. *Le retournement natal*, Fougères, La Versanne, Encre Marine, 1997.

¹⁰ Cf. l'interprétation que Hegel donne de l'*Antigone* dans sa *Phänomenologie des Geistes* où cette tragédie est centrée sur la lutte entre des dualismes inconciliables de la loi divine et de la loi humaine, de l'éthique familiale et de l'éthique politique, de la loi des morts et de celle des vivants, de l'individu et de la collectivité. Les premiers sont destinés à succomber sous l'effet des changements produits par l'histoire humaine.

¹¹ Cf. Judith Butler, *Antigone's Claim : Kinship Between Life and Death*, New York, Columbia University Press, 2000 (trad. fr. *Antigone. La parenté entre la vie et la mort*, Paris, EPEL, 2003).

gique mais culturelle¹². Et cette confusion a son origine dans une « perte » – celle que Jocaste et Oedipe subissent à cause de Laïos – et dans le désir réciproque qui en dérive.

Comme le note Henry Bauchau dans son journal *Jour après jour*, « à la base du désir incestueux d’Oedipe pour Jocaste, il y a un sentiment d’exclusion, né de la séparation dans la petite enfance d’avec la mère »¹³. C’est pour cela qu’en s’inspirant d’une traduction française des *Sept contre Thèbes* d’Eschyle, il les fait devenir *les époux délirants* dans *Oedipe sur la route*¹⁴.

Antigone est en même temps le produit et l’incarnation de ce désir de Jocaste, qui est pour Lacan « l’origine de tout », le « désir fondateur » de cette tragédie, « celui qui a fait venir au jour ces rejets uniques » mais aussi « un désir criminel », une interprétation que Bauchau note le 24 septembre 1987 dans *Jour après jour*, et qu’il utilisera pour construire les personnages d’Étéocle et Polynice, « les frères ennemis »¹⁵ :

Jacques Lacan sur Antigone : « La descendance de l’union incestueuse s’est dédoublée en deux frères, l’un qui représente la puissance, l’autre qui représente le crime. Entre les deux, Antigone choisit d’être purement et simplement la gardienne de l’être du criminel comme tel » (*Éthique de la Psychanalyse*).¹⁶

Ce désir montre vite son caractère destructeur, car les sujets, les objets et les produits concernés finissent par coïncider.

.....
¹² En analysant le tabou de l’inceste dans *Les Structures élémentaires de la parenté*, Claude Lévi-Strauss relève que ce tabou ne répond à aucune nécessité biologique ou culturelle. Il s’agit d’un dispositif qui n’est pas interne au système biologique ou culturel. Il est le produit d’une transformation du biologique en culturel, ce qui comporte la mise en place d’une norme sociale protectrice qui n’existe pas dans la nature et qui est interprétée de façon différente dans les diverses cultures. Cf., à ce propos, Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, [1949], Berlin, Mouton de Gruyter, 2002.

¹³ Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1992, p. 203.

¹⁴ Cf. Henry Bauchau, *Oedipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1992, p. 214. Dans une note de la 1^{re} version d’*Oedipe sur la route*, Bauchau écrit : « Dans *Les Sept devant Thèbes* « Les époux délirants » voir la trad. Mazon » – Henry Bauchau, manuscrit *Oedipe sur la route*, [Roman] : [Première version], Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature (ML 7161/5, p. 243).

¹⁵ « Les frères ennemis » est un des titres que Bauchau a donné à une section importante de la 1^{re} version du roman *Antigone*. Cf. Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 », p. 5, Archives & Musée de la Littérature (ML 07973/0001-0008).

¹⁶ Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, op. cit., p. 216.

Antigone personnifie donc, pour Lacan, l'essence du désir de la mère¹⁷ et elle « mène jusqu'à la limite l'accomplissement de ce que l'on peut appeler le désir pur, le pur et simple désir de mort comme tel »¹⁸, car l'objet de désir s'est absorbé dans le désir lui-même. Mais, qu'elle soit l'incarnation d'un désir de mort ou bien, comme le dit Patrick Guyomard, l'expression d'un désir incestueux total¹⁹, la tragédie qu'elle vit se déroule sous le signe de l'écart et de la différence. Elle raconte la recherche d'une unité impossible se heurtant au seuil infranchissable de la mort.

Antigone est toujours dans une « altérité » sans complément²⁰, dans l'irréconciliable de la dualité, comme l'affirme Paul Ricoeur²¹, dans l'affermissement orgueilleux et désespéré de sa « singularité singulière », comme la définit Jacques Derrida²². Elle la vit et l'accepte au prix d'une

la tragédie sophocléenne. Et notamment dans un passage très controversé, qui avait été contesté avec force par Goethe dans les *Entretiens de Goethe et d'Eckermann*²³ :

Si j'avais été mère, avec des enfants,/et que c'eût été mon mari qui était mort, et dont le corps/pourrissait,/je n'aurais pas alors, contre la volonté des gens de la ville,/assumé cette épreuve./Quelle est la loi qui me le fait dire ?/J'aurais eu un autre mari à la place du mort,/et un enfant d'un autre homme, si j'avais perdu celui-ci./Mais, comme ma mère et mon père se sont enfouis dans l'Hadès,/je n'ai pas de frère qui pourrait venir au monde./Voilà la loi qui m'a fait te préférer entre tous.²⁴

C'est bien à ce point de la tragédie que le personnage d'Antigone, en donnant ses propres motivations à l'acte qu'elle vient d'accomplir, ne fait que renforcer son implication dans un système familial enchevêtré et

¹⁷ Cf., à ce propos, le troisième stasimon de la tragédie.

¹⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 328-329.

¹⁹ Patrick Guyomard, *La jouissance du tragique. Antigone, Lacan et le désir de l'analyste*, Paris, Aubier, 1992.

²⁰ Cf. Kathrin Tenenbaum, « L'alterità inassimilabile », dans AA.VV., *Antigone e la filosofia. Un seminario a cura di Pietro Montani*, Roma, ed. Donzelli, 2001.

²¹ Cf. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

²² Cf. Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1994.

²³ Texte qu'Henry Bauchau a bien lu, comme il le déclare dans *Jour après jour. Journal 1983-1989*, op. cit., p. 259 et p. 264. Ainsi que le relève George Steiner, en commentant le passage dans les *Entretiens de Goethe et d'Eckermann*, Goethe exprime clairement tous ses doutes sur l'authenticité de ce passage, qui serait plutôt pour lui une vulgaire interpolation. (Cf., à ce propos, George Steiner, *Les Antigones*, op. cit., p. 54-56).

²⁴ Sophocle, *Antigone*, traduction de Jean et Mayotte Bollack, Paris, Minuit, 1999, p. 58-59.

clos, qui n'obéit qu'à sa propre norme interne, en allant contre toute l'éthique sur laquelle s'est construite la pensée occidentale.

Elle y montre aussi toute sa fragilité émotionnelle et définit, par la force du langage, l'ambiguïté substantielle de son identité, se situant dans un « désordre » qui la suspend à la limite entre le monde des vivants et celui des morts, entre l'« être » et le « non-être ». Antigone est dans l'impossibilité d'entrer dans toute forme de devenir, elle reste à jamais enfermée à l'intérieur d'une caverne où la mort et la vie se confondent dans cette zone silencieuse et invisible soustraite au « regard » qui coïncide avec le « non-savoir », se destinant ainsi au mystère d'un jeu de miroirs que seulement l'imagination peut tenter de se représenter et d'interpréter.

cient, que ce personnage manifeste son identité d'« être désirant » et non plus d'« être agissant » :

Je vais à ce cachot fermé de terre,/à cette tombe inconnue jusqu'à ce jour !/
Ah ! Malheur ! Je ne compte ni parmi les hommes,/ni parmi les cadavres ;/je
partage en étrangère les demeures des non-vivants et non-morts.²⁵

Cette Antigone complexe, mystérieuse, rebelle, courageuse et fragile a intéressé nombre d'écrivains au XX^e siècle. Ils l'ont reprise et transformée dans des réécritures ouvertes à la contamination de genres, de langages et de styles qu'il serait trop long d'énumérer ici²⁶.

Mais il me paraît important de souligner que les écrivains qui ont réinterprété cette tragédie et se sont approprié ce personnage, ont tendance à focaliser leur attention seulement sur quelques-uns des aspects de la tragédie, comme, par exemple, le conflit intersubjectif, la motivation, la transmission, l'affirmation du féminin *autonomós*, la rébellion, etc., sans jamais l'aborder comme « tragédie totale ».

C'est le cas de la traduction « à vol d'oiseau » de Jean Cocteau, de l'*Antigone* de Jean Anouilh, de Marguerite Yourcenar dans son *Antigone ou le choix*, de l'adaptation de l'*Antigone* hölderlinienne de Brecht, de *La Tumba de Antígona* de Maria Zambrano ou, encore, de la quasi inconnue, mais bien significative, pièce de José Bergamín *La sangre de Antígona*. Et aussi de la nouvelle « Antigone au tombeau »²⁷ de Philippe

²⁵ Sophocle, *Antigone*, op. cit., p. 56.

²⁶ Cf. Rose Duroux et Stéphanie Urducian (dir.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010.

²⁷ Philippe Forest, « Antigone au tombeau », publiée dans *Philosophie magazine*, n° 4, oct.-nov. 2006.

Forest qui a réinterprété les sentiments d'Antigone enfermée dans son

Toutes ses réécritures ont, sans aucun doute, enrichi ma connaissance d'Antigone et ont contribué à en éclairer certains côtés. Mais c'est grâce aux romans d'Henry Bauchau que j'ai eu l'opportunité de m'approcher des profondeurs de ce personnage et d'accéder aux multiples facettes de son mystère, car cet écrivain construit, à partir du mythe, une matière vivante, un personnage riche en complexité identitaire « flexible »²⁸ qui s'organise et se structure dans un parcours existentiel et dans un monde relationnel. Il « grandit » et évolue dans sa fiction en couvrant un espace temporel qui dure dix ans²⁹ – du départ d' *dipe* de Thèbes jusqu'à la mort d'Antigone et à sa transformation en « lumière ».

Dans son essai « La Lumière Antigone », Henry Bauchau note :

En écrivant mes deux derniers romans [*dipe sur la route* et *Antigone*, NDR], il me semble avoir vécu dix ans dans la lumière et l'espérance Antigone. [...] L'Antigone de mon livre n'est pas la jeune fille d'un acte décisif, d'un débat, d'un refus entraînant sa condamnation et son suicide. Elle est la fille patiente, intrépide, d'un monde nouveau, qui, après dix ans d'initiation et d'échec en échec, devient celle dont une autre femme peut dire avec confiance : « Si elle tombe, elle se relèvera. Elle est comme ça. »³⁰

Par le moyen d' *dipe sur la route* et d'*Antigone* j'ai pu atteindre un autre niveau de compréhension du personnage, et cela a contribué à transformer ma « haine » d'adolescente en « amour », comme c'est souvent le cas quand l'objet, sur lequel un investissement émotionnel agit, « se donne » à l'autre tout en se faisant « voir ».

C'est Marc Quaghebeur, le directeur des Archives & Musée de la Littérature (francophone belge) à Bruxelles, qui m'a fait connaître Henry Bauchau et son *Antigone* au cours du colloque de l'Université de Bari, organisé par Giovanni Dotoli, « Où va la francophonie au début du troisième millénaire ». C'est lui qui m'a suggéré d'approfondir cette œuvre à partir des manuscrits déposés aux Archives.

²⁸ Cf., à ce propos, Giuseppe Bottiroli, « Identità rigide e flessibili : per una concezione modale del personaggio », dans Chiara Lombardi (dir.), *Il personaggio, figure della dissolvenza e della permanenza*, op.cit. Bottiroli opère une réflexion importante sur les modalités de construction des personnages littéraires et sur la distinction qui en découle 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 modelent.

²⁹ La rédaction des deux romans *dipe sur la route* et *Antigone* couvre une période plus longue, de 1982 (environ) à 1997.

³⁰ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 103-104.

C'est alors que j'ai commencé à penser sérieusement à un projet de recherche centré sur le personnage d'Antigone à l'époque contemporaine. C'est sur cette voie que je me suis dirigée. À l'origine, je pensais devoir me concentrer sur les Antigones du XX^e siècle. Je suis ainsi arrivée à la conclusion qu'il fallait analyser les caractéristiques de l'Antigone bauchalienne, ce qui devait constituer, dans mon esprit d'alors, le point d'aboutissement de ma recherche.

Mais, en étudiant les romans de Bauchau, *dipe sur la route* et *Antigone*, les *Journaux* qui en accompagnent la rédaction, *Jour après jour* et *Journal d'Antigone*, les conférences qu'il a prononcées sur ce sujet et les commentaires qu'il en a faits, je me suis rendu compte du caractère exceptionnel de la relation que Bauchau entretient avec ce personnage. Il insiste d'ailleurs, à plusieurs reprises, sur son intensité, son exclusivité et sa persistance, tout en soulignant sa propre difficulté à comprendre le sens profond et la fonction de ce personnage dans sa vie. Comme il le dit dans son *Journal d'Antigone*, à la fin de la rédaction du roman :

Antigone maintenant s'est éloignée, le cordon ombilical est coupé. C'est une œuvre qui m'est en grande partie mystérieuse. Pourquoi, après avoir refusé si longtemps de m'y engager, m'y suis-je brusquement décidé, je l'ignore. Presque tout ce que j'envisageais de dire à ce moment, j'y ai renoncé ou je l'ai coupé. De façon inattendue, ce sont d'autres scènes, d'autres personnages qui ont pris de l'importance. Pourquoi avoir choisi un mythe grec et si souvent traité ? Pour moi ce n'était pas un mythe, Antigone est une des rencontres de ma vie et j'ai vécu son histoire comme une histoire présente.³¹

Une autre piste de recherche, plus originale, qui visait à investiguer le mystère et la signification de la relation Bauchau-Antigone s'est alors imposée à moi. C'est vers ce noyau existentiel et scriptural que j'ai décidé de diriger mon travail.

J'ai commencé à examiner les œuvres de Bauchau pour y retrouver et déceler les motivations qui auraient pu l'avoir poussé sur « la route » d'Antigone ; pour suivre ensuite les étapes progressives de la construction du rapport entre cet écrivain et ce personnage. L'axe de ma recherche s'est donc déplacé assez tôt de la réflexion sur le personnage Antigone en tant qu'identité vers le discours souterrain que l'écriture de Bauchau tente d'exprimer à travers sa création et sa mise en action.

Pour ce faire, j'ai suivi le parcours d'écrivain de Bauchau en focalisant mes recherches sur une double perspective, diachronique et synchronique, afin de retrouver les thématiques fondamentales, les récurrences, les mécanismes et les « enjeux » de sa création littéraire ; pour

.....
³¹ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone (1989-1997)*, Actes Sud, Arles, 1999, p. 509.

comprendre sa méthode de travail mais aussi les influences, d'ordre biographique et culturel, le contexte de la création, les lectures faites et les sources qui l'ont inspiré ou qui auraient pu, à mon avis, l'avoir guidé.

Cette direction de recherche s'est bientôt révélée beaucoup plus complexe que je ne le soupçonnais au départ, riche aussi en pièges et en doutes sur le sens qu'il fallait attribuer aux nombreux problématiques autour desquels s'organisait et s'organise aujourd'hui encore l'écriture de Bauchau. C'est ce que j'essaierai de synthétiser ci-dessous.

Bauchau est un écrivain qui a toujours déclaré avoir eu un accès tardif à l'écriture – (vers la cinquantaine et à la suite d'une analyse) – son travail d'écriture précédent n'ayant été, à son avis, ni original ni vraiment intéressant.

Sa production journalistique de l'avant-guerre est pourtant considérable. Elle représente, sans aucun doute, une forme d'écriture significative, sinon pour le style, au moins pour certains thèmes qu'elle traite et qui concernent la religion, le rapport au pouvoir, ainsi que des problématiques politiques, sociales et littéraires qui réapparaîtront, sous d'autres formes, dans ses œuvres poétiques et narratives.

Son premier poème, « Le Cantique de l'Attente » et son premier récit *Le Temps du rêve* contiennent *in nuce* les thématiques majeures de ce que sera son écriture du « moi ». Bauchau écrit aussi, avant la guerre, un premier journal, *Le Journal d'un mobilisé*. Il y expérimente déjà, sous une forme qui se voudrait biographico-journalistique, des modalités narratives autobiographiques qu'il ne cessera de mettre en œuvre, sous des formes souvent déguisées et détournées, tout au long de sa production littéraire proprement dite.

Il m'a donc paru important de retrouver le fil culturel et émotionnel qui devait lier son écriture d'adolescence et de jeunesse à celle de sa maturité ; de comprendre où s'était produite cette fracture scripturale, et quelles étaient les raisons qui pouvaient l'avoir déterminée, tout en essayant de replacer son rapport à l'écriture et aux genres littéraires dans l'important contexte socioculturel dans lequel il s'est formé et a vécu.

Cette reconstruction a engendré une question fondamentale pour le développement de ma recherche portant sur le rapport réel que Bauchau entretient avec son écriture. J'ai suivi alors la piste de ses déclarations et de ses affirmations sur ce sujet et des recherches critiques consacrées à son œuvre et à son style.

Comme Bauchau le répète à maintes reprises, son écriture jaillit des profondeurs de son « moi ». Elle donne corps et consistance à une « innocence » faite de rêves ou de rêveries, d'images qui surgissent de

l'intérieur, qu'il s'est mis à écouter et que l'écriture fait vivre. D'un autre côté, son écriture se heurte constamment à une résistance, à un manque originaire, à un « indicible » de son vécu ou de son imaginaire qu'elle voudrait raconter et combler, sans jamais y parvenir de façon vraiment satisfaisante.

Un conflit entre la norme et l'écart, entre le désir d'« un » écart et la « frousse », comme il l'appelle, de le manifester, est à la base d'une écriture « vertigineuse », qui suit un mouvement en spirale né d'une oscillation des thèmes, des « visions » et du style entre des formes de « dire » manifestes et d'autres de rétractation ou de refoulement, où agit puissamment cette résistance, engendrée par des dispositifs d'autocensure, de la parole devant la parole.

Vaut donc pour Bauchau ce que Lacan affirme sur le « dire » dans son essai « L'Étourdit » : « Ses dits ne sauraient se compléter, se réfuter, s'inconsister, s'indémontrer, s'indécider qu'à partir de ce qui ex-siste des voies de son dire. »³²

Les nombreuses réécritures auxquelles Bauchau soumet ses œuvres avant leur publication (et parfois même après), comme le genre de modifications et de coupures apportées, en constituent un témoignage évident tout en ouvrant le chemin à des réflexions importantes sur leur rôle dans la production littéraire de cet écrivain.

Après des expériences en tant qu'analysant, Bauchau s'est rapproché de l'École freudienne de Paris et a collaboré à la revue *Études freudiennes* en exerçant en parallèle, dans la troisième partie de sa vie, le métier de psychanalyste et celui d'écrivain. Il a souvent dit que l'écriture a été un moyen pour poursuivre les analyses qu'il avait été obligé d'interrompre. Il confie donc à l'écriture la tâche de faire jaillir les nombreux problèmes de son existence mais, sous l'effet de conditionnements aussi bien personnels que sociaux, il la travaille de façon acharnée et pointilleuse pour qu'elle soit capable de « masquer » son sens par des formes énigmatiques qui « brouillent les pistes » interprétatives.

Au fur et à mesure que j'avancais dans ma recherche, je me suis convaincue que Bauchau appelait le lecteur et l'exégète de ses œuvres à jouer à une « chasse au trésor » dans une « forêt de symboles » édiflée par un système de « correspondances » et de dualités d'origine baudelairienne, en faisant appel à des systèmes « optiques » – rappelant « le stade du miroir » lacanien mais aussi des procédures symboliques, de matrice occidentale et orientale – qui révélaient des accointances plus ou moins directes avec les théories jungiennes.

.....
³² Jaques Lacan, « L'Étourdit », dans *Scilicet*, n° 4, 1972, p. 12.

Quelle était alors l'énigme que Bauchau proposait à ses lecteurs et peut-être à soi-même ? Sur quels procédés symboliques se fondait-elle ? Et quelles clés fallait-il utiliser pour tenter de retrouver la question fondamentale que cette énigme posait ?

Mon parcours de recherche a trouvé sa voie définitive dans ces questions et s'est avant tout construit à partir d'une interprétation symbolique de l'œuvre d'Henry Bauchau.

Je remercie vivement mes deux directeurs de thèse, Anna Maria Lasser et Philippe Forest qui, tout en m'ayant mise en garde sur les risques de ma direction de recherche, m'ont laissé la liberté de travailler sur la centralité de l'énigme et de la symbolique dans la construction et la signification du personnage d'Antigone. J'ai donc utilisé parfois, comme le lecteur pourra le constater, des argumentations construites sur une base hypothétique ou déductive.

La présence de certains indices récurrents que j'ai relevés dans l'analyse de l'œuvre de Bauchau, m'a persuadée que le personnage d'Antigone n'émerge pas de façon abrupte dans l'imaginaire de Bauchau, ni aussi tardivement qu'il le dit. Il est déjà présent en effet dans son premier poème « Cantique de l'Attente », écrit à l'âge de 19 ans. Il y aborde un thème que l'on retrouvera dans le poème « Les deux Antigone », quand il invite son âme à marcher avec lui dans la nuit : « Viens mon âme viens/Car nous avons conquis notre désir/Car nous avons perdu notre désir.../Il est un vide en moi et qui appelle. »³³

Antigone est, selon moi, la « petite fille » qui apparaît et disparaît tout le long de la production littéraire de Bauchau, du *Temps du rêve* jusqu'au *Boulevard périphérique* de 2008 où elle se révèle dans sa double forme de « petite fille » et d'« Antigone intérieure ». Elle est encore présente, bien qu'en filigrane, dans le roman *Déluge* de 2010.

Entre l'Antigone initiale et celle que nous devons – jusqu'à nouvel ordre – considérer comme finale³⁴, il y a cette marche dans la nuit « où je suis cet aveugle avec sa lampe éteinte »³⁵, que l'écriture de Bauchau a cherché jusqu'à présent à retracer et raconter. Il y a ses nombreux problèmes et la « chose » qu'il n'arrive jamais à dire explicitement.

À travers Antigone, l'écrivain belge a essayé de boucler le cercle ; de trouver une voie pour transformer la « chose impossible » en une

³³ Henry Bauchau, « Cantique de l'Attente », Archives & Musée de la Littérature (ML 09451/0001-0003).

³⁴ Bauchau publie *Le Boulevard périphérique* à l'âge de 95 ans.

³⁵ Henry Bauchau, « Les deux Antigone », dans *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 255.

« uvre au blanc », une lumière. À travers un processus de sublimation par conséquent, qui, tout en dépouillant le personnage des « impuretés » du charnel, ne parvient pas à donner une réponse à la double question qui hante Bauchau depuis son enfance : « Qu'est-ce que le féminin ? » et « Qu'est-ce le féminin que je sens exister en moi ? »

Antigone n'est ni une réponse ni la réponse car, comme le dit Bauchau, « je ne crois n'avoir jamais cessé de voir en elle, malgré la proximité, le mystère de la femme pour l'homme »³⁶. Elle est « la question vivante », selon la définition qu'il en donne à la fin de la rédaction d' *dipe sur la route* dans *Jour après jour*³⁷.

Elle est « sa » Sphinx, une énigme femelle qui l'oblige à s'interroger sur son identité, à se retrouver face à l'évidence qu'une réponse capable de contenir toute la/sa vérité est impossible à donner, comme le comprend le « je » à la fin du *Boulevard périphérique* et comme l'avait appris dipe : « Sur la route, dipe renonce aux réponses et, si l'on peut dire, revient à la question. Antigone ne s'en est jamais écartée. »³⁸ Et c'est bien pour cela que j'ai choisi le titre de ce livre.

« La » Sphinx occupe une place centrale dans *dipe sur la route*, surtout dans la première version du roman. Dans le chapitre « Le Labyrinthe », dipe raconte, dans un chant, sa rencontre avec « la » Sphinx³⁹. Il opère un syncrétisme linguistique entre le Sphinx et la Sphynge⁴⁰, la version à face d'homme et l'autre, féminisée – se réclamant ainsi, sans doute, d'une interprétation de la relation entre dipe, Antigone et la Sphynge d'origine lacanienne⁴¹.

.....
³⁶ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 103.

³⁷ Cf. Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, op. cit., p. 297.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ « dipe revient pour la dernière soirée de ceux qui vont partir. Ils l'entourent, ils l'interrogent : Une figure demeure mystérieuse dans ton histoire, c'est la Sphinx. Qui était cette tueuse, cette dévoratrice ? Comment es-tu parvenu à la vaincre ? Sans répondre à leurs questions, il entame un chant : *Ce n'était pas la Sphinx qui tuait mais la peur. [...]* » Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 208-209.

⁴⁰ Cf. *Le Trésor de la Langue française*. Le lemme « Sphinx » est masculin et signifie : « HIST. ET ART ÉGYPTIENS. Statue colossale à tête droite, à face d'homme (*androsphinx**) ou de bélier (*crio(-)sphinx**), de faucon, et à corps de lion, en position couchée, les pattes allongées parallèlement, représentant un roi ou une divinité, symbolisant la fécondité, la force protectrice, la sagesse, et qui se trouve généralement placée devant les temples (isolée ou en files) ». La version féminisée du Sphinx est la Sphynge qui est décrite dans le TLF comme « MYTH. GR. Monstre fabuleux (né de Typhon et d'Échidna), à tête et buste de femme, à corps de lion et ailes d'aigle, qui proposait des énigmes aux passants près de Thèbes, et qui dévorait ceux qui ne parvenaient pas à les résoudre. »

⁴¹ Cf. Jaques Lacan, « L'Étourditi », dans *Scilicet*, n° 4, 1972, p. 5-52.

Dans *Jour après jour*, Bauchau définit la Sphinx comme « l'esprit de la terre » et dit avoir vu dans l'énigme qu'elle pose à dipe un avertissement à « ne pas désacraliser la nature ». C'est en cela que consiste l'épreuve initiatique à laquelle la Sphinx l'appelle : « Ne pas vouloir maîtriser la nature, ne pas avoir peur d'elle en sachant que la nature peut vous dévorer. »⁴²

Et c'est bien dans le roman *dipe sur la route* que « la » Sphinx Antigone, en tant qu'incarnation du mystère du féminin, suit son parcours de construction identitaire et de connaissance profonde de son « moi » « naturel » – et ce, depuis le départ de Thèbes jusqu'à la scène « fondamentale » où dipe se tourne en arrière et la « voit », tout en passant par l'expérience capitale de la sculpture de la « Vague », sculpture de soi et de l'énigme dans la matière.

Après avoir achevé ce roman, Bauchau revient vers Antigone et en fait la protagoniste du roman éponyme. Mais cette Antigone sans dipe et sans Clios, tout en étant en soi un personnage de grande épaisseur, magnifiquement restitué par l'écriture, perd progressivement, au cours des quatre réécritures du roman, sa complexité problématique originelle. S'atténuent ainsi ou disparaissent ses « désirs », qui sont pourtant bien évidents dans la première version du roman, placée encore dans une lignée de continuité identitaire avec *dipe sur la route*. Dans la version définitive d'*Antigone*, Bauchau transforme progressivement son personnage en une forme épurée de féminin qui parvient à son apothéose finale en se transmuant en « lumière » cathartique originaire qui, par un processus de transsubstantiation, est présente dans toutes les femmes vécues et à venir. Comme le rappelle Marc Quaghebeur, Bauchau avait déjà mis en lumière une femme semblable dans *La Dogana*⁴³.

Pour pouvoir affronter le complexe discours herméneutique qui, dans ce livre, suit le parcours de cette création d'Antigone – pour essayer d'en pénétrer le mystère (dans *dipe sur la route*) et le sens final (dans *Antigone*) – j'ai choisi de m'appuyer sur des théories de la littérature qui ont constitué l'*humus* sous-jacent, la base conceptuelle et technique sur laquelle s'est fondée la recherche stylistique et narrative de Bauchau. Je me suis spécialement concentrée sur les problématiques de l'écriture du « je », les théories de l'énonciation et les apports de la pragmatique textuelle dans le discours littéraire, sans oublier un approfondissement

⁴² Henry Bauchau, *Jour après jour*. Journal 1983-1989, op. cit., p. 68.

⁴³ Cf., à ce propos, Marc Quaghebeur, « Les deux Dogana », dans Henry Bauchau, *Voix et vocation de l'écriture*, Francofonia, n° 42, primavera 2002, Firenze, ed. Olschki, 2002, p. 115-121.

des innovations dans les modalités d'organisation et de structuration textuelles au XX^e siècle.

Avant d'aborder l'analyse des œuvres, il m'a toutefois fallu retrouver l'ordonnancement interne et chronologique d'une matière scripturale, caractérisée par un travail *in progress*, qui n'en finit pas d'être soumise à des modifications au travers de republications. Les diverses éditions des œuvres de Bauchau, qui se sont succédé au cours des années, présentent parfois des variations significatives au niveau de la forme et du contenu textuel, du titre et de l'« assemblage ». Un tel travail m'a donc paru nécessaire, non seulement pour suivre l'évolution littéraire de l'écrivain, mais aussi pour replacer dans des contextes de référence textuelle appropriés l'importante production critique consacrée à l'œuvre de Bauchau. J'en ai rendu compte, le plus précisément et le plus minutieusement que j'ai pu, dans le premier chapitre de ce livre « Le désir du mythe ».

Ma tâche a été facilitée par l'apport de deux ressources remarquables, qui ont joué un rôle fondamental dans la mise en place et la réalisation de mon projet : les Archives & Musée de la Littérature à Bruxelles, où sont déposés les manuscrits de la plupart des œuvres de Bauchau, et le Fonds Bauchau de l'Université catholique de Louvain-la-Neuve.

Si, dans le premier chapitre, je me suis préoccupée de donner des cadres de référence internes et externes à l'œuvre et de faire émerger des premiers nœuds problématiques fondamentaux, dans le deuxième, « Émergence du personnage d'Antigone », j'ai suivi le fil des apparitions de la « petite fille » dans certaines œuvres de Bauchau, d'époques différentes, et sa relation possible avec le poème « Les deux Antigone ». À travers une analyse textuelle et critique, j'y ai retrouvé ce qui est, à mon avis, le nœud problématique à la base de la création d'Antigone.

Le troisième chapitre, « La création de l'Antigone bauchalienne », est consacré au parcours que le « moi divisé » de Bauchau affronte par le biais d'une écriture à forte connotation symbolique où la mise en action du conflit entre la norme et l'écart est poussée à l'extrême. Cela apparaît de façon évidente dans le roman *Le Régiment noir*. À travers l'analyse de deux chapitres-clés de ce roman, je rends compte du fractionnement identitaire qui y est représenté et du nœud problématique de la relation aux formes du féminin « naturel » et « social », thèmes qui sont à la base du « combat » identitaire bauchalien.

C'est dans et par ce combat intérieur que le personnage d'Antigone se façonne, comme j'ai cherché à le démontrer en m'appuyant sur une série de récurrences textuelles et linguistiques qui créent un jeu de renvois entre *Le Régiment noir* et les romans *dipte sur la route* et *Antigone*.

Dans le quatrième chapitre, « Antigone en action ou la question vivante de “la” Sphinx », à travers une analyse de certains textes existentiels et scripturaux qui émergent dans *dipe sur la route* et *Antigone*, (notamment dans les premières versions des deux romans et dans les notes en marge), j’ai affronté la problématique de l’énigme que le personnage d’Antigone représente pour Bauchau. Je me suis interrogée sur les diverses interprétations possibles. Cette Antigone est-elle le dernier chapitre d’un parcours existentiel qui a construit ses étapes dans l’écriture en les modelant sur celles de la Bible et de la faute originaire jusqu’à la résurrection, en passant par la crucifixion ? Peut-on lire dans ce personnage la consécration définitive du féminin que Bauchau a essayé de « libérer » tout au long de sa vie et au moment de sa sortie de la prison des masques ? Ou bien son « écriture » finit-elle par sanctionner le dernier échec de la « parole manifeste » ?

Est-on en présence d’une autre voie détournée pour raconter, une fois encore, le refus d’un féminin vécu ou à vivre ? L’énigme victorieuse de la « maison grise » de l’enfance bauchalienne qui engendre une volonté irrépressible de « coupure » et de « refoulement » se réalisant par un « émondage » systématique, au cours des réécritures, des pulsions terribles et des désirs sexuels d’Antigone ?

Une réponse univoque et définitive est impossible. « La question vivante » demeure donc ouverte au terme de ce livre. Mais la complexité et la centralité de cette « question » dans l’œuvre de Bauchau méritent d’être approfondies par des recherches ultérieures. Je les poursuivrai à travers une analyse génétique plus détaillée des réécritures d’*dipe sur la route* et d’*Antigone*. J’en donne ici une esquisse dans le cinquième chapitre, « Vers les profondeurs : le “discours” des cahiers d’*Antigone* ». Elle constitue une sorte de charnière entre la « question fondamentale » posée dans ce livre et la recherche de réponses possibles et plausibles.

Charles Mauron avait raison, on n’échappe jamais à ses métaphores obsédantes, d’une manière ou d’une autre elles trouvent toujours le moyen de vivre et d’agir en nous et avec nous. C’est vrai pour Bauchau, mais c’est vrai aussi pour moi.

Prise au piège du mystère fascinant d’Antigone pendant mon adolescence, je me retrouve, aujourd’hui encore, « prisonnière » de son énigme, prise au piège de l’écriture de Bauchau. Car, comme *dipe* le dit de sa Sphinx : « Si elle s’inventait dans mes yeux, je me découvrerais dans les siens. »⁴⁴

.....
⁴⁴ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 210.

Chapitre 1

Le Désir du Mythe

*C'est trop peu de dire que nous vivons
dans un monde de symboles,
un monde de symboles vit en nous.*¹

Jean Chevalier

À l'âge de 95 ans, Henry Bauchau publie en 2008 un roman, *Le Boulevard périphérique*², dans lequel il raconte de la maladie et de la mort de Paule, la belle fille du narrateur, les visites qu'il fait à l'hôpital, ses courts voyages « aller et retour » de chez lui à l'hôpital, et de l'hôpital à chez lui par le périphérique parisien. La route d'un présent fait au quotidien devient ainsi une route méditative pour l'émergence de souvenirs majeurs qui remontent à la Seconde Guerre mondiale.

À la fin du roman, après les funérailles, « l'Antigone intérieure » prend le protagoniste par la main et le conduit jusqu'à la terrasse d'où il peut regarder « le jardin trempé par la pluie, la nuit mouvante où parfois la fuite des nuages laisse voir une étoile ». Au fond du paysage, la Seine, dont le mouvement s'oppose à celui des nuages : « Je regarde ces deux mouvements qui vont chacun dans leur sens sans se heurter. Ni l'un ni l'autre ne contient toute la vérité. »³

¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Laffont/Jupiter, Paris, 1982, p. V.

² Henry Bauchau est né à Malines, en Belgique, le 22 janvier 1913.

³ Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, Actes Sud, Arles, 2008, p. 229. Un projet de roman intitulé *Par le Boulevard périphérique* est en chantier vers la fin des années 1970 : « Lorsque il rédige *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*, en 1978, Henry Bauchau exerce son nouveau métier d'analyste depuis trois ans déjà. Sa vie parisienne lui laisse peu de loisirs et il n'achèvera pas le roman qu'il avait l'intention d'intituler *Par le Boulevard périphérique*. » Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, L'Harmattan, 2001. Henry Bauchau lui-même en parle (sans le nommer directement) à la page 92 de « Chemins d'errance », dans Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit.

Quelle est cette « Antigone intérieure » qui apparaît ici de façon inattendue et imprévue ? Quel rôle joue-t-elle dans cette histoire qui se déroule toute au XX^e siècle ? Et pourquoi, à la fin de la vie de Paule et du roman, Bauchau met-il le protagoniste devant une nature qui est mouvement, opposition et contradiction ?

Les titres sont toujours révélateurs, comme l'enseigne Pierre Brunel : « Le titre est mieux qu'un signal ; il est un signe sous lequel le livre ou le texte est placé. »⁴ Dans le cas d'Henry Bauchau, cela est d'autant plus vrai que tous sont placés sous le signe de la récurrence, du rappel et du renvoi.

Le signe où se trouve placé ce roman est celui d'une route bien particulière : « le périph », comme l'appellent les Parisiens, relie de l'extérieur chaque point de la ville de Paris, en délimitant, en même temps, les confins de la ville dans une géométrie circulaire, qui exclut les notions de début et de fin. Le monde contemporain y roule à grande vitesse, en donnant l'idée d'un mouvement en continu, d'une accélération du temps, d'une dystonie dans la perception de l'extérieur – d'une fusion dynamique, finalement, entre temps présent et temps révolu. Bien que *Le Boulevard périphérique* semble différer sensiblement de l'apparence de cette autre route racontée par Henry Bauchau que traversent et explorent dipe, Antigone et Clios dans *dipe sur la route*⁵, il finit par la rejoindre à travers la reprise et la reconsidération de certains thèmes majeurs qui y sont abordés.

Dans *dipe sur la route*, Henry Bauchau reprend la tragédie sophocléenne *dipe à Colone* et reconstitue, sous une forme romanesque, un parcours identitaire et humain qui s'accomplit sur (et à travers) cette route physique, métaphorique et symbolique, qu' dipe « sillonne » en compagnie d'Antigone avant d'atteindre Colone. Dédié par son titre (et dans les intentions « en amont » de l'auteur)⁶ à l'aventure d' dipe, ce

⁴ Pierre Brunel, *Mythocritiques*, Théorie et parcours, PUF, Paris, 1992, p. 81.

⁵ *dipe sur la route* est publié pour la première fois aux éditions Actes Sud en 1990.

⁶ Sur l'importance des problématiques dipiennes comme source et moteur de l'inspiration bauchalienne, j'aurai l'occasion de revenir. Les thèmes de la relation à la mère, de la séparation, du rapport conflictuel avec le père (et par conséquent avec le pouvoir) traversent toute l'œuvre d'Henry Bauchau. Ils avaient été abordés explicitement dans des œuvres antérieures à la rédaction d' *dipe sur la route* et notamment, dans l'ordre chronologique : *Gengis Khan*, pièce théâtrale écrite en 1955 et publiée à Lausanne aux éditions Mermod en 1960 (rééditée dans *Théâtre complet*, Arles, Actes Sud (Papiers), 2001) ; *La Déchirure*, récit publié en 1966 par Gallimard (réédité aux éditions Labor en 1986), *La Machination*, pièce de théâtre, Lausanne, L'Aire, 1969 ; rééditée sous le titre *La Reine en amont* dans *L'Arbre fou*, (théâtre – récits – poèmes du cycle d' dipe et d'Antigone), Bruxelles, Les Éperonniers, 1995, (*La Reine en amont* est reprise dans *Théâtre complet*, Arles, Actes Sud (Papiers), 2001).

roman, que l'on pourrait inscrire, dans sa version définitive, dans la catégorie des « romans de formation », contient aussi la structuration progressive du parcours identitaire d'Antigone.

Une longue recherche intérieure a porté Henry Bauchau sur la route d'Antigone⁷ : recherche émotive, culturelle et « imaginative », qui trouva dans l'écriture littéraire une expression qui s'est toujours voulue provisoire, non définitive, « tâtonnante » par définition. Une recherche semblable à celle d' *dipe*, comme Henry Bauchau lui-même la définit dans son entretien avec Indira De Bie :

Dans *dipe sur la route*, Antigone et *dipe* ont ensemble une vision lorsqu'elle dit « Tout a un sens », et qu'il répond : « Un certain sens, pas plus. » Alors, elle lui dit : « Ta parole est trop pauvre. » Puis, à un moment donné, il est submergé par ce qui vient d'apparaître. Mais après cela, quand il revient à lui, il lui dit : « Je veux rester dans ma démarche qui est une démarche tâtonnante. »⁸

« Un certain sens, pas plus »... La « relation » entre Henry Bauchau et Antigone se fonde donc sur un questionnement infini, sur une recherche unitive d'un sens impossible à atteindre entièrement, qui s'opère à travers les formes inédites et originales d'un *logos* qui tient du « magique » de l'imaginaire, du dialogue continu entre un (cet) écrivain et un (ce) mythe ancien, comme Henry Bauchau lui-même l'a récemment déclaré : « [...] ce que je ressens très fortement, c'est que les mythes, certains des mythes anciens, sont toujours extrêmement vivants en nous. »⁹

Dialogue maintes fois repris sous des formes diverses à partir de l'émergence explicite d'Antigone dans son œuvre et qui n'en finit pas de se manifester... L'écrivain essaie la voie de la poésie, notamment avec « Les deux Antigone »¹⁰, « Quelques regards sur Antigone »¹¹, « Liberté

⁷ Henry Bauchau *sur la route d'Antigone* est le titre du mémoire de maîtrise de Michela Vianello, fait à l'Université de Padoue en 1999 (MLA 19827, Archives & Musée de la Littérature).

⁸ Henry Bauchau, *Un arbre de mots. Entretien avec Indira De Bie*, Clichy, Éditions de Corlevour, 2007, p. 13.

⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰ Le poème « Les deux Antigone » donne le titre aussi à un recueil, publié pour la première fois dans *Poésie 1950-1986*, Arles, Actes Sud, 1986 (poèmes de 1979 à 1986), repris ensuite dans le recueil *Heureux les Déliants, Poèmes 1950-1995*, Bruxelles, Labor, 1995. Il réapparaît dans une version légèrement mais significativement modifiée dans le recueil de poèmes *Nous ne sommes pas séparés*, Arles, Actes Sud, 2006. Toute la poésie d'Henry Bauchau a été republiée récemment dans Henry Bauchau, *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009. Je reviendrai sur cet aspect au cours du 2^e chapitre.

d'Antigone », « Le monologue d'Antigone », « Antigone à la lance » ; celle du théâtre¹² ; du journal intime dans *Jour après jour. Journal 1983-1989* et *Journal d'Antigone* ; de la nouvelle, *Le Cri d'Antigone*¹³ ; de la réflexion *a posteriori*¹⁴. Et cela, sans que ces variations l'aident à résoudre définitivement le « mystère Antigone » :

« Pour moi, une part d'Antigone m'échappe : je constate qu'elle peut réaliser certaines choses mais je ne sais pas comment elle y parvient. »¹⁵

C'est le choix de la forme romanesque¹⁶ qui permet à Henry Bauchau de trouver une voie créative à travers laquelle dénouer (délier) la part cryptique qu'il ressent comme constitutive de la substance profonde de la « matière » Antigone. À Indira De Bie qui lui demande « Le roman était donc la forme la plus adéquate ? », Henry Bauchau répond :

Le roman permet de suivre l'évolution lente des transformations dans lesquelles des événements surgissent, et une comparaison peut se faire avec une route jalonnée de bornes. L'histoire aurait tendance à insister beaucoup sur les bornes mais en réalité, ce à quoi le roman s'intéresse, c'est ce qui se passe entre les bornes, le paysage, l'état du ciel, l'état d'esprit du conducteur ou de

¹¹ Dans *Sources*, n° 10, mai 1992, publié ensuite dans *Heureux les Déliants, Poèmes 1950-1995*, op. cit.

¹² *Antigone ne se retourne pas* : pièce en dix tableaux (Transposition théâtrale de : *dipe sur la route*) (document réservé : MLTB 01356 CR Archives & Musée de la Littérature) ; *dipe sur la route*, opéra de Pierre Bartholomée, en quatre actes d'après le roman *dipe sur la route*, sur un livret d'Henry Bauchau (première mondiale le 7 mars 2003 au Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles, programme et livret, Archives & Musée de la Littérature, MLTA 4066) ; *Fragments pour Antigone* (version inédite pour un opéra), dans *Balises*, n° 9-10, « Dire le mal 2 », AML Éditions, 2005-2006 ; *La Lumière Antigone, poème-opéra*, Arles, Actes Sud (Le souffle de l'esprit), 2009, livret de l'opéra de Pierre Bartholomée, *La Lumière Antigone* (première mondiale le 17 avril 2008 au Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles).

¹³ « Le Cri d'Antigone », dans *La Revue générale*, n° 8/9, septembre 1993, p. 23-28 ; réédité dans le catalogue des éditions Labor (Espace Nord), 1983-1993.

¹⁴ Voir, à ce propos, les essais contenus dans Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., et les entretiens avec Henry Bauchau, en particulier : Edmond Blattchen, *La blessure qui guérit*, Liège, Alice Éditions, 1999 ; Valérie Cordy, « À propos des mythes », dans *Entre-vues*, n° 43/44, janvier 1999 ; Adriano Marchetti, « Peut-être que l'écriture va devenir plus humaine que la parole : entretien avec Henry Bauchau », dans *Francofonie*, n° 13, automne 1993 ; Adriano Marchetti, « Questions du professeur Adriano Marchetti à Henry Bauchau à propos de *Diotime* et d' *dipe sur la route* (consultable aux Archives & Musée de la Littérature, ML 07159/0056) ; Marc Quaghebeur, « Entretien avec Henry Bauchau », (entretien du 24.03.1998, manuscrit consultable aux Archives & Musée de la Littérature) ; Marc Quaghebeur, « Entretien public avec Henry Bauchau » (entretien de 1998 à la Table Ronde de Saint-Cirq-Lapopie (manuscrit, consultable aux Archives & Musée de la Littérature).

¹⁵ Henry Bauchau, *Un arbre de mots. Entretien avec Indira De Bie*, op. cit., p. 42.

¹⁶ *Ibid.*, p. 28-29.

ceux qui sont dans la voiture etc. Seul le roman peut rendre cela, le théâtre ne le peut pas, le théâtre doit se porter vers l'action.¹⁷

En faisant muter Antigone, en transformant la substance incorporelle mythique propre du personnage théâtral, en substance charnelle, en sujet « agissant » dans un monde complexe et pluridimensionnel, il la porte à vivre une vie qui sort de l'intemporalité du mythe et entre dans le temps de l'Histoire. Il la fait entrer dans une tension passionnelle-actionnelle¹⁸ et dans un schéma narratif canonique¹⁹ qui peuvent être lus, interrogés, analysés par lui-même d'abord et par les autres ensuite : « [...] dans mes romans, je ne cherche pas à dire ce que je sais mais ce que je découvre en écrivant, grâce à mes personnages et en vivant avec eux. »²⁰

Une forme romanesque conquise au prix de quatre réécritures successives²¹ et qui s'accomplit en 1997, par la publication du roman *Antigone*, roman écrit à la première personne, à l'allure « autobiographique » en vertu de son écriture homodiégétique²² – ce qui n'était pas le cas de la

.....
¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸ Cf. Jacques Fontanille, Algirdas Julien Greimas, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991 et (dir.) Jacques Fontanille, *Configurations dynamiques de l'émotion*, Sémiotica, Toronto, 2007.

¹⁹ Cf., à ce propos, Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991 et Louis Hébert, « Le schéma narratif canonique », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), 2006.

²⁰ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 90. Le texte « Chemins d'errance » d'où provient la citation, est le texte de la quatrième et dernière conférence du cycle *L'Écriture et la circonstance*, prononcée à Louvain-la-Neuve en avril 1987, Presses universitaires de Louvain UCL, Louvain-la-Neuve, 1988, chap. IV, p. 59-80.

²¹ À ces réécritures, il faut ajouter les trois versions de *dipe sur la route* où le personnage d'Antigone, comme on le verra par la suite, acquiert les caractéristiques fondatrices de son identité structurale sur lesquelles se fondera son évolution successive.

²² Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, Poétique, 1972.

première version –, mais aussi roman historique²³ par la structure narrative choisie²⁴ :

Je voudrais préciser qu'à mes yeux *dipe sur la route* et *Antigone* ne sont pas des œuvres mythologiques. Au contraire, comme l'a très bien vu Anne Neuschäfer, je me suis efforcé dans ces deux livres de les sortir de la prison du mythe et de les réintroduire dans notre monde. Les problèmes posés à *dipe* et *Antigone* ne sont pas des problèmes qui se posaient aux héros de Sophocle mais bien des problèmes de notre époque.²⁵

Dans la structuration du roman *Antigone*, la matière mythologique fournit des points de repère stables, des contraintes imposées par la tradition concernant les moments topiques du début, du dénouement et de l'aboutissement du récit. Mais la narration, en tant que constructions de « parcours », fait perdre au mythe ses caractéristiques d'intemporalité

²³ Antonio Scurati, dans son essai sur la littérature contemporaine, fait une réflexion intéressante sur la centralité d'une écriture romanesque à dimension historique, inéluctable dans les romans écrits à l'époque actuelle : « Le roman historique me semble encore un sentier à parcourir. [...] Ce dont on devra tenir compte dans le futur est, qu'aujourd'hui, en pleine explosion de l'expérience, tout roman qu'on écrit, même le plus farouchement autobiographique, le plus ingénument actuel, on l'écrit comme un roman historique » (trad. de l'italien par Emilia Surmonte). « Il romanzo storico mi sembra ancora un sentiero da percorrere. [...] Ciò di cui in futuro si dovrà tener conto è che oggi, in piena esplosione dell'inesperienza, qualsiasi romanzo si scriva, anche il più ferocemente autobiografico, il più ingenuamente attuale, lo si scrive come un romanzo storico ». Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza*, Milano, Bompiani, p. 77-78.

²⁴ « Le roman m'a fait don d'une autre dimension du temps [...] » dit Henry Bauchau dans *La Lumière Antigone*. (Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 104). Après l'écriture de son roman, *Le Régiment noir*, publié en 1972, Henry Bauchau s'interroge sur la définition de « roman historique » : « Le Régiment noir est-il un roman historique ? Je préférerais dire qu'il est un roman qui s'inscrit dans l'histoire sans se limiter à elle. L'historien raconte ce qui a eu lieu, il sait où vont les événements et comment ils se terminent. Le romancier ne le sait pas, pour lui tout le possible reste ouvert. » (Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 99). Comme le précise Marc Quaghebeur, Bauchau n'écrit pas de « roman historique », car, dans l'œuvre de Bauchau « l'Histoire est devenue événement intérieur aux retentissements et aux transformations infinies », partie constitutive d'un « je » « complexe, charnel, déchiré mais assumé ». Marc Quaghebeur, « Le tournant de *La Déchirure* », dans Marc Quaghebeur (dir.) *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Actes du colloque de Cerisy, 21-31 juillet 2001, Bruxelles, AML Éditions/Labor (Archives du futur), 2003, p. 137.

²⁵ Henry Bauchau, *Un arbre de mots. Entretien avec Indira De Bie*, op. cit., p. 17. Cf., à ce propos, Régis Lefort dans *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 186 : « Si les premiers romans recourent à une mythification, la trilogie thébaine, par l'utilisation du mythe antique "qui nous regarde encore" vise une démythification, c'est du moins ce qu'annonce Bauchau. Par les mythes d' *dipe* et *Antigone*, l'écrivain souhaite nous rendre les personnages plus proches de façon à entrer dans leur cheminement, vers une libération par partie psychologique ».

et de spatialité figée, en l'inscrivant dans une chaîne événementielle qui présente les caractéristiques majeures et fondatrices de l'histoire : elle est dynamique, et à temporalité définie et progressive. L'action romanesque, elle aussi, se place sous le signe de l'évolution et de la transformation, sans pour autant perdre ses caractéristiques d'universalité et de permanence, de mort et de renaissance : la fin d'un parcours coïncide avec un commencement, ce qui assure la continuité de la dimension historique de la narration.

Mais, si l'intérêt d'Henry Bauchau porte sur les problématiques de la contemporanéité, pourquoi alors choisit-il comme protagonistes des personnages mythiques chargés de significations et de symboliques stratifiées²⁶, en les « déracinant » qui plus est de la dimension théâtrale qui les a caractérisés jusque-là ?

« Est-il opportun à notre époque de revenir aux mythes antiques » – se demande Henry Bauchau dans sa conférence « La Lumière Antigone » – « surtout s'ils ont été, comme ceux d'Édipe et d'Antigone, déjà traités si souvent et si bien ? »²⁷

Jean Bollack, au cours de l'important colloque de Cerisy-la-Salle²⁸, « Rêve, mythe, art et histoire dans l'œuvre d'Henry Bauchau », organisé par Anne Neuschäfer²⁹ et Marc Quaghebeur³⁰, relance, en présence d'Henry Bauchau, cette question problématique, centrale dans son œuvre, de la réécriture mythique. « Qu'en est-il du mythe ? »³¹, lui demande Jean Bollack. Et il continue :

Est-ce à lui qu'on se rattache ? Sous quelle forme existe-t-il vraiment ? On en arrive à se demander qui est Édipe et qui est Antigone. Le nom mythique

²⁶ Sur les modalités de transmission et de stratification des mythes anciens, cf. Marcel Detienne, *Transcrire les mythologies*, Paris, Albin Michel, 1994.

²⁷ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 99. Le texte « La Lumière Antigone » d'où provient la citation a été publié pour la première fois dans Aliette Armel (dir.), *Antigone, figures mythiques*, Éditions Autrement, Paris, 1999, p. 93-103.

²⁸ Le colloque de Cerisy-la-Salle « Rêve, mythe, art et histoire dans l'œuvre d'Henry Bauchau », s'est déroulé du 21 au 31 juillet 2001. Les actes du colloque ont été publiés par Marc Quaghebeur sous le titre *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Labor (Archives du Futur), 2003.

²⁹ Anne Neuschäfer est professeur de Langue et Littérature francophones de Belgique à Aix-la-Chapelle.

³⁰ Marc Quaghebeur est le directeur des Archives & Musée de la Littérature. Il a été un des premiers à défendre l'œuvre d'Henry Bauchau. Il a contribué à faire connaître et diffuser son œuvre en Belgique d'abord puis dans le monde entier. Henry Bauchau lui a dédié le roman *Antigone* et le poème « Édipe à Colone ».

³¹ Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 353.

52 Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau

évoque-t-il la constance d'une matière ou une réinvention et une remythification ? Sans doute l'un et l'autre. Le prétexte est la reprise.³²

Reprise d'une « Grèce imaginaire », lui répond Henry Bauchau au cours du colloque : « [...] je n'ai pas voulu réfuter Sophocle mais, en même temps, me tenir à distance »³³, car, comme il le dit dans l'entretien avec Marc Quaghebeur « Le mythe, le théâtre, l'histoire, l'espérance », il n'est pas vraiment intéressé par la Grèce mais par un certain type de mythe qui s'y produit :

En ce qui concerne mes livres, je n'ai pas une obsession de la Grèce. Je ne suis pas un hellénisant, encore moins un helléniste. Ce que j'ai appris du grec date d'autrefois ; il m'en reste des bribes, des goûts, des admirations. Ce qui m'intéresse c'est le mythe. Du moins, le mythe qui permet de comprendre les situations présentes en les référant à une histoire préexistante.³⁴

Il touche – de façon lapidaire et sans viser ici aucun commentaire ou exégèse – au cœur de la problématique qui concerne la complexité du rapport de la création littéraire avec les sources collectives d'inspiration, de la relation que le mythe entretient avec la littérature et les réécritures littéraires :

Le mythe est un récit fondateur, anonyme et collectif, reçu comme vrai par ceux qui le transmettent comme par ceux qui l'écoutent, et possédant une valeur universelle. La littérature (si l'on entend le mot dans l'acception qui est la sienne depuis le romantisme) engendre des récits fictifs qui ne fondent rien et dont tout l'intérêt est d'être singuliers. [...] depuis la naissance de « cette chose aussi vieille que la plus vieille société parlante, la littérature » (Georges Dumézil, *Mythe et Épopée*, [1973] Gallimard, 1995, p. 47), les deux extrêmes ne cessent de se rejoindre : le mythe faisant éclater les structures closes du texte littéraire et le texte offrant au mythe le lit de ses multiples métamorphoses. Interroger l'histoire de ces liens complexes et les raisons de cette liaison hors nature, c'est, d'une façon oblique, réfléchir sur la finalité de la littérature : quand le sacré s'incarne dans le profane, c'est aussi parce que le profane recherche la caution du sacré. Le mythe ne peut être étranger à la littérature quand la littérature, par son jeu avec le mythe, exprime, non sa prétention à dire le Sens, mais sa nostalgie à ne pouvoir l'atteindre.³⁵

.....
³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 361-362.

³⁴ Entretien d'Henry Bauchau avec Marc Quaghebeur, « Le mythe, le théâtre, l'histoire, l'espérance », dans « Henry Bauchau en Suisse », *Écriture*, n° 61, Lausanne, 2003, p. 130.

³⁵ Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, 2001, p. 7. Cf., à ce propos, encore Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (Poétique), 1982.

Pour confier à l'écriture cette recherche de sens, la matière mythique s'organise, dans l'œuvre poétique, théâtrale et romanesque d'Henry Bauchau, autour d'une série d'images, de constellations³⁶ récurrentes de symboles qui, tout en gardant leur mystère et leur esprit cryptique, vont parsemer les textes de traces à suivre pour entreprendre un parcours herméneutique³⁷.

Dans sa conférence « La Lumière Antigone »³⁸, l'écrivain avait esquissé une réflexion sur la relation entre mythe et littérature :

Les mythes fondateurs, les belles histoires, ne naissent pas d'un effort intellectuel mais des profondeurs de chacun et de celles de l'évolution et de l'imagination humaines. Profondeurs sans passé ni futur, agissantes dans un perpétuel présent, toujours en train de surgir et de se modifier. Nous pouvons donc avec confiance avoir recours aux grands mythes « à cause de la certitude subversive, comme l'a écrit Magritte, que presque rien n'a encore été dit ni trouvé, malgré la croyance officielle que tout a été dit. »³⁹

Car, comme le précise Pierre Brunel : « Ambigu, polysémique, le mythe parle par énigmes. De plus, il fait place très souvent à l'énigme. »⁴⁰

Le mythe se présente donc pour Bauchau comme une énigme à interroger, comme un sens original et originel⁴¹. Pour essayer de le dévoiler, de le « démythifier » autant que possible, il choisit une forme de « reprise » qui va dans la direction d'une liberté stylistique qui fait sortir la matière mythique du « cycle thébain » de la structure littéraire close de la tragédie dans laquelle elle s'était organisée et transmise au fil des siècles. Le recours au mythe n'est pas, dans son écriture, un moyen pour figer des universaux, définis et stigmatisés⁴², mais plutôt un moyen pour

³⁶ Cf. ce qu'il dit dans *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 29 : « [...] je n'appartiens à aucune des avant-gardes qui ont dominé le monde artistique de notre époque. Il m'est arrivé de le regretter, mais je constate que j'écris dans les limites de constellations impérieuses. »

³⁷ Cf. ce que Gilbert Durand dit de la relation que tout individu entretient avec le symbole et la difficulté qu'il y a à faire rentrer les symboles dans des catégories interprétatives stables et fiables (dans l'introduction de Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 15-66) et comment il organise une classification isotopique et raisonnée des images symboliques qui proviennent du monde mythique. Un guide utile pour les reconnaître et en comprendre la valeur dans l'œuvre d'Henry Bauchau.

³⁸ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 99.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Pierre Brunel, *Mythocritiques*, op. cit., p. 78.

⁴¹ Cf., à propos du thème de l'originel, sur lequel on reviendra, Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit.

⁴² « Le mythe est un récit collectif, transmis de génération en génération, ayant pour fonction d'éclairer, à travers l'histoire de dieux ou de héros, les questions que

refaire une route qui le mette en contact avec des dimensions imaginatives de l'existence, nourries de et par l'inconscient⁴³.

À Indira De Bie qui lui demande « Avez-vous conscience d'être pour certaines générations un trait d'union entre le passé le plus ancien, celui des mythes, et notre présent ? »⁴⁴, il répond :

Non, ce que je ressens très fortement, c'est que les mythes, certains des mythes anciens, sont toujours extrêmement vivants en nous. Que ce soit les mythes de l'antiquité grecque, indienne, les mythes chrétiens et ceux de l'ancien Israël, tout cela est toujours vivant mais tout ne s'allume pas en même temps. L'accent va sur une chose, puis tout à coup revient sur une autre et pour le moment, l'accent est mis plutôt sur l'existence d'une route initiatique, d'un chemin difficile à suivre, différent pour chacun. Notre époque est porteuse à cet égard.⁴⁵

Le recours au mythe est, donc, un moyen pour « matérialiser » le désir de se mettre à l'écoute de ses propres profondeurs, là où s'opère la rencontre unique d'un individu et de l'univers, pour faire de cet acte introspectif du singulier une modalité relationnelle de communication et de partage :

Nous vivons toujours deux vies, une vie faite de nécessités, de choses pratiques, et l'autre, imaginaire, qui est en partie involontaire dans le rêve et la rêverie, en partie volontaire dans la pensée. Nous partons des pulsions que nous avons ressenties et nous les transformons en récits que nous nous faisons à nous-mêmes et aux autres.⁴⁶

La perception du mythe qu'il a et l'utilisation qu'il en fait dans ses récits est résolument moderne⁴⁷. En tant qu'écrivain du XX^e siècle, il

.....
l'homme se pose sur sa propre naissance et sur celle de l'univers. [...] Il instaure les fondements de la vie sociale et culturelle du groupe et représente, pour chacun de ses membres, une vérité incontestée. » Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, op. cit., p. 5.

⁴³ « Je pense que les mythes grecs, en général, sont des mythes qui touchent l'inconscient [...]. » Henry Bauchau, *Un arbre de mots. Entretien avec Indira De Bie*, op. cit., p. 29.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 361-362.

⁴⁷ « [...] en perdant ses prétentions explicatives le mythe relève sa portée exploratoire et compréhensive, ce que nous appellerons plus loin sa fonction symbolique, c'est-à-dire son pouvoir de découvrir, de dévoiler le lien de l'homme à son sacré. Aussi paradoxal qu'il paraisse, le mythe, ainsi démythologisé au contact de l'histoire scientifique et élevé à la dignité de symbole, est une dimension de la pensée moderne. » Paul Ricœur, *Finitude et culpabilité II, La Symbolique du Mal*, Paris, Aubier-Montaigne, 1960, p. 12-13.

s'approprie le mythe grec, il le fait interagir et se souder avec des mythes provenant d'autres cultures⁴⁸ et le fait, finalement, « agir » à l'intérieur d'une forme romanesque inédite, en réussissant ainsi à raconter et à révéler⁴⁹, sans pour autant prétendre donner des explications, et en laissant ainsi intactes et inaltérées la charge et la valeur symboliques de la matière mythique⁵⁰ qu'il traite :

Nos principaux genres littéraires, comme l'a remarqué George Steiner, ont un modèle grec, à l'exception du grand roman en prose. Les Grecs vivaient plus près de l'initial et du fondamental que nous. Ils n'avaient peut-être pas besoin pour s'exprimer d'une forme aussi complexe et libre que le roman.

.....
⁴⁸ « [...] si l'on considère le mythe comme "objet transitionnel collectif" selon la définition d'André Green reprise par Sylvie Ballestra-Puech, alors "le mythe peut servir de pierre de touche par le travail d'appropriation qui s'y révèle". La mythologie, chez Bauchau, réussit d'autant plus cette appropriation qu'il conjugue de nombreux mythes dans ses différents romans. » Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 194.

⁴⁹ « Le mythe raconte. Le mythe est un récit. [...] Le mythe explique. [...] L'analyse mythologique suppose alors qu'on remonte vers le commencement, vers l'archétype, la création étant peut-être pour Jolles, pour Éliade, le seul archétype. Le mythe explique, il explique les causes, il est étiologique, à moins qu'il ne soit faussement étiologique, comme l'a fait observer Claude Lévi-Strauss à propos du mythe de Daphné. Troisième fonction : le mythe révèle. Éliade emploie ce verbe dans un autre de ses livres, *Mythes, Rêves et Mystères*, et il fait observer que "toute mythologie est une ontophanie". Le mythe révèle l'être, il révèle le dieu. C'est en cela qu'il peut être présenté comme une "histoire sacrée" ». Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, « Préface » Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 8-9.

⁵⁰ Cf., à ce propos, la définition de mythe donnée par Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 64-65 : « Dans le prolongement des schèmes, des archétypes et des simples symboles on peut retenir le mythe. Nous ne prendrons pas ce terme dans l'acception restreinte que lui donnent les ethnologues qui n'en font que l'envers représentatifs d'un acte rituel. Nous entendrons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. Le mythe est déjà une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées. Le mythe explicite un schème ou un groupe de schèmes. De même que l'archétype promouvait l'idée et que le symbole engendrait le nom, on peut dire que le mythe promeut la doctrine religieuse, le système philosophique ou [...] le récit historique et légendaire. [...] nous constaterons d'ailleurs que l'organisation dynamique du mythe correspond souvent à l'organisation statique que nous avons nommée "constellation d'images". La méthode de convergence met en évidence le même isomorphisme dans la constellation et dans le mythe. Enfin cet isomorphisme des schèmes, des archétypes et des symboles au sein des systèmes mythiques ou de constellations statiques nous amènera à constater l'existence de certains protocoles normatifs des représentations imaginaires, bien définis et relativement stables, groupés autour des schèmes originels et que nous appellerons structures. » Par « structures » il faut comprendre ici les formes structurales intuitives, qui émergent spontanément et les formes organisatrices de la pensée symbolique, comme cela apparaîtra au cours de l'analyse des œuvres d'Henry Bauchau.

Hermann Broch dit que « Découvrir ce que seul le roman peut découvrir est la seule justification du roman ».⁵¹

Bauchau réfute une certaine idée de la littérature qui identifie la découverte et la communication aux autres de ses mondes personnels et littéraires avec la « mise à jour » et la « mise en relation » du « plus grand nombre de faits possible », tandis qu'au contraire, ce qui compte, « ce qui est en réalité la part la plus importante de notre vie » est ce qui a disparu, c'est-à-dire « le vécu entre les faits » que seul le roman, par la flexibilité de sa structure, permet de raconter :

C'est la vocation de l'amour et de l'amitié de dire ce vécu sans jugement. C'est ce que la forme romanesque est sans doute seule à pouvoir écrire à cette époque. Ce vécu, que les faits n'épuisent pas et qui est à la fois celui des personnages, de l'écrivain et du lecteur, est une aventure dont un vrai romancier ne peut mesurer tout le sens ni l'issue. [...] Dans un monde de plus en plus uniformisé et planifié, le roman demeure le recours de la diversité et de l'imprévisible, le lieu, pour le lecteur comme pour le romancier, du divertissement profond et du plaisir.⁵²

La marque du mythe, qu'elle se manifeste de façon implicite ou explicite, est présente dans toute l'œuvre d'Henry Bauchau, non seulement dans ses romans, à partir de l'émergence des images que je considère ici comme symboliques⁵³ de ses premiers poèmes – *Géologie*, publié pour la première fois en 1958 – pour finir par celles de son dernier roman publié en 2010 – *Déluge* – et cela pour des raisons qui tiennent « simultanément

⁵¹ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit. p. 59. Le texte *Jean Amrouche ou la Déchirure* présent dans ce volume et d'où est tirée cette citation réunit un texte, « Jean Amrouche ou la Déchirure », publié dans la revue *Études freudiennes*, n° 7-8, avril 1973, p. 193-202, et la deuxième conférence de *L'Écriture et la Circonstance*, chap. II, « La déchirure », op. cit., p. 19-40.

⁵² *Ibid.*, p. 59-60.

⁵³ « [...] l'imagination selon les psychanalystes est résultat d'un conflit entre les pulsions et leur refoulement social, alors qu'au contraire elle apparaît la plupart du temps, dans son élan même, comme résultant d'un accord entre les désirs et les objets de l'ambiance sociale et naturelle. Bien loin d'être un produit du refoulement, nous verrons tout au cours de cette étude que l'imagination est au contraire origine d'un défoulement. Les images ne valent pas par les racines libidineuses qu'elles cachent mais par les fleurs poétiques et mythiques qu'elles révèlent. » Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 36.

ment⁵⁴ » de son vécu historique et de son travail d'analyse intérieure, de ce « vécu entre les faits », comme le souligne Marc Quaghebeur⁵⁵.

Son activité d'écrivain commence relativement tard, comme l'auteur le souligne dans « La Circonstance éclatante » : « J'ai quarante-cinq ans quand paraît ce premier livre [*Géologie, NDR*]. *Gengis Khan*, achevé en 1955, ne paraîtra qu'en 1960 et ne sera joué qu'en 1961. Je suis donc un écrivain tardif et même attardé. »⁵⁶

Mais s'il est vrai, comme il l'a souvent répété⁵⁷, que son écriture s'est libérée à partir de son analyse avec Blanche Reverchon Jouve – « La Sibylle à la chevelure de serpents⁵⁸ » qui lui a fait comprendre que le

⁵⁴ Sur ce thème de la présence « simultanée » de l'histoire et de l'imaginaire dans l'œuvre d'Henry Bauchau, cf. Anne Neuschäfer « De la Cité chrétienne au *Journal d'un mobilisé* », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 50-51.

⁵⁵ « L'œuvre de Bauchau s'impose tardivement dans le siècle, et ce n'est pas un hasard. Elle prend en effet en compte l'Histoire du XX^e siècle mais sans la prendre à bras-le-corps et sans la dire en tant que telle comme l'a fait récemment Kaddour dans *Waltenberg* (2005) où le romancier met pourtant en scène des personnages "secondaires". Bauchau, lui, use à la fois d'une forme de polyphonie et d'une singulière utilisation du mythe ou du mythique. Ce faisant, son œuvre en prose amène le mythique au-delà de la poésie et du théâtre qui constituaient ses champs de prédilection. En les injectant et transformant dans et par le récit – pour faire advenir le mythe à la prose, et à la prose romanesque –, il modifie aussi bien le romanesque que le mythique, et témoigne du caractère "révolutionnaire" ou prométhéen qui caractérise une démarche convaincue par l'Histoire qu'il est des modes de transformation plus subtils que ceux du bruit et de la fureur. Cela donne à l'Histoire, comme au sujet aux prises avec Elle, une épaisseur qui le met comme au delà des faits tout en partant d'eux... ». Marc Quaghebeur, « Henry Bauchau : quand le roman prend en main le mythe », dans Rita Olivier-Godet (dir.), *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Actes du colloque « La fiction romanesque actuelle dans les pays de langues romanes et la problématique identitaire (de 1980 à nos jours) », Université Rennes 2 Haute Bretagne, 30 novembre – 2 décembre 2006, Rennes, PUR, 2010, p. 52.

⁵⁶ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 29. Le texte « La Circonstance éclatante », publié en 1988 par Michel Otten dans Henry Bauchau, *L'Écriture et la Circonstance*, Presses universitaires de Louvain UCL, Louvain-la-Neuve, est la première d'un cycle de quatre conférences prononcées en octobre 1987 à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Louvain-la-Neuve.

⁵⁷ Cf., à ce propos, Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., et notamment ce passage : « Ma première analyse a libéré l'écriture et quand je l'ai terminée prématurément j'ai pu la continuer en écrivant des poèmes et mon journal. » (Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 127). Le texte « La scène du rêve », d'où est tiré ce passage, est la version revue et abrégée du texte d'une conférence prononcée lors du colloque « L'interprétation des rêves aujourd'hui », organisé par les *Études freudiennes* les 28, 29, et 30 janvier 2000 à Toulouse et publié dans *Études freudiennes*, printemps 2001 sous le titre « Le rêve et le roman », suivi du compte rendu des débats suscités.

⁵⁸ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 54. Dans « La connivence des temps », texte paru pour la première fois dans *Études freudiennes, Au-delà du temps des séances*, n° 24, octobre 1984 et repris par Isabelle Gabolde dans Henry Bauchau,

levier de son analyse était l'écriture⁵⁹ (et que, par conséquent, le levier de son écriture était l'analyse) –, il est également vrai qu'un désir d'écriture

.....
L'Écriture à l'écoute, op. cit., en parlant des séances avec Blanche Reverchon Jouve, il dit, p. 109 : « Certains jours sa chevelure qui me semble faite de serpents emmêlés, me fascine. » Dans la préface aux *Constellations impérieuses* d'Henry Bauchau, op. cit., p. 8-9, Marc Quaghebeur choisit pour la couverture du volume l'image d'une Sibylle du début du XVI^e siècle qu'il a retrouvée dans les cahiers préparatoires de *La Déchirure*, comme il le précise dans une note : « La Sibylle ornant la couverture du présent volume a par ailleurs été employée par Henry Bauchau pour décorer la couverture intérieure d'un des cahiers préparatoires de *La Déchirure*, encore appelée *La Chine intérieure*. Ce cahier est conservé aux Archives & Musée de la Littérature sous la cote ML 8598/10. » Toute l'œuvre de Bauchau est, pour Quaghebeur, enfoncée dans une perspective qui traverse et dépasse l'Histoire à la recherche de racines primordiales : « En choisissant de mettre ces diverses contributions à l'enseignement des constellations impérieuses – l'auteur n'a-t-il pas écrit très tôt, un *Double Zodiaque* ? –, nous avons voulu respecter ce qui, dans ces textes, tellement marqués par l'Histoire, témoigne aussi de forces plus archaïques et plus pulsionnelles. Rien d'étonnant dès lors à ce que les figures d'une vie deviennent, dans l'œuvre, des figures mythiques ; et que, parmi ces figures qui sont bien plus que des images, celle qui acte la césure d'une vie et permet d'advenir à l'œuvre telle que nous la connaissons se voit réélaborée sous les traits d'une Sibylle. S'imposait dès lors doublement, pour la couverture de ce livre, de recourir à une représentation de cette figure antique qui en disait plus que les discours de maîtrise. Le choix s'est porté sur une de celles qu'avait lui-même repérées l'auteur. Elle provient de la tradition picturale de son pays. Et, comme il sied à Bauchau, d'une époque charnière : celle qui se situe entre Moyen Âge et Renaissance. » Dans le manuscrit de la première version du roman *Antigone*, on retrouve à p. 141 du cahier n° 2 (AML, ML 07973/0001-0008) en marge de l'écriture le dessin d'une femme ancienne qui rappelle une prêtresse (la Sibylle ?) dont la chevelure-chapeau a la forme d'un corps de serpent : dans la page qui le contient, Antigone se souvient d'un événement capital qui s'est produit dans le roman *dipe sur la route*, quand dipe voulait se laisser mourir et qu'Antigone l'a obligé à vivre (ch. « Le refus d'Antigone », Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit. p. 119-130). Bauchau, a-t-il voulu souligner, par ce dessin, la présence salvatrice dans sa vie de la Sibylle, comme Antigone l'a été pour dipe ?

⁵⁹ Voilà comme il raconte l'épisode de la « naissance » de son écriture à la fin d'une séance avec Blanche Reverchon Jouve en 1950 : « C'est en 1950 seulement que les choses commencent à bouger : Je termine les premiers poèmes de *Géologies : l'Archer, Caste de guerriers, Mélopée Viking*. Je commence à y croire. Jean Denoël me fait rencontrer Jean Paulhan. Au cours d'une séance, Blanche me demande à brûle-pourpoint quel est le point central de mon existence. Je réponds : "L'ambition – non pas au sens de la volonté de puissance mais de la recherche d'une certaine hauteur de l'être." "Et quel est pour vous le point fixe, le levier de l'analyse ?" Je réponds : "La confiance." Comme elle se tait, j'ajoute : "La volonté de faire confiance..." Elle ne me contredit pas mais, après un moment de silence, elle dit : "Votre levier, c'est l'écriture". » Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses* d'Henry Bauchau, « Blanche Jouve, le don de la parole » (propos rassemblés et mis en forme par Chantal Deltenre-De Bruycker à partir de plusieurs entretiens avec Henry Bauchau et d'extraits de journaux consacrés par celui-ci à Blanche Reverchon Jouve), op. cit., p. 20. Il en reprend et en commente le souvenir dans l'article « La connivence des temps » : « Un jour la Sibylle m'a demandé quel avait été pour moi le point fixe dans l'analyse. Elle demeure un instant silencieuse et dit : "C'est l'écriture qui a été ce point

littéraire s'était manifesté tôt dans sa vie comme il l'avoue dans son *Journal d'Antigone* le 21 novembre 1989 : « C'est un désir que je porte en moi depuis 1932, époque où, dans un état d'inspiration soudaine, j'ai écrit à dix-neuf ans le *Cantique de l'Attente*. »⁶⁰

Mais c'est une route sur laquelle Henry Bauchau n'ose pas s'aventurer foncièrement pendant sa jeunesse. Il préfère s'essayer à d'autres formes d'écriture. Anne Neuschäfer, en se basant sur une sollicitation lancée par Anne Morelli⁶¹, retrace⁶², la première, le parcours d'écritures et de relations qu'il entretient, tout jeune, à partir de ses débuts, c'est-à-dire des premières années 1930 : « En 1934, année durant laquelle Jacques Leclercq le fait entrer au comité de rédaction de *La Cité Chrétienne*, Henry Bauchau a 21 ans. »⁶³

À partir de 1932, à l'âge donc de 19 ans⁶⁴, jusqu'en 1939, il se met à l'épreuve d'une écriture « publique » qui se réalise dans la multiplicité de

fixe, ce levier." La parole de la Sibylle se révèle agissante, l'écriture est devenue le support discontinu et le levier de mes avancées, de mes peurs et de mes reculs » (Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 117).

⁶⁰ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone* (1988-1997), op. cit., p. 16. Ce « Cantique de l'Attente » avait comme premier titre « Cantique de la Dernière Chance », sa version manuscrite se trouve aux Archives & Musée de la Littérature (ML 09451/0001-0003).

⁶¹ Au cours du colloque « Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre », l'historienne Anne Morelli reconstruit de façon très polémique l'expérience de la guerre et ses conséquences dans la vie et l'œuvre d'Henry Bauchau. Cf. sa communication « La guerre dans l'œuvre et la vie d'Henry Bauchau » et la réplique « Note sur la communication de Madame Anne Morelli » d'Henry Bauchau dans *Henry Bauchau : un écrivain, une œuvre*, Atti del convegno, Centro Studi sulla Letteratura Belga di Lingua Francese, Terzo Seminario Internazionale, Noci, 8-10 novembre 1991, a cura di Anna Soncini Fratta, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 23-38. À la question que j'ai posée à Marc Quaghebeur à ce propos en juillet 2009 aux AML, il a précisé que la réponse d'Henry Bauchau qui figure dans les Actes du colloque est une réponse *a posteriori*. L'enregistrement de sa réponse orale que les participants du colloque reconnaissent comme particulièrement éclaircissante a disparu. Bauchau écrit ensuite un tout autre texte, plus justificatif, pour ces Actes, aux regrets de Marc Quaghebeur.

⁶² Au cours du colloque « Rêve, mythe, art et histoire dans l'œuvre d'Henry Bauchau ». Cf. Anne Neuschäfer, « De la *Cité chrétienne* au *Journal d'un mobilisé* », dans Marc Quaghebeur (dir.) *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 46-75.

⁶³ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁴ Comme Henry Bauchau le raconte dans *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud* et ensuite dans *Rencontres avec Freud*, sa première rencontre avec Freud se fait à l'âge de dix-neuf ans dans un rêve qu'il fait : « Ma première rencontre avec Freud a lieu en rêve. J'ai dix-neuf ans, je suis en première année d'université, j'appartiens à un milieu catholique traditionnel où la psychanalyse, pratiquement ignorée, est considérée avec méfiance comme d'ailleurs tout ce qui voisine avec la psychiatrie. [...] En révolte partielle contre mon milieu, je partage pourtant ses préjugés à cet égard et, quoique lecteur assidu, je ne connais aucun ouvrage de Freud ni aucun écrit sur la psychanalyse. Je vois un jour sur une table chez un ami, l'essai de Freud : *Le Rêve et son interpréta-*

ses variantes journalistiques (articles, comptes-rendus, interviews). Il travaille dans le comité de rédaction de la *Cité Chrétienne* où il publie une série considérable d'articles aussi que sept chroniques qui vont paraître sous le titre de *Journal d'un mobilisé*. Il collabore, en même temps, à la revue *L'Esprit nouveau*, fondée par Raymond De Becker⁶⁵, à *L'Avant-Garde*, à *La Parole Universitaire*, et, de façon épisodique, à quelques autres.

.....

tion. Je le feuillette un moment et j'en reste là. Je m'intéresse aux rêves mais seulement par ce que je crois être leur caractère prémonitoire. Je traverse en ce moment une crise religieuse et je vais avec un ami faire une retraite de deux jours dans une abbaye bénédictine. Au cours de la nuit au monastère, je fais un rêve. Je vais consulter le professeur Sigmund Freud, je m'étonne que ma mère ne m'accompagne pas. [...] Soudain le professeur est devant moi, il me regarde longuement avec une grande attention. Il dit : Vous êtes un malade imaginaire » (Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 135). Le texte *Rencontres avec Freud* a été publié pour la première fois dans *Études freudiennes*, n° 28, septembre 1986, p. 105-112. Dans sa contribution au colloque de Metz, consacré à *La Sourde Oreille*, Marc Quaghebeur a notamment éclairé ce qui s'y dit du rapport avec Raymond De Becker. Cf. Marc Quaghebeur, « Revisités, les confessions de *La Sourde Oreille* inventent pour l'écrivain la légende de son futur », p. 141-142, dans Pierre Halen, Raymond Michel, Monique Michel, *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Actes du colloque international de Metz (6-8 novembre 2002), Berne, Peter Lang, 2004. Paul Aron et Cécile Vanderpelen-Diagre ont pour bonne part consacré à Raymond De Becker leur contribution « La révolution avortée du fascisme occidental. Raymond de Becker, mémorialiste » au colloque de Salerno en novembre 2004, dans Annamaria Laserra (dir.), *Histoire, mémoire, identité dans la littérature non fictionnelle. L'exemple belge*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, (Documents pour l'Histoire des Francophonies/Théorie, n° 7), 2005, p. 57-71.

⁶⁵ Pour ce qui concerne le rapport complexe qu'Henry Bauchau entretient avec Raymond De Becker et notamment les objectifs sociopolitiques de la revue *L'Esprit nouveau* qui influenceront certains traits de la restructuration de la matière mythique dans le roman *Antigone*, cf. Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin, Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, Bruxelles, Le Cri Biographie, 2008, p. 38 : « Si l'objectif de *L'Esprit nouveau* vise à conscientiser la génération d'après-guerre aux enjeux européens, il faut aussi s'assurer de son soutien dans le domaine de la politique intérieure. Or, à cet égard, le programme de *L'Esprit nouveau* est également ambitieux : instauration d'un régime nouveau loin du libéralisme intellectuel, économique et politique et du collectivisme stalinien ; réintégration des valeurs spirituelles dans la conduite de l'État ; construction d'un ordre corporatif pour assurer la collaboration de tous les corps professionnels... In fine, son action se veut révolutionnaire parce qu'elle réclame un renversement complet des esprits, des mœurs et des institutions pour construire une "Cité nouvelle". "Esprit chrétien et moderne ; transformation du régime ; ordre nouveau", résume en août 1933, le journaliste Georges-A. Detry qui présente avantageusement *L'Esprit nouveau* dans le quotidien français *Le Temps*. Et le journaliste de poursuivre : "L'État doit être l'expression des réalités régionales et sociales dans lesquelles vit l'homme réel, collaboration dans tous les domaines ; ni absorption ni subordination ; corporatisme politique, social, économique ; régionalisme, internationalisme constructif [...] Tel est le programme. C'est évidemment l'idée d'une organisation corporative, reprise de l'expérience fasciste qui domine" ».

Ses articles témoignent d'un engagement intellectuel et d'un ancrage profond dans l'Histoire : son écriture de journaliste se voulait « fondatrice » « d'une Cité nouvelle », démocratique, collaborative et corporative, porteuse de futur, en tant que création d'un futur à travers une parole chargée de sens et d'engagement⁶⁶.

Néanmoins, sous le poids d'une Histoire « lourde » et de choix personnels et politiques dictés par les événements – qui n'ont pas été, à son avis, bien compris dans leurs intentions⁶⁷ –, cette écriture est destinée à échouer dans les buts fondateurs d'une nouvelle éthique humaniste qu'elle se proposait.

Comme le rappelle Myriam Watthee-Delmotte⁶⁸, Bauchau vit intensément le débat idéologique et politique belge dans la période qui précède la Seconde Guerre Mondiale. Il s'engage « dans un questionnement idéologique dont il témoigne dans divers organes de presse de tendance catholique »⁶⁹. Il voit son pays « entraîné dans une erreur », sensation qui ne fera que se renforcer à la suite des événements du début de la guerre. La Capitulation survient trop tôt pour Bauchau. Avec nombre de mobilisés, il vit cette reddition comme « une castration symbolique »⁷⁰. Atteint dans son rôle de défenseur du Pays, il éprouve un sentiment d'inutilité et d'impuissance, qui pèsera beaucoup dans l'évolution de sa personnalité. Il essaie toutefois de poursuivre son action patriotique en s'engageant dans le « Service des volontaires du Travail pour la Wallonie » dont il va rapidement assurer la direction. Ce Service, officiellement apolitique et voulu par le roi Léopold III, « se donne pour but premier d'éduquer la jeunesse dans un esprit constructif, auquel se joint un objectif secondaire et secret : éviter, autant que possible, l'enrôlement des jeunes dans le travail obligatoire en Allemagne, et, plus tard, la déportation vers les camps »⁷¹. Quand

⁶⁶ Pour la liste complète mise à jour des articles d'Henry Bauchau concernant la période 1932-43, consulter le site du Fonds Henry Bauchau de l'Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), et précisément : <http://bauchau.fltr.ucl.ac.be/spip.php?article24>. La liste est aussi insérée dans la bibliographie de Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, L'Harmattan, 2001.

⁶⁷ Cf., à ce propos, Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin, Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, op. cit.

⁶⁸ Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 12-14. Myriam Watthee-Delmotte a consacré une bonne partie de sa production scientifique à l'œuvre d'Henry Bauchau. Elle est directrice du Fonds Henry Bauchau de l'Université catholique de Louvain.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 12-13.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁷¹ *Ibid.*, p. 14.

l'Allemagne, en 1943, exige l'incorporation de collaborateurs des nazis dans les Volontaires du Travail de la Wallonie, dont Bauchau est responsable, il démissionne en entraînant avec lui « les gradés du Service et la grande majorité des Volontaires qui, pour une bonne part, entrent dans la Résistance »⁷².

Henry Bauchau expérimente donc le vécu et les idéologies de cette Histoire au fur et à mesure que les événements liés aux deux guerres mondiales se déroulent. Il s'est confronté ainsi à l'ambiguïté que toute action comporte dans un Pays comme à ce qui se produit dans une société qui n'a plus de point de repères stables.

L'Europe et le monde entier se sont enfoncés, tout en gardant la mémoire de ce « tragique » dans lequel Bauchau est né (la guerre de 1914-18), dans une sorte d'aveuglement, vers un autre « tragique » plus définitif et total, un « tragique » qui a joué sa partie sur les doubles plans de l'universel et du particulier, du pouvoir politique et de celui de l'homme sur l'homme. Un « tragique » qui a fini par investir entièrement la Belgique. En faisant éclater ses contradictions intérieures et internationales, l'Histoire du XX^e siècle a mis dramatiquement à nu, et les déchirures d'un Pays, la Belgique, et le réseau complexe de relations intersubjectives et sociales qui se sont construites sur ce territoire de manière tourmentée au cours des siècles. La neutralité avait été le prix payé en 1831 par la Belgique aux « Grandes Puissances » pour la reconnaissance de son indépendance. L'Allemagne en était une des garantes. Ses invasions, pendant les Première et la Seconde Guerres mondiales, ont été lourdes en conséquences pour ce Pays, une des premières puissances économiques mondiales au tournant du XIX^e et du XX^e siècle. Son identité nationale encore instable et précaire fut rudement mise à l'épreuve à travers l'effondrement du mythe de la culture germanique et de la fusion germano-latine chère aux grands écrivains francophones du XIX^e siècle comme par l'aggravation de la question linguistique à laquelle ne furent pas étrangères les stratégies séparatistes des occupants, comme le rappelle Marc Quaghebeur :

L'invasion d'un pays qui comptait parmi les plus densément peuplés d'Europe au kilomètre carré, et qui était alors une des premières puissances économiques du monde, aboutit à l'occupation de l'essentiel du territoire national par les armées du Second Reich. Cette invasion constitua à la fois un très grand traumatisme et une source d'exaltation pour les populations.

⁷² *Ibid.* Pour reconstituer dans le détail le parcours de l'écriture non fictionnelle et non poétique d'Henry Bauchau, cf. Myriam Watthee-Delmotte, *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, Bruxelles, Les Éperonniers, 2001 et Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin, Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, op. cit.

La résistance héroïque du « petit Belge » face au colosse allemand paraissait en effet incarner le mythe fondateur du XIX^e siècle, mais n'empêcha pas l'occupant de mettre en place, dans la partie envahie du pays, des structures tendant à opposer le Nord et le Sud du pays en se basant sur des fondements racistes et communautaristes que seule la différence de langues (français/néerlandais) permettait de mettre en œuvre. Les Allemands constituaient, par exemple, un Conseil des Flandres et contribuèrent, ce faisant à la Question linguistique. Celle-ci s'exacerba d'autant plus, après chaque conflit mondial, que la répression des inciviques qui suivit chacune des deux Libérations frappa lourdement et particulièrement les collaborateurs linguistiques de l'ennemi ; qu'elle paraissait pouvoir conforter dans leurs certitudes, parfois jusqu'à la bêtise et souvent jusqu'à l'aveuglement, les francophones convaincus de la supériorité de leur langue et de leur culture. La structure institutionnelle de la Belgique d'aujourd'hui n'est pas sans ressembler à ce que voulut l'Empire allemand.⁷³

L'échec auquel se mesure Henry Bauchau et contre lequel il s'efforce de combattre est celui⁷⁴ d'une génération européenne mais aussi d'un Pays pris au piège dans les charnières de l'Histoire⁷⁵. S'accompagnant

⁷³ Marc Quaghebeur, « Henry Bauchau : quand le roman prend en main le mythe », dans Rita Olivieri-Godet (dir.), *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, op. cit., p. 47.

⁷⁴ Cf. ce qu'Henry Bauchau dit à propos de cette période dans son essai « Rencontres avec Freud », dans Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 136 : « La réalité européenne est alors dominée par Hitler qui prend le pouvoir à Berlin deux mois après le rêve [ce rêve sur Freud qui deviendra un long poème, *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*, NDR]. Six mois plus tard, je suis soldat et, jusqu'en 1939, ma vie comme celle des jeunes de ma génération sera bouleversée par les accès de fièvre provoqués par Hitler et par les rémissions trompeuses qui les suivent. Quand la tension monte à son point culminant nous sommes mobilisés ; quand Hitler a obtenu l'avantage souhaité, on nous démobilise moralement et matériellement en nous renvoyant à la précarité de notre vie civile. Cela dure, cela perdure dans l'absurdité, parmi les hauts et les bas, les faux espoirs et l'inespérance qui grandit jusqu'à la guerre et à l'impensable désastre. C'est sur ce fond de clameurs guerrières, au milieu de la folie et de la peur occidentales, puis dans les épreuves de la guerre que je vis les années qui vont de mon rève de décembre 1932 à la Libération et à la fin de la guerre en 1945. »

⁷⁵ Sur ce sujet, cf. Marc Quaghebeur, « Henry Bauchau : quand le roman prend en main le mythe », dans Rita Olivieri-Godet (dir.), *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, op. cit., p. 48 : « Après la mise à mal du mythe du petit Belge héroïque, cette fois vaincu, dont Bauchau n'a cessé de dire et de transposer la blessure, c'est la figure même du Roi qui était atteinte par la tourmente et la guerre intestine qui ravage le pays – et cela, quelques décennies après que la résistance de 14 avait amené au mythe cette figure au travers d'Albert I^{er}. Ces événements que Bauchau subit enfant ou auxquels il participa jeune, ne constituent bien évidemment pas les seuls indices du mal sournois qui mina les mentalités après 1944-1945, et qui dépasse de loin le fait belge. Dans chaque pays, la collaboration avec l'occupant nazi prit en effet des connotations inconnues jusque-là. À travers *La Solution Finale*, bien sûr, mais pas uniquement. Loin d'avoir été aux avant-postes en matière de collaboration, la Belgique n'y échappa point pour autant mais, comme souvent, n'eut point le langage de ces faits, y

d'un sentiment sourd de culpabilité profonde face à l'enchaînement tragique des événements, celui-ci investit entièrement, qu'ils l'admettent ou non, tous les intellectuels de l'époque : ne pas avoir su voir, ne pas avoir su comprendre, ne pas avoir su dire. Ce phénomène, assez général, ira très loin car les catégories intellectuelles utilisées jusque-là pour définir l'homme et le monde s'avéraient souvent, face à la monstruosité des événements, tout à fait inadéquates.

La parole publique de Bauchau journaliste et auteur a ainsi démontré sa faiblesse. Elle a été « trop pauvre » face aux événements et à leurs conséquences. Elle n'a pas été capable de « faire voir », de « témoigner », d'empêcher le désastre. Car il s'agissait, aux dires de l'écrivain lui-même, qui ne fait pas pour autant une lecture politique de son comportement, d'une parole fade et insuffisante, qui restait à la surface :

J'avais écrit, dans les années qui ont précédé la Seconde Guerre mondiale, quelques poèmes et des articles mais qui ne s'inscrivaient pas dans une forme originelle⁷⁶ ni un véritable son de voix. Je n'exprimais que des surfaces, je n'entendais ni l'espérance de mon passé ni, comme me l'a dit un jour un rêve, la mémoire de mon futur. C'est seulement lorsque l'obscurité est devenue plus profonde, au cours de l'analyse et du temps des séances, que l'écriture a pu très lentement réapparaître.⁷⁷

Pour que son écriture puisse réapparaître, il fallait que la parole trouve le moyen d'accéder à un sens dépassant la contingence. Il fallait abandonner le registre du « public », la dimension de « l'expositif » et de l'« argumentatif » – trop liés à un culturel étroit, voire conventionnel, limités par l'idéologie et la politique – pour retrouver une innocence originaire, substrat commun à tous les hommes et présent au moment de la naissance de chacun⁷⁸.

Comme Henry Bauchau le raconte lui-même⁷⁹, la réapparition de son écriture et sa métamorphose se réalisent dans un registre totalement

.....
compris de ceux dont elle eût pu être fière. La Seconde Guerre mondiale, qui n'est donc pas une guerre comme les autres, produisit des effets nombreux et importants dans le pays qui entame une lente mais décisive mutation par rapport à la Belgique qui fit et que connut Bauchau jeune. »

⁷⁶ Sur cette « forme originelle » on reviendra à propos du poème « Les deux Antigone ».

⁷⁷ Bauchau Henry, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit. p. 18-19. Dans l'avant-dernier roman d'Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., ce thème de la guerre et du rapport entre Belges et Allemands est repris avec l'intensité dramatique d'un passé qui réapparaît de façon ambiguë mais garde encore tout le mystère d'une énigme que l'on ne parviendra pas à résoudre véritablement.

⁷⁸ Cf. le chapitre « Le Cri », dans le roman *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997.

⁷⁹ Cf., à ce propos, le « montage » du parcours d'écriture d'Henry Bauchau fait par Isabelle Gabolde dans l'essai *L'Écriture à l'écoute*, op. cit.

différent de celui dans lequel elle s'était expérimentée auparavant. Bauchau rejoint ainsi le désir de ses dix-neuf ans et se met à l'épreuve de la poésie, en surmontant son sentiment d'impuissance, cet incessant « jamais je n'arriverai jusque-là » qui avait caractérisé « l'enfance, l'existence, l'écriture », et l'avait éloigné de l'écriture littéraire. La poésie est désormais dictée par « la nécessité de dire l'indicible, l'indicible du vécu, avec les moyens du langage élaborés pour le dicible et pour la vie courante »⁸⁰. Elle devient alors plus qu'un désir.

Le nouvel écrivain s'aventure ainsi sur la route d'un travail méconnu et à long terme car l'écriture, surtout l'écriture poétique, lui permet de découvrir que « ce qui se passe dans le monde extérieur [...] n'était pas toute la vérité mais seulement une part infime et sans doute infirme de la réalité »⁸¹. Comme « le monde extérieur » est à l'origine d'une grande partie de ses problèmes existentiels, c'est seulement quand « l'angoisse » et l'analyse entreprise pour en sortir le font entrer dans un monde avec d'autres paramètres de jugements, qu'il envisage l'écriture comme possibilité :

C'est dans ce monde disloqué où l'angoisse m'avait fait entrer, dans ce labyrinthe de l'analyse qui n'avait pas de fil d'Ariane pour revenir en arrière que je me suis mis à écrire, ou peut-être à apprendre à écrire des vers.⁸²

À partir de ces années 1948-49 qu'il donne comme commencement de son écriture poétique, Bauchau éprouve « [...] cette curieuse coexistence de la *joie* de découvrir avec le sentiment *tragique* éveillé par l'aspect sombre de l'objet découvert »⁸³. Il se heurte à l'urgence de la parole, à l'obstacle des images, à l'obscurité des symboles, à l'appel impératif d'une voix intérieure toujours insatisfaite. Il abandonne définitivement le registre linguistique d'avant l'analyse pour s'enfoncer dans cette « nécessaire obscurité » de la parole poétique⁸⁴ qui rejoint la parole

⁸⁰ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 19.

⁸¹ *Ibid.*, p. 19-20.

⁸² *Ibid.*, cf. à, ce propos, Marc Quaghebeur « Henry Bauchau : quand le roman prend en main le mythe », dans Rita Olivieri-Godet, *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, op. cit., p. 52 : « Son point de départ [de Bauchau] est en effet la poésie. Non point la poésie classicisante qui domine alors en Belgique, ni la poésie *moderne* des avant-gardes qui se définissent comme "La Belgique sauvage". [...] Poésie singulière que celle de cet écrivain : Bauchau en effet n'exclut ni le narratif ni le chant – ce que l'écrivain appellera le "poème-histoire". »

⁸³ Jean Starobinsky, *La relation critique* (Psychanalyse et littérature), [1970], Paris, Gallimard (Tel), 2001, p. 299.

⁸⁴ Voilà comme il raconte son processus de création poétique dans l'avant-propos à son recueil *Heureux les Déliants*, repris dans Geneviève Henrot, *Henry Bauchau poète. Le vertige du seuil*, Genève, Droz, 2003, p. 7 : « Survient un son, un rythme, une

de la psychanalyse. Les raisons qui l'entraînent impérieusement vers le poème semblent encore lui échapper à cette époque-là :

Pourquoi des vers, pourquoi la poésie plutôt que la prose ? Je me posais incessamment cette question. Pour y répondre il eût fallu savoir ce que c'était la poésie, ce que signifiait en moi le vers. Mais j'étais bien incapable de les penser, je pouvais seulement les vivre, et les éprouver comme une exigence intérieure.⁸⁵

Ce sera seulement plus tard, au cours de son activité d'écrivain et d'écrivain psychanalyste, et après s'être mis à l'épreuve d'autres registres expressifs – théâtre, romans, récits –, qu'il comprend qu'à travers la poésie il pouvait entendre la voix des sources originelles et profondes de son inconscient, et qu'il pouvait essayer de la reproduire pour retracer, à partir de là, un nouveau parcours de connaissance du soi remontant aux profondeurs de son être, de sa matérialité constitutive – ce qu'il appelle sa « géologie personnelle » :

Il me semble aujourd'hui que je me suis tourné alors vers la poésie parce qu'elle vient de plus loin, d'une étendue plus profonde de l'histoire et de la préhistoire humaines. Parce qu'elle me reliait à des couches plus originelles de ma géologie personnelle.⁸⁶

Face à la poésie et aux mondes symboliques qui y sont représentés et/ou évoqués, sa position pourrait sembler privilégiée. Car, en unissant une double capacité de création, en tant qu'écrivain, et d'exégèse, en tant que psychanalyste, il aurait les instruments pour saisir, comme le disait Freud, l'inconscient et le lire. Jean Starobinski note dans *La Relation critique* que « Les poètes donnent une voix particulièrement éloquente à

.....
image, une intuition et j'ai soudain le désir, l'espérance d'écrire un poème. Je ne sais d'où viennent ces impressions inattendues, je vois seulement qu'elles sont en mouvement et que pour les retenir je dois me faire mouvant comme elles. Je m'avance dans la pesanteur et la limpidité des mots, j'entre dans leur jeu. J'entrevois que si je parviens à quitter mes chemins battus, je pourrai, par attirances et dissociations, assonances et dissonances, découvrir entre eux des convenances et des ruptures qui me sont étrangères. Je me sens guidé par un rythme d'abord confus mais auquel je dois me conformer, par un son de voix que je reconnais peu à peu pour le mien lorsque j'ai la fermeté suffisante pour l'attendre et pour l'écouter. 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. Ce bonheur, ce leurre offert à mon espoir par un amour véritable mais qui doit demeurer ignoré est nécessaire pour que je continue à poursuivre mon entreprise, ou mon voyage, sans savoir où je vais. Car entre-temps j'ai plus ou moins perdu de vue mes perceptions initiales. L'esprit n'est plus orienté vers un but mais par le désir de s'enfoncer – et peut-être de se perdre – dans une matière. Matière verbale, matière d'images, de sons et de sens. Matière de l'écriture elle-même qui est toujours pour moi matière féminine. »

⁸⁵ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit. p. 20.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 20.

l'aventure du désir, sans toutefois en expliciter la loi intérieure : ils offrent au "savant" un matériau privilégié, tant il accentue le mouvement du désir, tant il lui confère de valeur exemplaire »⁸⁷.

Comme la parole poétique se situe dans une position centrale, dans un « intervalle » entre « la nature énigmatique des pulsions » et les « savants », elle constitue un terrain privilégié d'enquête car le poète se trouve dans une position médiane. Elle est comparable, dit Starobinski, à celle du « rêveur éveillé » ou « du rêveur endormi », avec un don, un « plus » par rapport aux autres hommes car, à travers l'expérience de la poésie, « qui résulte de la suppression (momentanée ou permanente) de certaines résistances intérieures », il se rapproche des « sources inconscientes » et il parvient à manifester la vie affective en se faisant, comme le soutient Freud, « un médiateur entre l'obscurité de la pulsion et la clarté du savoir systématique et rationnel »⁸⁸.

À partir de Freud, la psychanalyse s'est tournée vers les œuvres littéraires⁸⁹ avec le souci de comprendre, d'expliquer et de dénouer les données de l'inconscient. Pour lui, le « discours poétique »⁹⁰ sert de base au « discours scientifique », qui lui est supérieur, pour le soumettre « à une exploration méthodique » ; pour le dévoiler, avec le support du plus grand nombre possible de connaissances rationnelles. Comme l'explique encore Jean Starobinski⁹¹ dans le chapitre « Psychanalyse et connaissance littéraire » de son essai, *La Relation critique*, l'intention de Freud et de la psychanalyse est de déchiffrer et de comprendre :

L'inconscient, donnée humaine universelle, comparaît devant une conscience objectivante qui ne s'érige pas en tribunal ; la conscience, pour une fois, ne veut pas abolir le désir, elle a le souci de respecter et d'en éclairer son

⁸⁷ Jean Starobinski, *La Relation critique*, [1970], *op. cit.*, p. 306.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 306-307.

⁸⁹ « Très tôt, les psychanalystes (et d'abord Freud) ont eu la conviction de tenir une position clé à partir de laquelle une interprétation générale de tous les aspects de la culture devenait possible. C'est pourquoi ils ont cherché à prouver l'efficacité de leur méthode, en l'exerçant avec profit dans tous les domaines où une explication psychologique semblait requise : les œuvres d'art, le mythe, les religions, la vie sociale des primitifs, la vie quotidienne des civilisés. Aucune activité humaine, aucune institution, aucune production imaginative ne devait échapper par principe à un savoir qui remonte aux sources du comportement, aux déterminations premières, et qui croît mieux connaître ce qui en l'homme, fait agir l'homme. » *Ibid.*, p. 295-296.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 306-307.

⁹¹ *Ibid.* Dans ses *Journaux*, Bauchau note des références importantes et significatives à propos de Jean Starobinski et de sa conception de la littérature. Ils se sont connus en Suisse à l'époque du long séjour de Bauchau à Gstaad, comme l'a précisé Jean Starobinski le 17 décembre 2008 à Naples, lors de sa conférence à l'Istituto di Studi Filosofici, en répondant à une question précise que je lui ai posée.

objet. Freud reconnaît l'ombre intérieure, mais dans l'intention d'y jeter de la lumière, d'en déchiffrer la configuration. Il s'agit non d'accroître, mais de résorber la part du mystère, en cherchant à établir des tracés distincts dans les espaces obscurs de la personne.⁹²

Pour Henry Bauchau, au contraire – et il rejoint en cela la pensée de Jean Starobinski –, le rapport que la littérature et la psychanalyse entretiennent n'est pas de nature hiérarchique mais d'interdépendance, comme il le raconte à plusieurs reprises⁹³ et comme il l'affirme avec force dans *L'Écriture à l'oreille enfantine* : « Écriture et psychanalyse mêlent leurs espérances et leur nécessité. »⁹⁴

Du fait de son expérience personnelle, Bauchau a vécu avec la psychanalyse et l'écriture un rapport tout à fait singulier car une bonne partie de sa production littéraire, de 1950 à 1975, a été conçue et réalisée en position d'analysant ou post-analysant, puis d'analyste. À la première analyse avec Blanche Reverchon Jouve a succédé une deuxième (de 1965 à 1968) avec Conrad Stein, didactique cette fois :

La seconde analyse n'avait plus à ouvrir l'écriture mais peut-être, en des temps différents, à l'approfondir. La Sibylle n'écrivait pas mais l'écriture était au centre de ses préoccupations à travers ce qu'écrivait son compagnon de vie⁹⁵. Le second analyste était un écrivain, les formes pyramidales de sa présence et de sa parole étaient entièrement gravées d'écritures passées ou à venir. C'est dans mes propres écrits que parfois par des soudaines lueurs j'ai pu les lire. Tout semblait différent dans cette nouvelle entreprise, pourtant entre les deux temps, les deux êtres, il y avait une sorte de succession. Une continuité souveraine.⁹⁶

Continuité entre ces deux analyses qui se manifeste et se déploie au cours des séances mais aussi (peut-être surtout) dans le parcours

⁹² Jean Starobinski, *La Relation critique*, op. cit., p. 305.

⁹³ Cf., à ce propos, ses essais « La connivence des temps », « L'écriture à l'oreille enfantine », « La scène du rêve », « Rencontres avec Freud », « L'innocence de l'oreille », réunis par Isabelle Gabolde dans Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit.

⁹⁴ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit. p. 121. Le texte « L'écriture à l'oreille enfantine » a été publié pour la première fois dans *Études freudiennes, Toute-Puissance enfantine et faute originare*, n° 26, novembre 1985, p. 173-178. Son écriture a été sollicitée par l'article de Conrad Stein « Oreille enfantine », où, selon Bauchau, l'auteur est au confluent de deux formes d'écriture : « [...] l'on trouve deux formes d'écriture qui souvent s'allient sans tout à fait se confondre. La première écriture explicite, commente, évalue, elle étend le champ du savoir et de l'expérience. L'autre ne nous livre de son étendue obscure que quelques surfaces éclairées. Elles ne sont pas destinées à être interprétées mais entendues, considérées et parfois contemplées. » Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 121.

⁹⁵ L'écrivain Pierre Jean Jouve.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 117.

d'analyse-représentation du soi qu'il poursuit dans son écriture, à partir de sa naissance jusqu'à son « présent d'incertitude »⁹⁷.

C'est seulement en 1975, alors qu'il est âgé de 62 ans, que Bauchau devient analyste⁹⁸. Ce passage, de la position d'analysant à celle d'analyste, aura des conséquences importantes pour son positionnement critique face à sa propre écriture. Il commence à développer progressivement, à partir de 1973, à côté des autres formes d'écritures sur lesquelles il avait travaillé jusqu'à ce moment-là, un discours de réflexion critique sur sa production littéraire, notamment dans la revue *Études freudiennes* ; dans des cycles de conférences qu'il tient à l'Université catholique de Louvain-la-Neuve ; au cours d'interventions dans les colloques dédiés à son œuvre ; et finalement dans des entretiens qui se multiplient au fur et à mesure que le prestige et la renommée de son œuvre augmentent.

Mais, si sa « disponibilité » herméneutique semble constituer un éclairage significatif porté sur son œuvre, en facilitant toute tâche interprétative et en la validant, elle n'est pas vraiment à l'abri de la mise en œuvre d'un dispositif qui fonctionne parfois comme un instrument de contrôle et de refoulement en faisant entrer l'exégèse explicative dans un jeu trouble de miroirs. Tout en soulignant certains traits qu'il considère comme majeurs, Henry Bauchau en passe sous silence, en néglige (« refoule » ?) d'autres, qui s'avèrent être, si on se livre à une analyse plus approfondie, des représentations et des thèmes « perturbants »⁹⁹, et à forte valeur symbolique, comme le démontre le personnage d'Antigone et son évolution, tout autant que la longue gestation (presque trente ans) du roman *Le Boulevard périphérique*¹⁰⁰ où il affronte, pour la première fois de façon directe (au travers des contradictions du second conflit mondial) des thèmes pour lui « sensibles » et longtemps refusés (refou-

⁹⁷ *Le Présent d'incertitude. Journal 2002-2005*, Arles, Actes Sud, 2007, est l'avant-dernier des journaux intimes publiés par Henry Bauchau au moment de l'impression de ce livre.

⁹⁸ Cf., à ce propos, Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit.

⁹⁹ Dans le sens de l'« inquiétante étrangeté », comme je le dirai de façon plus détaillée dans le cinquième chapitre.

¹⁰⁰ À l'occasion de la publication en Italie du roman *Le Boulevard périphérique*, sous le titre de *Il compagno di scalata*, (trad. de Chiara Elefante), chez edizioni E/O, Fabio Gambaro publie dans le quotidien *La Repubblica* du 9 mai 2009 (Almanacco dei libri, p. 45) une interview avec Henry Bauchau dans laquelle il raconte la genèse de ce roman : « En 1981, raconte Bauchau, j'avais écrit une première version beaucoup plus longue du roman, sans pour autant achever le projet initial. En 2006, j'ai repris le manuscrit, en le réduisant à l'essentiel » (traduit de l'italien par Emilia Surmonte).

lés) : l'attraction vers le pouvoir (entendu comme domination sur l'autre) et le désir homosexuel.

Conscient du fait qu'un individu est irréductible à toute interprétation définitive et ultime comme des risques d'une confiance excessive dans la capacité de la psychanalyse d'offrir des clés de lecture des vécus humains, Bauchau prône une rencontre entre écriture et psychanalyse qui se renoue et renouvelle à chaque écriture, et garde tout entière le mystère d'un attrait irrésistible, d'un échange mutuel et réciproquement fécond ; d'une aspiration à une symbiose fusionnelle qui dépasse toute herméneutique :

Qu'est-ce qui va de la psychanalyse vers l'écriture, chez les anciens analysants et chez les nombreux psychanalystes qui écrivent ? En quoi ce phénomène est-il lié à l'oreille enfantine du psychanalyste et de l'écrivain ? Il s'agit là d'une question qui doit rester ouverte, insondable, agissante comme un oracle. Je voudrais seulement faire part d'un fantasme et d'une expérience. Ce fantasme – le mien – me fait voir qu'il y a eu dans la préhistoire, qu'il y a encore dans la vie du nouveau-né une écriture antérieure à la lecture, à la parole, à la langue mais qui peut accéder parfois, grâce à l'oreille enfantine, au langage. Les hommes des temps les plus reculés ont peut-être vu d'abord sur le sol les signes annonciateurs de la nourriture, d'un abri, ou les traces de leurs grands prédateurs. De cette écriture vitale pour eux, ils ont fait la lecture, ils l'ont transmise. Le fantasme dit que cette préhistoire recommence avec chaque nouveau-né.¹⁰¹

« Naître à nouveau », « recommencer », c'est justement ce que Henry Bauchau fera à partir de l'émergence de son écriture. Il essaiera, par les moyens divers que celle-ci lui offrira, de refaire chaque fois cette « route » : de la perception du monde par le nouveau-né jusqu'à la conscience de l'adulte¹⁰² :

L'analyse a été la coupure, l'étape décisive de ma vie. Il y a celui que j'ai été avant elle et dont je regrette souvent l'assurance, les certitudes et ce qui me semble maintenant l'ignorance innocente. Il y a celui qui est après et dont l'univers intérieur a été labouré, transformé par l'expérience de l'inconscient et la découverte des terres inconnues de mon être.¹⁰³

¹⁰¹ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit. p. 123. Cf. ce que dit Marcel Detienne à propos de la relation entre *mythos* et *logos* dans *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.

¹⁰² Cf., à ce propos, ce qu'il dit dans le *Journal d'Antigone* : « J'ai voulu suivre le chemin naturel de la connaissance vivante qui va de l'être que l'on a devant soi à l'approfondissement de son passé et de ses espoirs. C'est la connaissance scientifique qui va des racines aux ramures. » Henry Bauchau, *Journal d'Antigone* (1989-1997), op. cit., p. 421.

¹⁰³ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 23-24.

De même que l'analyse avec Blanche Reverchon Jouve est interrompue avant qu'elle ne soit achevée¹⁰⁴, c'est l'écriture qui prend sa place, en devenant le lieu de sa « parole exprimée », de l'émergence de ses fantasmes et de ses problèmes. Bauchau suit d'abord la voie de la poésie – de sa parole repliée sur elle-même, autocentrée et autoréférentielle, qui lui semble une voie d'expression plus immédiate, plus apte à favoriser l'émergence de l'inconscient et de l'imaginaire. Puis la voie du théâtre, de la parole « en action », dialoguée, interactive (avec *Gengis Khan*) pour arriver ensuite à trouver sa voie (la voix) du roman :

Pourquoi ce besoin d'écrire concurremment dans des registres différents ? Je tente une réponse à ce qui est, pour moi aussi, une énigme. C'est une question d'amour : dans la poésie, j'aime le sacré dans la langue. Dans le roman, dans la prose, j'aime la langue dans son corps.¹⁰⁵

Comme l'a très bien vu Myriam Watthee-Delmotte, Henry Bauchau développe une méthode d'analyse du soi à travers l'écriture qui s'articule sur différents plans expressifs :

Si la poésie est la première forme d'écriture qu'interpellera Henry Bauchau, elle n'est certes pas le seul genre littéraire qu'il pratiquera. Son œuvre progressera par cercles concentriques, chaque recueil poétique correspondant à la période d'élaboration d'une œuvre ample, pièce de théâtre, roman ou essai.¹⁰⁶

La synergie entre poésie et « œuvre ample » est complétée encore par l'écriture de « journaux intimes », qui couvrent la période de gestation et d'élaboration de ses œuvres. Il ne s'agit pas de commentaires *a posteriori* de son expérience d'écriture ou de pistes d'exégèse, mais de vrais journaux intimes où tout ce qui est « en marge » (*a latere*) de l'écriture d'une certaine période se mélange¹⁰⁷. Un parcours d'accompagnement des

.....
¹⁰⁴ « À ce moment, un grand changement de vie s'impose à moi. Mon père meurt, mon analyste tombe malade et l'analyse est interrompue. Je perds mon travail. Je réagis en décidant de quitter Paris pour tenter de monter une nouvelle entreprise en Suisse. C'est une décision très dure, je me sépare pour trois ans de la femme que j'aime, j'arrête prématurément mon analyse et je repars de zéro dans un pays que je ne connais guère. [...] C'est pourtant dans le malheur de la séparation que les premiers effets bienfaisants de ma psychanalyse ont commencé à se faire sentir. » Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit. p. 23.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 52-53.

¹⁰⁶ Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 17. Cf. également Myriam Watthee-Delmotte « L'œuvre et ses satellites. Fonction poétique de la nouvelle chez Henry Bauchau », dans Vincent Engel et René Godenne (dir.), *Nouvelles et nouvelles belges de langue française*, Louvain-la-Neuve, Academia, 2003.

¹⁰⁷ Dans son entretien avec Indira De Bie, Henry Bauchau raconte comment il s'est décidé à publier ses journaux à la suite de l'intérêt que le poète Jean Tordeur et le professeur Myriam Watthee-Delmotte ont manifesté pour leur contenu. Il précise aussi

uvres qui montre les facettes, liées au quotidien de la vie de l'homme, de l'intellectuel et de l'écrivain, contemporaines et parallèles à la création littéraire. Henry Bauchau y raconte des événements qui lui semblent significatifs, mais indique aussi des pistes de travail. Il met le lecteur au courant des doutes, des échecs, des divagations, des suggestions, des réflexions, des rencontres interpersonnelles et artistiques, des lectures qui scandent ses journées :

Les journaux d'Henry Bauchau enregistrent, eux, le vécu. Ainsi la remémoration dans le brouillon pourra-t-elle se faire concrète, se faire matière écrite. Les sentiments et les pensées qui accompagnent le journal constituent la matière vécue dans laquelle l'auteur puise ses œuvres.¹⁰⁸

Comme le relève Beïda Chikhi :

Chez Bauchau, le mesurage de la durée des promenades, des siestes, des retards de ses interlocuteurs, des entretiens professionnels, sert la conscience temporelle et son effet sur les états psychiques du diariste. Le comptage scrupuleux des jours et des heures de travail cherche en plus à cerner une démarche qui relève autant de l'écriture que de la manière de conduire une existence.¹⁰⁹

Une écriture construite donc sur un dispositif qui s'articule sur trois niveaux : la poésie, d'abord, voie ouverte sur l'inconscient, constitue un premier jaillissement de nombreux problèmes en offrant sa matière mystérieuse et obscure à la réflexion et à l'élaboration¹¹⁰ sur lesquelles va

la fonction que le journal a dans son parcours d'écriture : « IDB : *Aujourd'hui vos journaux sont considérés comme une œuvre à part entière, au même titre qu'Antigone, dipe sur la route, ou vos autres romans...* HB : Oui, à ma grande surprise, c'est devenu comme une part assez importante de mon œuvre, mais qui est écrite tout à fait autrement que le reste. Je peux dire que pour le reste je suis un écrivain besogneux, je travaille beaucoup. Je réécris énormément. [...] J'écris le journal au fil de la plume, mais je coupe beaucoup, tout ce qui me paraît d'un intérêt secondaire ou même ne pas représenter d'intérêt du tout, c'est-à-dire ce qui est lié à ma vie. En revanche, je note beaucoup de rêves. » Henry Bauchau, *Un arbre de mots*, op. cit., p. 43-44.

¹⁰⁸ Kerstin Liesegang, « Le journal inédit du *Régiment noir* », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 167.

¹⁰⁹ Beïda Chikhi, « L'éphémère et le pérenne. Synthèse de la temporalité dans l'écriture du journal d'Henry Bauchau *Passage de la Bonne-Graine* », dans Annamaria Laserra (dir.), *Histoire, mémoire, identité dans la littérature non fictionnelle. L'exemple belge*, op. cit., p. 294.

¹¹⁰ Cf., à ce propos, Valérie Chevassus « Henry Bauchau entre psychanalyse et écriture : prêter l'oreille à la parole intérieure », dans Pierre Halen, Raymond Michel, Monique Michel, *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, op. cit., p. 126-127 : « [...] la poésie semble être pour Bauchau, à proprement parler, la langue de l'inconscient. La poésie est un langage qui transcrit au mieux ce que dit la parole intérieure. Cette parole, elle est d'abord un ensemble de sons, scandés par un rythme, et qui s'organisent autour de la représentation d'une image dominante, laquelle peut paraître incohérente. C'est la parole même de l'analysant lorsqu'il laisse sortir de lui la voix de son intério-

s'échelonner le parcours d'écriture de l'« œuvre ample », pour dévoiler et « délier » les images et les relations suggérées par les poèmes, et finalement l'écriture des journaux qui fonctionne comme dévoilement partiel¹¹¹ de celle que l'on pourrait définir comme la source et la « scène de théâtre » où l'écriture se génère et se construit. Ces formes d'écritures, qui procèdent en synergie, contribuent, chacune à sa manière, à canaliser et à modeler, comme l'auteur le dit lui-même, le dionysiaque de l'inconscient dans l'apollinien d'une écriture suivie, expression de cet échange mutuel et originel que Bauchau établit entre le quotidien, l'écriture et la psychanalyse¹¹² :

La richesse de l'écriture réside dans ce qu'on peut appeler l'Inconscient. L'Inconscient est dionysiaque, il n'a pas le désir de se faire entendre de l'autre par les moyens subtils qui sont ceux de l'art [...]. Il veut se manifester dans la sauvagerie, hurler, se battre, chanter à tue-tête, faire l'amour, et s'il rencontre une opposition, tuer. Mais l'œuvre de l'art est d'accueillir le dionysiaque et cependant de lui résister en canalisant ses forces par l'apprentissage et l'amour du métier propre à chaque art. L'inconscient en nous, de son côté, doit résister aux tentations de la répétition, de la facilité, de l'attrait du succès. Il nous entraîne, et parfois nous traîne, vers le nouveau qui n'a rien à voir avec la mode. L'Inconscient exige de l'art la force, il s'agit

.....
rité. C'est la parole poétique au sens premier du terme parce qu'elle est créatrice : ce qui est construit et créé par cette parole, c'est la maison des lointains, c'est le monde primitif oublié, celui de l'enfance, celui qui contient la vérité de soi. Le poème donne consistance à cette recreation d'un monde archaïque et son mouvement à l'unisson avec le tremblé presque onirique des images évoquées. »

¹¹¹ Comme le rappelle Kerstin Liesegang dans « Le journal inédit du *Régiment noir* », Henry Bauchau, en parlant du *Journal d'Antigone*, déclare explicitement, dans *Passage de la Bonne-Graine, Journal 1997-2001*, avoir effectué un travail de remaniement du journal, en vue de la publication : « Avec l'aide d'Isabelle et de Chantal j'ai mis au point le journal 1989-1997, celui de l'attente et de l'écriture d'*Antigone*. J'ai mis au point, c'est-à-dire j'ai corrigé, parfois retouché un peu, surtout j'ai beaucoup coupé, près de la moitié de mon texte, pour faire un volume publiable. » Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine, Journal 1997-2001*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 89-90, 9 décembre 1998. De plus, dans son journal *Les Années difficiles. Journal 1972-83*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 406, il note le 6 janvier 1982, peu avant la rédaction du poème « Les deux Antigone », une citation de Mauriac très significative : « Mauriac : « Je crois qu'un écrivain révèle bien davantage dans ses romans que dans son journal... Dans un journal nous n'écrivons que ce que nous voulons... tandis que dans un roman nous disons beaucoup de choses que nous n'aurions pas voulu dire, et nous les disons malgré nous... » »

¹¹² « C'est là entre Dionysos et Apollon, au milieu de leurs inventives contradictions, que se situe l'écoute du poète. C'est dans cet espace, dans cette lutte où aucun d'eux ne doit l'emporter, c'est dans cette obscurité déliante que le poète, sans être maître chez lui, se trouve cependant chez lui. Il découvre qu'il vit en réalité dans une demeure – ou une caverne – bien plus vaste que celle qu'il croyait habiter. Un lieu sillonné de messages, de sens et de sons plus acérés, plus sombres et plus lumineux que ceux qu'il croyait connaître » (Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 154).

donc incessamment de muscler, resserrer, tout en suivant l'enthousiasme secret qui nous pousse en avant. C'est dire laisser pénétrer le dieu en soi et toujours lui résister fermement et choisir dans ce qu'il nous inspire pour demeurer la femme ou l'homme que nous sommes.¹¹³

Les trois niveaux d'articulation de son écriture se positionnent dans leur relation réciproque sur un double mouvement de « marche en avant » et de « marche en arrière » qui correspond au trajet que l'analysant suit au cours des séances psychanalytiques, à rebours vers les sources problématiques du passé et en avant vers la (re)construction du soi :

Le travail fait en analyse me permet ou me contraint d'aller vers le futur à travers l'évocation d'un passé très lointain.¹¹⁴

Les premières œuvres, élaborées au cours des années 1950, témoignent d'un désir de faire émerger ce que l'on pourrait définir comme l'« état des lieux » de l'homme Bauchau. Avec *Gengis Khan*¹¹⁵, il se rend compte de sa capacité de recréer « une image immensément agrandie de ma sauvagerie originelle¹¹⁶, celle que j'avais laissé écraser par la méconnaissance des valeurs inconscientes »¹¹⁷. À travers les poèmes qu'il écrit à la même époque, il enquête sur sa nature et sa substance qui lui sont encore inconnues :

Avec *Géologie*, je tente pour la première fois de manière consciente de m'éclairer par le poème. Écrit en alexandrins non rimés avec de fréquents enjambements qui en rompent le rythme, il s'approche plus de la prose que

.....
¹¹³ Préface d'Henry Bauchau dans Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 9-10.

¹¹⁴ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit. p. 24.

¹¹⁵ Le *Journal de Gengis Khan* n'a pas été publié. Sa version manuscrite est consultable aux Archives & Musée de la Littérature (ML 08872/0001-0008 CR). Ces cahiers d'écolier, au nombre de huit, sont numérotés et datés : « Juin 1954 – Septembre 1955, Octobre 55 – Février 56, 11 février 56 – 4 juin 56, Juin 56 – Novembre 56, Novembre 56 – Avril 57, 12 juin 57 – 28 mars 1958, Avril 58 – Mars 59, Mars 59 – Juin 59. » Chaque cahier est orné de quelques photos, cartes postales ou autres images, dont plusieurs sont décollées. Au verso du 4^e cahier, on trouve des notes pour « Spartacus ».

¹¹⁶ « Je suis intimement stupéfait de voir que Gengis Khan, cette figure du destructeur et du barbare, rencontre en moi une forme d'adhésion. » Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 35.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 27. Cf., à ce propos, Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 61 : « Gengis Khan est celui qui [...] s'affranchit de la peur et tente de conquérir cette Chine intérieure qui lui résiste. Cette Chine est certes le lieu de résistance mais encore, à la fois, vaste steppe et espace de la profondeur intérieure qu'il est difficile d'atteindre [...]. »

je ne l'ai fait jusque-là. *Géologie* est un poème qui chemine et dont je suis le parcours pendant plusieurs mois sans entrevoir où il va me mener.¹¹⁸

Il comprend, à la suite de ces premières expériences d'écriture, qu'il faut aller plus loin, qu'il faut repartir du « commencement » de l'être, et donc de sa naissance¹¹⁹ et de la première des relations, la relation à la mère. Dans son roman *La Déchirure*¹²⁰, dans *La Grande Muraille*¹²¹ – le journal de *La Déchirure* –, dans les poèmes de *L'Escalier bleu*¹²², Bauchau raconte, en mouvement spiralé¹²³, son présent d'analysant, la mort de sa mère mais aussi ce premier traumatisme infantin engendré par la séparation forcée d'avec sa mère à l'âge de 18 mois à cause de la Première Guerre mondiale, un événement qui apparaît dans son écriture sans qu'il arrive, à cette époque-là, à en mesurer la centralité dans son histoire personnelle. Bauchau écrit d'abord une première version de l'incendie de Sainpierre comme il l'appelle, (ville qui est en réalité Louvain)¹²⁴ « sans comprendre d'ailleurs que je viens de toucher là un point essentiel de mon roman et de mon existence »¹²⁵. La relation qui unit l'incendie, la maladie de la mère et « l'apparition ou l'invention » du personnage de Mérence lui échappe pendant l'écriture du roman *La Déchirure*, et pour longtemps après. Ce sera beaucoup plus tard, à la fin des années 1970, au cours de son travail de psychanalyste, « que je commence à comprendre toute l'importance qu'a eue pour moi la longue absence de mes parents et surtout celle de ma mère pendant cette période capitale »¹²⁶.

.....
¹¹⁸ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 28.

¹¹⁹ Comme le souligne Marc Quaghebeur : « *La Déchirure* est l'accouchement d'un sujet et d'une œuvre. [...] Comme l'a montré Ginette Michaux, la structure de *La Déchirure* est évidente ; celle d'une semaine. Une semaine sainte en un sens, avec passion et résurrection, mais aussi sortie de la transcendance absolue. Elle trouve son aboutissement dans une véritable naissance du narrateur. Au septième jour, lequel n'est pas écrit. Une naissance où sont en jeu deux figures qui ont permis l'accomplissement de ce travail d'engendrement : celui du sujet, celui de l'œuvre » (Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 86).

¹²⁰ Henry Bauchau, *La Déchirure*, Paris, Gallimard, 1966.

¹²¹ Henry Bauchau, *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure, 1960-1965*, Arles, Actes Sud, 2005.

¹²² Henry Bauchau, *L'Escalier bleu*, Paris, Gallimard, 1964.

¹²³ Cf. Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 39-44.

¹²⁴ Cf., à ce propos, Marc Quaghebeur, « Revisités, les confessions de *La Sourde Oreille* inventent pour l'écrivain la légende de son futur », dans Pierre Halen, Raymond Michel, Monique Michel, *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, op. cit., p. 140.

¹²⁵ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 55.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 55-56.

C'est au cours de sa deuxième analyse, avec Conrad Stein (auteur notamment de *La Mort d' dïpe*) que Bauchau aborde la problématique de la relation au père, spéculaire et complémentaire par rapport à la mère. La brusque interruption de cette analyse (pour des raisons de santé et d'argent) engendre le besoin de la poursuivre à travers l'écriture. Comme il le déclarera plus tard dans « Rencontres avec Freud » :

[...] 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, ce qui m'entraîne souvent, et sans que je le souhaite, à contre-courant des tendances principales de la littérature contemporaine.¹²⁷

Deux uvres bien différentes l'une de l'autre sont conçues et écrites dans la foulée : une pièce de théâtre, *La Machination*, parue en 1969, et un roman, *Le Régiment noir*, publié en 1972.

Dans les recueils poétiques de cette période (*La Dogana*, *Blason de décembre*, *La Pierre sans chagrin*, *L'Été*, *Matière du soir*, publiés dans *Célébration 1964-1971*) Henry Bauchau élargit le champ visuel de sa perception. Il témoigne ainsi d'une volonté d'exploration de l'espace, de la matière, du temps dans sa dimension circulaire. Le monde extérieur avec sa géographie spatio-relationnelle et sa portée actionnelle constitue évidemment pour lui le cadre de la relation au père¹²⁸, relation qui s'inscrit pour lui sous le signe de la « pauvreté », comme le lecteur le lira par la suite.

Le journal écrit à cette époque n'est publié qu'en 2011 sous le titre *Dialogue avec les montagnes. Journal du Régiment noir (1968-1971)*¹²⁹. Pour intéressant et capital que soit ce document, il ne me semble pas fournir d'éléments majeurs sur le lien créatif entre *Le Régiment noir*, *La Machination* et les poèmes de *Célébration*. Même si la réaction du docteur Dreyfuss à certains passages de *La Machination* indique bien des rapports existants entre ces personnages et ceux du *Régiment noir*, Bauchau a peut-être décidé de renoncer à une partie de son contenu

¹²⁷ *Ibid.*, p. 137.

¹²⁸ Dans le texte « Jean Amrouche ou La déchirure », dans Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., il aborde le thème de la relation que ses uvres entretiennent entre elles : « Je suis, comme je l'ai été, comme je ne cesserai pas de l'être, un écrivain du dimanche et des vacances. Je m'y résigne mal, cela me met souvent en colère et me rappelle une parole mémorable que m'a dite la Sibylle : "La colère veut dire espérance". C'est cette espérance qui me décide, entre 1959 et 1961, à écrire, en même temps que les premiers fragments du roman, les premiers poèmes de *L'Escalier bleu*. Les deux uvres [*La Déchirure* et *L'Escalier bleu*, NDR] sont liées comme Gengis Khan et Géologie, et comme le seront plus tard *Célébration* et *Le Régiment noir*. »

¹²⁹ Henry Bauchau, *Dialogue avec les montagnes. Journal du Régiment noir (1968-1971)*, Arles, Actes Sud, 2011.

originaire, ou décidé de s'éloigner fortement de son manuscrit. Le fait, en tout cas, est qu'il choisit, pour cette époque cruciale de sa vie, de publier tardivement son journal. Il y a quelques années, Kerstin Liesegang avait eu accès à sa version manuscrite – qu'elle avait appelée *Le Journal du Régiment noir* –, mais elle n'avait reçu l'autorisation que de transcrire des passages soigneusement sélectionnés par Henry Bauchau. D'après son témoignage, on apprend que les huit cahiers manuscrits « contiennent des renvois au temps de l'écriture (l'auteur vivait à Gstaad en Suisse) et aux événements politiques et personnels (voyages, rencontres, etc.) ». Comme les autres journaux, ces cahiers contiennent des descriptions du paysage, des ébauches et des versions provisoires de poèmes, les descriptions des effets que le temps météorologique a « sur le sujet contemplant et son inclination au lyrisme ». Bauchau y livre les pistes de la matière dont se nourrit son imaginaire, ses lectures, ses commentaires, « ses réflexions poétologiques au cours du processus d'écriture du *Régiment noir* et de *La Machination* ». Dans les cahiers qu'elle a consultés, Kerstin Liesegang signale la présence d'intéressantes interprétations de peintures et de rêves, « véritables comptes-rendus des entretiens d'Henry Bauchau avec son ami, le psychanalyste Robert Dreyfuss¹³⁰ à Lausanne » car « elles montrent le mouvement créateur du travail acharné sur la "matière de soi", en restituant l'exploration artistique de la réalité intérieure et l'élaboration d'une mythologie personnelle à travers le témoignage des instants vécus »¹³¹. Ces passages constituent en effet l'apport majeur de ces pages, sur lesquelles l'écrivain a visiblement décidé de mettre l'accent.

Comme dans *La Déchirure*, dans *Le Régiment noir* Henry Bauchau travaille sur la « matière de soi », sur ce qui est à son origine. Si la relation à la mère se situe à la fissure de la perte et du manque, la relation au père se présente sous une ambivalence et une complexité qui le portera à l'affronter selon deux perspectives différentes mais solidement entrelacées : celle de la relation identitaire développée dans *Le Régiment noir* (de la ressemblance, donc, au père, saisi comme origine et miroir de son « moi » masculin – filiation avec laquelle il doit se confronter et dans laquelle le fils devrait se reconnaître), et celle de la relation conflictuelle qui oppose les « mâles » dans les champs privilégiés de l'affirmation identitaire intersubjective et sociale, ceux de l'amour et du pouvoir, représentée dans *La Machination*.

¹³⁰ Cf., à ce propos, « Une longue amitié. Entretien avec Robert et Nicole Dreyfuss, dans « Henry Bauchau en Suisse », *Écritures*, n° 61, Lausanne, Printemps 2003, p. 52-57.

¹³¹ Kerstin Liesegang « Le journal inédit du *Régiment noir* » dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 169.

C'est donc cet axe de l'élaboration d'une « mythologie personnelle » que s'organise sa création littéraire de l'époque. Bauchau sent que, grâce à son écriture, il possède le moyen de renverser le cours et la portée des événements, il peut réinventer l'histoire du père dans un sens épico-héroïque¹³² et la soustraire à l'échec qui a marqué sa vie, pour l'inscrire finalement dans le champ ouvert d'une « possibilité » qui ne peut se réaliser que dans le « pays des fils »¹³³, l'Amérique de la guerre de Sécession, tant aimée par le père :

Au cours des séances et des mois où je rame dans les eaux pesantes, je découvre que je ne suis pas sans armes puisque après tout je peux écrire. Celui qui l'est en moi, c'est mon père, mort depuis quatorze ans et cette situation m'est devenue insupportable. Banale histoire pourtant, il voulait être officier, sa famille l'en a empêché et il ne s'est pas rebellé. Dans ma petite enfance, au retour des vainqueurs en 1918, j'ai senti mon regret et sa honte, je sais ce que c'est, je les ai portés avec lui, j'ai réagi contre eux toute ma vie, mais ce n'est pas de ma vie qu'il s'agit, c'est de la sienne. C'est à ce moment que se dessine, sous la trame des séances, un projet si obscur et si passionné que je ne puis le dire. Le projet d'un livre, le projet d'une Amérique et d'une autre vie pour le père.¹³⁴

Offrir une réparation à l'échec du père est, en même temps, offrir une réparation à l'échec du fils car, à des époques différentes, l'un et l'autre se sont confrontés à des humiliations semblables, comme le note Josette Gousseau qui souligne comment les destinées du père et du fils, au cours des deux guerres mondiales, finissent par se rejoindre dans la substance :

Henry Bauchau prend conscience [...] que le vécu de son père se superpose au sien : tous deux ont fait l'expérience de la défaite lors d'une guerre mondiale et se sont sentis, à ce moment-là, totalement désarmés. [...] De là naît « le projet d'un roman où le désir inaccompli du père et l'humiliation de mai 1940 seraient dépassés, transfigurés peut-être par les armes de l'écriture ». Mais aussi où la « pauvreté du père », son incapacité de se rebeller, serait transposée en pouvoir retrouvé. C'est donc par l'écriture que Bauchau lance son assaut, sur elle qu'il compte pour faire du père un être victorieux, affran-

.....
¹³² « On a dit du *Régiment noir* que c'était un roman épique. Je ne refuse pas cette épithète, bien qu'elle me paraisse ambitieuse, car l'épique est un des domaines où le roman a peut-être encore à découvrir. Où pourrait se situer l'épique dans l'aventure visible ou encore invisible de notre temps ? En bien des lieux et bien des actes sans doute, mais il me paraît certain qu'il a sa place dans l'écriture après Freud, car la véritable entreprise de l'épique c'est la lutte pour la découverte de soi-même. » Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 91.

¹³³ Cf. Josette Gousseau, « Pouvoir et société dans *Le Régiment noir* », dans Anna Soncini Fratta (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre*, op. cit., p. 201-222.

¹³⁴ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 80.

chi de tout esclavage, et en même temps permettre à l'enfant de l'admirer enfin.¹³⁵

Inventer la victoire du père signifie réussir à inventer la victoire de ses racines, se donner la possibilité d'être dans la lignée de la réussite, dans un temps marqué par l'espérance du désir :

La chronologie, dans laquelle il faut qu'il entre, n'est pas celle de l'histoire mais celle du désir, de la libération de tous par tous et de son droit à mener, au lieu de la vie rangée et un peu morne qui fut la sienne, la vie de risques et d'aventures dont il s'était senti capable. Il n'y a que moi pour le mener vers ce nouveau continent, vers cette Amérique nocturne à laquelle l'attente et le travail en moi de l'écriture me donnent accès.¹³⁶

Un travail de libération du père qui se révèle être la voie pour un autre affranchissement, celui que la « matière de soi » fait de la figure intériorisée du père, une séparation qui, à la différence de celle de la mère, est voulue et recherchée, et s'accomplit, pour Bauchau, à la suite d'un véritable sacrifice de sang, d'une hémorragie et d'une opération réelle qui sont à l'origine de cette écriture et qui prennent, dans l'imaginaire bauchalien, la dimension mythique d'un rite d'initiation à l'âge adulte, comme il le raconte dans « La Pauvreté du père » :

Pour couper les liens avec le père imaginaire, pour libérer le père mort et vivant dans l'écriture, il faut un sacrifice. Un sacrifice du sang et il faut que ce sang soit le vôtre. Puisqu'il n'y a plus de lieu de culte ni de table du sacrifice, une hémorragie, une longue opération annoncées par un rêve que vous n'avez pas voulu lire feront l'affaire.¹³⁷

Mais pouvoir écrire sur son père signifie pour Bauchau se confronter aussi à une autre problématique intérieure qui émerge dès le premier entretien avec Conrad Stein, quand il dit « Je suis crucifié entre les deux parties de moi-même »¹³⁸. L'Amérique, avec son double visage, blanc et noir, permet à Bauchau de mettre en scène non seulement l'histoire du père mais aussi sa propre histoire, celle d'une libération possible de ses profondeurs cachées :

L'Amérique, le pays des fils, sortie fil à fil de la phrase initiale, est toujours passionnément aimée dans son rêve et son immense possible. Elle est encore l'objet du désir blanc mais l'inconscient, à sa façon tranchante, a révélé ses faces noire et indienne que vous ne pouvez plus ignorer. Il faut libérer

.....
¹³⁵ Josette Gousseau, « Pouvoir et société dans *Le Régiment noir* », dans Anna Soncini Fratta (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre*, op. cit., p. 201-202.

¹³⁶ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 80-81.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 83.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 113.

l'esclave Johnson, l'ordre, qui est devenu la prière du père, doit être accompli mais il vous est signifié que cet esclave c'est vous-même.¹³⁹

Mais si le mythe « moderne » de l'Amérique offre la possibilité d'un rachat identitaire pour le père (et pour le fils), c'est dans le mythe ancien qu'il faut enquêter et puiser pour retrouver les dynamiques d'une relation entre le père, la mère et le fils qui se heurte à l'impossibilité d'une conciliation et d'une harmonie réussie entre les pulsions et les désirs. Conçue comme un théâtre dans le théâtre, la pièce *La Machination*, rééditée sous le titre *La Reine en amont*¹⁴⁰ dans *L'Arbre fou* en 1995¹⁴¹, est centrée sur le conflit qui unit Philippe, roi de Macédoine, Olympias, sa femme, et leur fils Alexandre :

[...] Philippe, au sommet de sa puissance, ne rêve que de posséder Olympias qui se refuse à lui et Alexandre perçoit que s'il veut la gloire, il lui faudra perdre l'intimité de sa mère.¹⁴²

Alexandre conçoit et met en scène une pièce qui raconte l'histoire d'*dipe* et de ses relations avec Laïos et Jocaste. Les rêves et les fantasmes des deux pièces enchâssées l'une dans l'autre, avec leurs schémas relationnels et affectifs, s'appellent et se répondent. La vie et le succès du père sont en réalité un obstacle pour l'affermissement de la vie du fils, comme le déclare explicitement Henry Bauchau dans la postface de 1967-1968 :

La Reine en amont n'est pas une pièce et n'est plus un poème. C'est un thème en mouvement, une imagination théâtrale, qui attend de la scène sa forme à venir. Le hasard d'une lecture me fit découvrir en Jules César l'auteur d'un *dipe* aujourd'hui perdu. Ce qui me donna à penser qu'Alexandre aurait eu plus de raisons que lui de s'intéresser à l'histoire d'*dipe* et de vouloir en modifier le déroulement traditionnel. Au moment où Alexandre touche à sa vingtième année, son père, Philippe, homme de génie lui aussi, n'a que quarante-six ans – et s'apprête à conquérir la Perse. Sans la mort prématurée de Philippe, le destin d'Alexandre, qui ne lui surviendra que treize ans, eût été peut-être barré. Entre la mort du père et l'impossibilité de manifester son propre génie, n'est-il pas naturel que le rêve d'Alexandre ait été de trouver une issue imaginaire à une situation insoluble ?¹⁴³

.....
¹³⁹ *Ibid.*, p. 83-84.

¹⁴⁰ *La Reine en amont* est aussi le titre d'un poème contenu dans le recueil « Matière du soir », une des sections de *Célébration*.

¹⁴¹ Henry Bauchau, *L'Arbre fou*, op. cit.

¹⁴² Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 53.

¹⁴³ Henry Bauchau, *Théâtre complet. La Reine en amont, Gengis Khan, Prométhée enchaîné*, op. cit., p. 59.

L'issue imaginaire, qui empêche le drame d'édipe de s'enfoncer dans la tragédie et la catastrophe, est encore une fois, comme dans *Le Régiment noir*, de réinventer la vie du père et de faire le sacrifice de la mère. Dans *Le Régiment noir*, Mérence est donnée, non sans douleur, à Pierre – et donc, au père :

Il faut une longue lutte intérieure avant que vous acceptiez d'être le narrateur et de donner Mérence à Pierre. Pour que le père soit risqué dans un autre destin, pour qu'il lutte et se conquière, il faut que Mérence, qui est l'objet caché du cœur et le trésor de la mémoire, lui soit donnée ou peut-être rendue sans retour.¹⁴⁴

Le sacrifice de la mère, dans *La Reine en amont*, est préparé et exigé par la mère elle-même. Elle destine son fils au pouvoir et se destine à suivre Laïos qui a renoncé à sa couronne pour sauver son fils et s'est fait chasseur. Le meurtre est ainsi évité, mais il comporte inévitablement la perte de la mère :

Les prêtres entourent édipe et le revêtent d'un grand manteau rouge. Jocaste prend le sceptre et le donne à édipe. Elle lui met sa couronne. Il enveloppe Jocaste avec lui dans le manteau. Ils se regardent l'un l'autre avec admiration.

DIPE. Vois, comme ce manteau royal est bien fait pour nous deux.

JOCASTE (*se dégageant*). Marche seul, roi édipe.

DIPE. Ne me quitte pas...

JOCASTE. Je ne te quitte pas, je te donne.

Elle le pousse doucement vers les prêtres qui l'attendent.

DIPE (*résistant*). À qui pourrais-tu me donner ?

JOCASTE. À la guerre.

CLITOS LE NOIR (*exultant, aux signaleurs*). édipe est roi ! Transmettez partout : édipe est roi !

Durant ce temps Jocaste enlève sa robe sous laquelle elle porte une robe blanche déchirée. Elle retire d'un coffret sa couronne et des bijoux, elle enlève ses bracelets et ses colliers et jette le tout sur une table. Clitos le Noir se retourne et la regarde, stupéfait.

JOCASTE. Je suis entrée ici pauvre et sans un bijou. J'en partirai de même.

CLITOS LE NOIR. Vous partez ! Mais le roi... (*Montrant les bijoux.*) Et tout ça ?

¹⁴⁴ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 83.

JOCASTE (*sans se retourner*). Butin de guerre.

Noir.¹⁴⁵

« La pauvreté du père » et son abdication (bien qu'au nom de l'amour et du respect des v ux familiaux), tout en ouvrant une voie à l'affirmation personnelle du fils, sont à l'origine de l'insuffisance et du sentiment d'infériorité face à la vie d'Henry Bauchau. C'est son frère aîné, Jean – « rebaptisé », à partir de *La Déchirure*, Olivier –, qui occupe dans son enfance la place qui devrait être remplie par le père :

Le frère aîné réapparaît dans la seconde analyse pour révéler la blessure irréparable de la faiblesse du père. La parole de conteur du père, celle qui était dans la succession des générations a été libérée par l'action de la Sibylle. On a pu la reconnaître en soi. À travers la Sibylle, elle est devenue parole de la terre, clarté obscure de la grande mère. Venue du père, il faut qu'elle revivifie son image, qu'elle en fasse une force, une écriture. Le temps des séances me ramène à travers ses épisodes, ses masques, ses écrans jusqu'aux abords fascinants de la scène initiale. Celle-ci se joue-t-elle dans le passé, le présent ou le futur ?¹⁴⁶

Comme Henry Bauchau le raconte dans « La Circonstance éclatante »¹⁴⁷, « le souvenir de la scène dominante de mon enfance ne m'est revenu qu'à la fin de ma première analyse »¹⁴⁸.

Il se revoit dans une chambre, en hiver, à la fin d'une belle journée. Le frère aîné Olivier se balance sur un grand cheval de bois, il suce son pouce droit et est absorbé dans une chevauchée imaginaire. Il porte un casque surmonté d'un panache rouge (que l'on retrouvera sur la tête de Polynice dans *Antigone*) et une cuirasse noire. Sur une photo de son enfance qui a fixé cette scène, Bauchau retrouve, dans son regard, toute l'admiration qu'il éprouve, à ce moment-là, pour l'aîné :

Je joue, sans qu'il s'en aperçoive, avec un petit sabre de cuivre et de métal qui appartient à la panoplie dont il porte la cuirasse. Le soleil, qui décline à l'horizon, pénètre dans la chambre orientée vers le couchant, il éclaire le visage d'Olivier et ses longs cheveux blonds. Il fait briller son casque et j'admire le grand frère, étincelant dans la lumière, avec sa chevelure de lion et cet air de sobre certitude qui caractérise sa personne et sa façon d'être. Je tourne en souriant timidement vers lui, comme sur la photographie, une petite figure émerveillée. Mouvante, indestructible, pleine de doutes et de ten-

.....
¹⁴⁵ Henry Bauchau, *Théâtre complet. La Reine en amont, Gengis Khan, Prométhée enchaîné*, op. cit., p. 51-52.

¹⁴⁶ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 118.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 15-32.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

dresse inapaisée, inapaisable, cette image, ce visage sont toujours sur le seuil de mon écriture.¹⁴⁹

Ce qui rend le frère digne d'admiration est le fait qu'il apparaît aux yeux du cadet comme un « entier », un être qui n'est pas dans la « déchirure », mais bien immergé dans une « insondable », et sans doute incompréhensible, voire inatteignable, « tranquillité » :

[...] Olivier se balance, guidant son cheval, suçante son pouce avec une insondable tranquillité. Il ignore la petite figure qui l'admire et le soleil qui le fait briller. Il est tout entier en lui-même, pleinement accordé à ce qu'il fait, à ce qu'il est et, à travers les années, je sens encore que je ne suis pas, que je ne pourrai jamais être comme ça.¹⁵⁰

En revisitant cet épisode, grâce à l'analyse, Henry Bauchau retrouve le commencement de son désir d'écriture – le sabre, qu'il empoigne et qui scintille pour un instant à la lumière, fonctionnant comme le substitut mythique de sa plume :

Tenant le sabre, tenant la plume, j'ai une arme pour faire face à l'opacité du monde, mais je ne parviens que peu à peu à le reconnaître tant mon regard est absorbé, englouti dans l'image admirable d'Olivier.¹⁵¹

Mais il retrouve, en même temps, toute son insuffisance et toute sa douleur d'être et de rester à jamais un « être double » :

[...] je ne dois pas oublier la réflexion que m'a faite un ami médecin : « Vous êtes un être double et vos tentatives pour vous réduire à l'unité vous sont pénibles. »¹⁵²

Le grand frère Olivier, au contraire, dans son oralité est, aux yeux du narrateur, un « entier », un sujet narcissique ouvert au monde, tandis lui, figure spéculaire, est, dans son analité, immergé dans l'obscur du dange-reux et du doute, une problématique qui est centrale et récurrente dans l'œuvre de Bauchau :

Tout entier à son jeu, suçante sans honte son pouce, il est le prince oral, dans la plénitude, dans l'unité de lui-même et du monde, relié à la terre mère où il sera plus tard fermier et pasteur de troupeaux. Il écrira dans la terre et dans

.....
¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 16. La photo en question est publiée en annexe dans Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, [1972], Bruxelles, Labor, 1992.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵² *Ibid.*, p. 87-88.

des lignées d'animaux, tandis qu'à mes risques et périls je devrai féconder et rendre obscure la page blanche.¹⁵³

Il est évident qu'un rapport trouble s'engendre dans l'imaginaire d'Henry Bauchau face aux figures masculines. D'un côté le père, sous le signe de la « pauvreté », de l'incomplet et, de l'autre, les figures admirées dans l'enfance (l'oncle Théodore, qui représente le monde des « gagnants »¹⁵⁴, et Olivier, assimilés au même rapport avec l'entier et le soleil). Au centre, la figure du grand-père protecteur de *La Déchirure*.

Dans son long poème *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*, Henry Bauchau raconte un épisode significatif qui concerne l'oncle Théodore. Dans ce « rêve », il est un objet d'admiration et d'amour pour le petit Henry, se situant malheureusement à l'origine d'une faute que Bauchau enfant voit sans rémission :

Et tu te remémores un souvenir amer, c'était à la fin de la

guerre

C'était à la fin de la guerre très vieille [...]

Ton oncle, le frère de maman, était engagé volontaire, il

est revenu officier.

Tout sanglé, tout sanglant, il est frappé par un obus, par un

éclat qui l'atteint à l'épaule, pendant la dernière

offensive.

Ton oncle Théodore était beau, était grand, avec ce peu

d'or dans son nom qui produisait des émotions comme

¹⁵³ *Ibid.*, p. 18. Dans sa réflexion sur les deux versions de *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*, Marc Quaghebeur remarque que : « [...] le chant tout en continuant à rebrasser certains éléments de l'enfance, plonge plus massivement dans l'Histoire du XX^e siècle évoquée à la fin du Chant V. C'est-à-dire dans ces années capitales et douloureuses du premier demi-siècle, auxquelles Bauchau a été lié. Le Chant V n'a pas manqué d'esquisser, on l'a vu, une opposition entre Histoire et histoires. Capitales pour le devenir de l'uvre, comme pour son univers, ces années voient s'affirmer, au sein du réel, le contraste entre l'ainé des enfants mâles du clan, celui que le poème qualifie de "prince oral", et le second qu'il désigne comme "fils anal" (p. 97). Ce fils est "déchiré". Il "fut analysé/analysant, comme un analphabète, l'analphabète de son analité" (*id.*) » (Marc Quaghebeur, « Revisitées, les confessions de *La Sourde Oreille* inventent pour l'écrivain la légende de son futur », dans Pierre Halen, Raymond Michel, Monique Michel, *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, *op. cit.*, p. 138-139).

¹⁵⁴ Cf. Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 81.

le mot toréador.

Il était en convalescence et le médecin du village venait
le panser chaque jour

Il jurait alors, comme on fait à la guerre, il criait, sa bravoure n'était pas en question.

Ensuite il reposait sur une chaise longue au milieu de la véranda. Ce jour-là nous étions nombreux.

[...]

Mais tu étais perché sur le bord d'une chaise, tout près
de l'oncle et tu le regardais, tu l'aimais, fasciné.

Soudain je suis tombé sur lui. Ah ! que j'étais encore petit,
Je suis tombé sur son épaule.

Il a crié ! Surpris, il a crié. Alors monte vers moi la rumeur
D'indignation de la famille

Celle qui ne s'éteindra plus, puisque tous ceux qui étaient
Là, excepté toi, sont morts.

Et la voix de maman était dans la frayeur, elle n'est pas
venue te prendre dans ses bras, rouge, confus et tout
en larmes, hélas.

C'est Olivier qui ne pleurait pas si souvent, c'est lui bien
Sûr qui n'aurait pas pleuré, c'est lui jamais qui ne serait
tombé.

Ta mère ne t'a pas secouru, elle l'aurait tant, elle l'aurait
tant voulu, tu le sais aujourd'hui qu'elle est morte.

C'est l'oncle qui n'avait pas grand mal, c'est Théodore,
avec son bandage et son bel uniforme, qui a voulu te
consoler.

86 Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau

Mais tu vivais l'erreur, la faute sans consolation [...].¹⁵⁵

Comment réagir alors à cette « pauvreté » existentielle, qui s'est manifestée dans l'enfance, à cette vie qui peine à reconnaître, à exprimer et à vivre ses sentiments ?

Comment dépasser la conviction de vivre toujours sous le signe de l'« erreur », involontaire mais potentiellement porteuse de douleur et de disgrâce, lourde en conséquences négatives ?

Et surtout, comment savoir si cette « erreur » en est vraiment une ; s'il faut la combattre ou bien la laisser vivre et grandir en soi, en criant son nom dans le soleil ?

Cette question, comme celle de « la » Sphinx pour dipe, est « la » question fondamentale d'où l'écriture bauchalienne part et où elle revient sans cesse, après avoir expérimenté chaque fois, par les voies du détournement, de la mythification et de la mystification littéraire, son impossibilité à « choisir la réponse ».

¹⁵⁵ Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 225-226. Le poème *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*, écrit en 1978, a été publié pour la première fois en 1981, à Lausanne, aux éditions de L'Aire.

Chapitre II

Émergence du personnage d'Antigone

C'est alors que je fus l'accident sur ta route...

Les deux Antigone

La découverte de la parole : le cri-écriture

Le sentiment de « pauvreté existentielle » qu'Henry Bauchau éprouve depuis son enfance, reste longtemps dans les plis cachés de son inconscient et va émerger avec force seulement après la Seconde Guerre mondiale. Il se manifeste par des somatisations importantes qui le rendent malade et bloquent tout esprit d'initiative. Comme il le raconte dans « La connivence des temps »¹, il s'adresse à un médecin qui, après de nombreuses recherches médicales, trouve son état de santé physique parfait et lui conseille d'aller voir un analyste car il estime que l'origine de son malaise est psychique. La première réaction de Bauchau, face à ce diagnostic, est tout à fait négative mais l'évolution de son mal intérieur finit par le convaincre :

Mon esprit s'occupe de moi, quelques jours plus tard je me retrouve au lit, malade et tout seul. Je n'ai rien et pourtant je suis cloué là, je suis défait, je suis vaincu et je sais de science intérieure que je n'en sortirai pas tout seul ni par des remèdes.²

La reconnaissance de sa « maladie psychique » et l'analyse qu'il va entreprendre constituent une première réaction à sa condition de « pauvreté existentielle ». Une deuxième, découlant de la première, se réalise dans la découverte de l'écriture comme possibilité active, se développant par la suite en rencontre synergetique entre la notion de « pouvoir de la parole »³ et celle de « pouvoir de la fiction »⁴, « les deux se relançant l'une

.....
¹ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 107-126.

² *Ibid.*, p. 108.

³ Olivier Ammour-Mayeur, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 17.

⁴ *Ibid.*

l'autre à travers les torsions qu'elles imposent à la langue dont elles usent dans leur faire créateur »⁵.

Or, l'écriture, pour lui, n'est pas seulement « le levier », le point fixe, comme le disait la Sibylle, mais elle assume en outre les caractéristiques d'un véritable « cri » – symboliquement enchâssé dans le mot « écriture » – de réaction et de révolte contre toute résistance intérieure et extérieure qui a empêché et empêche l'acceptation et l'épanouissement de son « moi ». Une nouvelle forme de résistance active, celle du « dire », vient s'instaurer pour faire contraste avec la résistance passive, celle qui s'oppose au dévoilement. Bauchau l'indique clairement dans le chapitre « La résistance » de son premier roman *La Déchirure*⁶ :

Pourquoi résister ? Parce qu'on approche du lieu et du temps où il n'y a plus de raisons, plus d'explications, plus rien. C'est là que je veux parvenir. Tant qu'on résiste, on est encore quelqu'un. On garde un pouvoir. Le pouvoir de dire merde. On l'aime ce mot ? Oui, on l'aime. Son refus tient en suspens tous les mots du dictionnaire. On s'éveille avec lui sur les lèvres. On le répète cent fois par jour. M'a-t-il assez signifié qu'on ne pouvait pas s'arrêter et qu'il fallait s'écouler comme les autres aussi rapidement que possible. Eh bien ! je l'ai fait. Je me suis écoulé devant vous. J'ai ajouté mes mots à tous ceux que vous avez oubliés.⁷

La conscience de la possibilité de s'exprimer par un « cri-écriture », ou mieux son désir, apparaît déjà dans un de ses premiers poèmes, « Quel souffle a fait ce cri »⁸. Henry Bauchau y retrace le mou-

⁵ *Ibid.*

⁶ Cf., à ce propos, Henry Bauchau, *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure, 1960-1965*, op. cit. Marc Quaghebeur, en analysant les brouillons et les manuscrits de *La Déchirure*, retrouve les lignes de force des correspondances entre le vécu historique de Bauchau en tant qu'Officier Volontaire du Travail puis Résistant et les résistances intérieures, caractérisées, comme le dit Bauchau lui-même, toutes les deux par une forme d'immobilité : « Bauchau écrit en outre que "La Résistance était nécessaire comme force d'opposition à une autre force mais quand l'adversaire s'est écroulé, elle a perdu sa raison d'être. Elle ne pouvait rien créer, car d'abord elle voulait le rétablissement de la prospérité du passé et le passé". Ce constat historique et social bascule ensuite, et comme toujours chez Bauchau en parfaite homologie, vers la résistance que l'auteur oppose à la psychanalyse, soit une peur de la "révolution intérieure". [...] Cette hantise de la destruction de la Grande Muraille (celle de sa classe comme celle du Moi) ne peut bien sûr, à l'origine, lui paraître que comme un sacrilège. » Marc Quaghebeur, « Le tournant de *La Déchirure* », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 132.

⁷ Henry Bauchau, *La Déchirure*, [1966], Arles, Actes Sud, 2003, p. 129.

⁸ Chiara Elefante éclaircit la relation que Bauchau instaure entre le souffle et la voix (qui s'articule originellement en « cri »), dans son article « La voix du corps, la voix féminine dans l'œuvre narrative d'Henry Bauchau », dans Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau. Écrire pour habiter le monde*, Paris, PUV, 2009, p. 155 : « [...] on peut rapprocher le thème de la voix au souffle, à la res-

vement de la naissance tout en renvoyant métaphoriquement à une renaissance, à la relation existante entre l'étouffement, acte de vitalité bloquée – et donc implosif et autarcique – et le cri, acte de révolte, mouvement extraverti de manifestation sociale qui signale une (sa) présence vitale au monde :

Je vis d'être chassé mais ma révolte est grande.

J'étouffe donc je suis, je crie, je suis au monde.⁹

Le souvenir et le voile

L'origine très ancienne de cette possibilité expressive est racontée par Henry Bauchau dans « La Circonstance éclatante »¹⁰. La révélation s'en fait par un mécanisme de croisements temporels et de mise en abyme. Le « souvenir de la scène dominante de son enfance », celle où l'écrivain est atteint, comme son frère, par la lumière du soleil couchant, et qui représente, dans son imaginaire interprétatif, le moment topique du commencement de son écriture¹¹ et de la découverte instinctive du pouvoir

.....
piration qui ne sont pas assujettis à une décision, mais sont au contraire théoriquement passifs [...]. La voix et le souffle, puisqu'ils représentent une communication profonde, un échange, deviennent alors deux dimensions humaines très proches l'une de l'autre : ils sont complémentaires, car le souffle est la condition nécessaire pour que la voix puisse surgir, et ils impliquent une grande potentialité de relation humaine. »

⁹ Henry Bauchau, « Quel souffle a fait ce cri », recueil *Géologie*, dans *Poésie complète*, op. cit., p. 16. Pour souligner l'importance de ces deux vers et y catalyser l'attention du lecteur, Henry Bauchau utilise un procédé stylistique en vertu duquel ils constituent le seul distique rimé en alexandrins à l'intérieur d'un poème en vers libres, ce qui les fait ressortir dans l'ensemble du poème. Le thème du « cri », est récurrent dans l'œuvre d'Henry Bauchau : un chapitre (ensuite supprimé) y était consacré dans les premières versions de *La Déchirure*. Cf., à ce propos, Henry Bauchau, *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure, 1960-1965*, op. cit., p. 400 et la notation à p. 137 : « Faire passer ensuite le rêve du cri. » Au cri Bauchau dédiera ensuite un chapitre fondamental du roman *Antigone* et un récit *Le cri d'Antigone*. Il réapparaît dans le roman *Déluge*.

¹⁰ Cf. Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 15.

¹¹ Comme le rappelle Régis Lefort, l'épisode de la découverte de l'écriture, racontée dans « La Circonstance éclatante » a été repris et réécrit par Henry Bauchau plusieurs fois, avec des buts précis : « L'écriture dont le point de départ libérateur, chez Bauchau, a été l'expérience de la psychanalyse, trouve sa source dans une scène fondamentale de la petite enfance qu'il nomme "la circonstance éclatante", épisode relaté à plusieurs reprises, et la première fois dans *La Déchirure*. L'épisode fondamental de la petite enfance est repris une seconde fois dans un article d'*Études freudiennes* en 1985, "L'écriture à l'oreille enfantine", une troisième fois dans cet ensemble de conférences réunies sous le titre *L'Écriture et la Circonstance*. Ces deux derniers textes sont eux-mêmes repris dans *L'Écriture à l'écoute*. Comme souvent chez Henry Bauchau, la réécriture permet de circonscrire la scène et d'aller au plus

qu'elle a¹², suscite, en simultané et par association analogique, le souvenir d'une photo. Là encore les deux frères sont ensemble, là déjà il y a la présence sur la scène du même travestissement héroïco-mythique (cuirasse et panache), là aussi Henry Bauchau se voit comme « une petite figure émerveillée », comme un sujet qui se perçoit déjà dans la « diminution » – et par conséquent dans cette « pauvreté » de laquelle il essaiera de sortir, comme il le répète à plusieurs reprises,¹³ grâce à l'écriture. Ce souvenir des deux images fantasmées, de l'ainé et du cadet, engendre à son tour le souvenir d'une autre scène, que l'écrivain envisage comme encore plus ancienne :

Peu après l'apparition du souvenir dominant, une autre scène, plus ancienne sans doute, s'est ranimée. Je suis dans une pièce sombre en face d'une petite fille qui lève les bras au ciel en criant de colère et de désespoir. Cette scène, vécue ou rêvée, reconstruite certainement par la mémoire, suscite un autre souvenir [celui d'Olivier comme « prince oral », *NDR*]. [...] Ces deux scènes s'associent et se répondent. [...] La petite fille qui crie à ma place me signifie peut-être que, malgré l'obstacle, je ne renoncerai pas.¹⁴

L'évocation de cette figure de substitution émotionnelle, figure de rébellion – que l'on retrouvera dans le sous-titre imaginé pour le roman *Antigone* que Bauchau cite dans l'essai *La Lumière Antigone*¹⁵, – entraîne celle d'une autre figure féminine, associée à une idée de découverte et de plaisir qui n'a pu se réaliser à cause d'une interdiction provenant de « l'univers des grandes personnes » :

Ce jour-là, nous devons aller jouer au tas de sables à l'ombre des trois grands platanes. J'attends avec une vive impatience, et comme une promesse d'allégresse, quelque chose qu'une petite fille a promis de me dire ou de me montrer. Le monde brille, l'esprit, le corps, l'espérance sont puissamment alertés. À cet espoir, à cette interrogation, il n'y a pas de réponse. La curiosi-

.....
proche de son centre dynamique. » Régis Lefort, *L'Originel dans l'uvre d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 101.

¹² « Le soleil continue à baisser, il dépasse Olivier et, au moment où il va disparaître derrière une ligne d'arbres, il parvient jusqu'à moi. Il touche de ses rayons la lame du sabre, il la fait scintiller dans ma main et illumine mon visage. Je tiens – oui, c'est moi qui l'ai – l'objet mâle et brillant. La petite figure s'éclaire d'un rire émerveillé et stupéfait. Le temps de cette lumière aussitôt rappelé par l'ombre, je suis appelé, nommé, peut-être désigné pour un événement inespérable et pourtant secrètement espéré. Olivier, impassible ne s'est aperçu de rien, l'obscurité commence à tomber, l'enfance renvoie à l'inoubliable ce qui a eu lieu d'indicible et que toute une vie va devoir tenter de dire. C'est là que commence la dépendance amoureuse du poème. » Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 16-17.

¹³ Cf., à ce propos, *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵ « Mon livre est lui aussi une longue course, et si j'avais dû lui donner un sous-titre, je l'aurais appelé *Antigone ou l'Insurrection*. » *Ibid.*, p. 100.

té, l'attente, le jeu ont dû se heurter à l'univers des grandes personnes. Un voile incompréhensible a de nouveau été jeté sur ce qu'il y a de plus intéressant, peut-être de seul intéressant au monde, sur le vrai mobile de toutes les paroles et de tous les jeux.¹⁶

L'interdit familial qui a arrêté le petit Henry sur la voie de la « quête du mystère amoureux »¹⁷, comme il définit l'attente de la rencontre avec la petite fille, est relaté, comme tous les événements commentés dans « La Circonstance éclatante », au sein du roman *La Déchirure*, dans le sous-chapitre « Le Jeu originel », raconté à l'intérieur du « Quatrième jour ».

Bien que le sujet traité soit, dans son noyau, le même dans les deux textes, le mode de présentation et le traitement différent – narratif dans *La Déchirure*, explicatif et exégétique dans « La Circonstance éclatante » – cachent une volonté d'élaboration progressive du souvenir enfantin selon une perspective de « mythification » manifeste. Elle était, d'ailleurs, bien présente dans le roman, mais en position d'arrière-plan¹⁸.

Dans *La Déchirure*, la matière de ce souvenir est élaborée par Bauchau de façon à garder tout entière sa densité et son opacité grâce à une procédure de symbolisation¹⁹, se déployant à travers des éléments narratifs – au fond cryptique – qui laissent le champ ouvert à des ambiguïtés interprétatives importantes, non seulement pour le lecteur mais pour lui aussi, comme il le déclare ouvertement dans *La Grande Muraille* :

Hier repris « La scène originelle », la première partie me semble très bonne, la seconde est à refaire. C'est une partie très obscure, je prends des notes, j'entame un nouveau brouillon. Je sens que ce sera une étape dure et décisive vers la fin du livre.²⁰

¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Sur la dimension mythique et sur le sens que lui donne Henry Bauchau, cf. ce que dit l'écrivain dans *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure, 1960-1965, op. cit.*, p. 224 : « ROMAN : il me paraît clair que plutôt qu'un récit le volume qui doit suivre celui-ci doit être une sorte de mythologie, c'est-à-dire exprimant les lieux, les rencontres, les rêves signifiants d'un homme », et plus loin, p. 391 : « L. me conseille fortement aujourd'hui de prendre pour titre *La Grande Muraille*, ce qui rendrait compte à la fois de l'effort de l'analyse et de la mort de maman. S'y retrouverait aussi la dimension mythique qui se trouve à l'arrière-plan. »

¹⁹ Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 240 : « [...] bien que pourvu d'une signification, le symbole est intransitif. Ce statut paradoxal est bien mis en évidence par une phrase également paradoxale : le symbole est la chose sans l'être tout en l'étant... (l'intransitivité va de pair avec le synthétisme). L'objet symbolique à la fois est ou n'est pas identique à lui-même. »

²⁰ Henry Bauchau, *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure, 1960-1965, op. cit.*, p. 366.

Dans « La Circonstance éclatante », écrite au moins vingt ans plus tard²¹, la même matière et les mêmes événements sont lus et expliqués à travers un enjeu de relation directe entre symbolisant et symbolisé, relation en ce cas choisie, dévoilée et donnée de façon explicite par Henry Bauchau lui-même et qui n'est pas sans rappeler des techniques d'interprétation mises au point par Sigmund Freud²². Ici, le souvenir de la « scène dominante » symbolise la découverte de l'écriture, la présence de la petite fille qui crie est interprétée comme un acte de rébellion engendré par une rencontre manquée avec une petite fille (une autre, la même ?), ce qui a signifié, comme on l'a vu, le début d'un malheur lié à la quête du mystère amoureux. L'interprétation manifeste de Bauchau « sur Bauchau » discerne, dans tous ces événements, des symboles de son rapport à l'écriture. De la sorte, il les circonscrit et en limite la portée qui est, en fait, bien plus complexe et bien plus riche en significations, en nuances et en conséquences, comme le démontrent son parcours d'écrivain et ses *Journaux*. Toute son œuvre n'est-elle pas réductible à une recherche identitaire directe ou indirecte, qui la fait rentrer, à bon droit, dans le cadre d'une écriture autofictionnelle à fort substrat autobiographique telle qu'elle est conçue au XX^e siècle ?

Anna Maria Laserra remarque dans son « Entre soi-même et l'autre : la déviation identitaire dans l'espace autobiographique »²³ que « [...]

.....
²¹ *La Déchirure* est publiée en 1965 tandis que le texte de « La Circonstance éclatante » fut prononcé à l'Université de Louvain-la-Neuve en 1987.

²² Cf., à ce propos, le commentaire que Tzvetan Todorov fait de *L'Interprétation des rêves* de Sigmund Freud dans *Théories du symbole*, op. cit., p. 317-318 : « [Freud] distingue en effet deux techniques d'interprétation : *symbolique* et *associative* [...]. Or, la délimitation et la description de la technique associative (plus importante que l'autre aux yeux de Freud) n'avaient jamais été entreprises auparavant. La technique symbolique [...] consiste à se servir d'un répertoire établi une fois pour toutes, telle une "clef des songes", pour traduire, une par une, en pensées latentes les images présentes. Cette technique ne doit être appliquée qu'à une partie du rêve, celle, comme son nom l'indique, qui est constituée de symboles (au sens étroit). [...] la technique associative [...] consiste à demander au rêveur, aussitôt après qu'il a achevé le récit de son rêve, de dire tout ce que les éléments de ce dernier évoquent en lui ; on considère les associations ainsi établies comme étant l'interprétation du rêve. [...] Cette interprétation du rêve contient, premièrement, une partie de pensées latentes (l'autre nous est livrée par la connaissance des symboles) et, deuxièmement, une série de "développements, transitions et rapports" (Freud, *Nouvelles conférences sur la Psychanalyse*, Gallimard, 1971, NDR) qui relient pensées latentes et contenu manifeste. Ces associations du rêveur, consignées à un moment particulier de sa vie, sont, comme on peut s'y attendre, dépourvues de toute universalité. Un symbolisant peut évoquer d'innombrables symbolisés ; inversement un symbolisé peut être désigné par une infinité de symbolisants. »

²³ Annamaria Laserra, « Tra il sé e l'altro : la deviazione identitaria nello spazio autobiografico », dans Michele Bottalico e Maria Teresa Chialant (dir.), *L'impulso autobio-*

l'élaboration d'un jugement sur sa propre identité, mais aussi d'une simple observation de son identité demande une mise à distance de soi-même »²⁴ et que, dans les formes nouvelles d'expérimentation de l'écriture autobiographique au XX^e siècle, l'identité individuelle est soumise à un éclatement et à une multiplication, qui entraînent un questionnement critique sur « [...] ce qui porte à écrire sur soi-même et sur ce qui est le sujet de sa propre écriture »²⁵. La relation étroite entre la pratique autobiographique et la thérapie analytique envisagée par la critique a permis d'appliquer à l'écriture les procédures utilisées par le processus psychanalytique qui, rappelle Anna Maria Laserra, met en relief « l'importance de la présence de l'Autre afin que, préalablement projetée à l'extérieur, l'image de soi puisse être restituée et intégrée en passant à travers la médiation du transfert »²⁶. L'écriture autobiographique, donc, « se sert d'un mécanisme analogue de séparation du sujet de soi-même et utilise l'écriture comme la forme de l'Autre »²⁷.

Le « moi » et l'« autre »

Dans *La Déchirure*, ces souvenirs cités dans « La Circonstance éclatante » en engendrent deux autres, qui sont, eux, omis dans « La Circonstance éclatante » et représentent un anneau de conjonction à même de déplacer l'interprétation des symboles que ces deux textes contiennent. Et cela, de la perspective réductive indiquée et voulue par Henry Bauchau lui-même, pour se positionner dans un ensemble existentiel multidimensionnel, comme je l'indiquerai par la suite.

Dans « Le Jeu originel », la « scène dominante » n'est pas présentée comme le moment de la découverte de l'écriture, mais plutôt de la découverte du « moi » :

.....
grafico. *Inghilterra, Stati Uniti, Canada... e altri ancora*, Actes du colloque « L'impulso autobiografico », Univ. degli Studi di Salerno, Napoli, Liguori, 2005.

²⁴ *Ibid.*, p. 29. « l'elaborazione di un giudizio sulla propria identità, ma anche di una semplice osservazione della propria identità richiede [...] una distanziamento da se stessi » (traduit de l'italien par Emilia Surmonte).

²⁵ *Ibid.* « cosa spinga a scrivere su se stessi e chi sia (o anche : in quale luogo sia ubicato) il soggetto della propria scrittura » (traduit de l'italien par Emilia Surmonte).

²⁶ *Ibid.*, p. 30. « l'importanza della presenza dell'Altro affiché, preventivamente proiettata all'esterno, l'immagine del sé possa essere restituita e integrata passando attraverso la mediazione del transfert » (traduit de l'italien par Emilia Surmonte).

²⁷ *Ibid.* « si avvale di un analogo meccanismo di separazione del soggetto da se stesso e utilizza la scrittura come forma dell'Altro » (traduit de l'italien par Emilia Surmonte).

La scène n'a duré qu'un instant, peut-être quelques secondes, c'est depuis lors que je suis l'autre. Je veux dire moi. Seulement moi.²⁸

Comme le rappelle Philippe Forest dans son essai « L'appel inouï du réel »²⁹, « Je est toujours un autre, un personnage. Autant dire « personne »³⁰, en évoquant par là, en même temps, et le livre de Philippe Lejeune³¹, et la célèbre expression rimbaldienne³². Et « Personne » est justement le titre d'un texte abandonné d'Henry Bauchau³³, qu'il situe à l'« origine lointaine » de *La Déchirure* :

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 vers mon enfance pour mieux la remémorer et tenter de la comprendre.³⁴

Comme le rappelle Marc Quaghebeur dans son article « Le tournant de *La Déchirure* », « ce petit cahier de toile grise » où se trouvent les « lointaines prémices de *La Déchirure* », contient, « entre autres la séquence de *La Circonstance éclatante* qui figurera sous le titre *Le Jeu*

²⁸ Henry Bauchau, *La Déchirure*, op. cit., p. 177.

²⁹ Cf. Philippe Forest, « L'appel inouï du réel », dans Philippe Forest, *Le roman, le réel et autres essais*. Allaphbed 3, Nantes, Cécile Défaud, 2007.

³⁰ Philippe Forest, « L'appel inouï du réel », dans Philippe Forest, *Le roman, le réel et autres essais*. Allaphbed 3, op. cit., p. 88. Cf. ce que dit Henry Bauchau dans *La Grande Muraille*. *Journal de La Déchirure*, 1960-1965, op. cit., p. 63, à propos du protagoniste de *La Déchirure* en 1960 : « La règle fondamentale c'est de tout dire mais il faut qu'en face de soi il y ait une profondeur ouverte. [...] Est-ce que j'ai pu tout dire ? Non. Mais il y a eu un mouvement dans cette direction. J'ai continué à bâtir un personnage mais je lui ai retiré quelques plumes et aussi quelques fausses blessures. Le personnage s'est affaibli, ce qui m'a paru un désastre, le moi n'a pas été fortifié encore mais l'écran qui le séparait du monde est devenu moins opaque ».

³¹ Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

³² Cf., à ce propos, la « Seconde Lettre dite du Voyant (à Paul Demeny le 15 mai 1871) », dans Arthur Rimbaud. *Correspondance*, édition établie et annotée par Jean-Jacques Lefrère, Paris, Fayard, 2007.

³³ De ce texte « Personne », Henry Bauchau pense réaliser une pièce théâtrale comme il le dit dans *La Grande Muraille*, p. 313.

³⁴ Henry Bauchau, « Jean Amrouche ou la déchirure », dans *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 51. Cf. encore, à ce propos, Henry Bauchau, *La Grande Muraille*. *Journal de La Déchirure*, 1960-1965, op. cit., p. 25 et p. 18 : « Au sujet du manuscrit de "Personne" qu'elle [Blanche Reverchon Jouve, NDR] a lu : "Vous avez exprimé là-dedans votre démon. Vous le saviez ?" »

originel dans le livre de 1965 ; et celles de *La Maison froide* et de *La Maison chaude* »³⁵.

Qui est donc cet « autre », ce « moi » qui, comme Bauchau le dit dans « La Circonstance éclatante », « toute une vie va devoir tenter de dire »³⁶ ?

C'est seulement « cet autre de la poésie », comme semble l'indiquer l'écrivain lui-même ou bien c'est une identité plus ancienne, plus originelle – plus polyphonique – dans laquelle il se retrouve et se comprend à l'intérieur de cette « scène dominante », comme le suggère Régis Lefort³⁷ ?

La problématique posée par Lefort ne concerne pas exclusivement la relation qu'Henry Bauchau entretient avec son autobiographie et son identité, mais elle investit tout écrivain qui se met à l'épreuve de ce genre, comme le note Philippe Lejeune dans un de ses livres dédiés à l'autobiographie littéraire, *Les Brouillons de soi*, où il se demande s'il est vraiment possible « d'échapper à cette force de pesanteur qu'est l'identité »³⁸ quand « on entre dans l'espace autobiographique en acceptant d'écrire sur soi »³⁹.

Dans le cas de Bauchau, elle s'avère particulièrement pertinente car toute son écriture porte, de façon directe ou indirecte, la marque de cette quête identitaire des origines mais ne peut se réaliser qu'à travers un « autre », « en position de créateur », comme le note Marc Quaghebeur sur la base de l'analyse des brouillons de *La Déchirure* où la « matière originaire » apparaît plus claire et explicite de celle du texte définitif où elle sera élaborée « de façon plus cryptée ou plus emblématique » :

Comme il l'avoue lui-même, l'auteur cherche à sortir de « l'air douteux de confiance » du « je » autobiographique mais ne débouche pas pour autant

.....
³⁵ Marc Quaghebeur, « Le tournant de *La Déchirure* », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 88.

³⁶ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 17.

³⁷ « L'autre doit être d'abord entendu comme autre social qui marque une différence, voire une opposition par rapport à un milieu familial pour qui la poésie ne représente pas un travail sérieux. Il s'agit de l'autre par rapport à une extériorité. L'autre est ensuite assimilable à l'autre inconscient, un autre de l'intériorité cette fois, et il faut plusieurs années à Bauchau pour le reconnaître puisque cet autre de la poésie ne publie qu'en 1958, à l'âge de 45 ans. L'instant décrit est vécu comme une épiphanie, à la fois révélation et fulgurance, et l'adulte analysant n'a de cesse de retrouver ce monde de l'enfance qui recèle un abondant et inépuisable trésor, cet univers qui devient le seuil d'un autre monde, originel celui-là [...]. » Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 102-103.

³⁸ Philippe Lejeune, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, p. 40.

³⁹ *Ibid.*

sur le rejet du « je » intime tel que Malraux le profère au début des *Antimémoires*. Il s'avoue tout aussi incapable d'inventer une histoire et des personnages ou de plonger aux délices du mentir-vrai. Comment se mettrait-il en position de créateur alors qu'il se vit absolument comme « le créé » – et cela, après s'être cru figurable en tant que moi historique ? Désormais, il sait que « le créateur c'est l'autre ». Celui-là même qu'il ne cesse d'interpeller dans sa stylistique et par sa forme.⁴⁰

La découverte identitaire

Dans « La Circonstance éclatante », le souvenir de la « scène dominante » présente tous les traits d'une découverte identitaire heureuse. Le processus relationnel et de symbolisation (à partir des mythologèmes de la fratrie, de la lumière, du soleil, de l'« enfant divin » et de leurs variations représentatives)⁴¹ y est apparemment délimité et simplifié, « unidimensionalisé », mais il laisse entrevoir, dans des cônes d'ombre de la narration, des réseaux symboliques et métaphoriques⁴² à valeur significativement archétypale, qui seront développés successivement dans les romans du cycle thébain où ils montreront toute leur complexité et leur ambiguïté substantielle et inéludable.

Dans *La Déchirure*, le récit de ce que Bauchau appellera finalement « la scène dominante » – et qui, à l'époque de la rédaction du roman, est nommé alternativement et significativement « scène primitive » ou « scène originelle » dans *La Grande Muraille*⁴³ – assume la valeur positive de l'événement mais ne manque pas de procurer « un malaise » lié au resurgissement du souvenir :

[La scène] a rempli son rôle, mais aujourd'hui j'éprouve un malaise à la revoir, j'y trouve un fumet de fausseté, une enflure qui m'est insupportable. L'esprit de la Sibylle me presse de reprendre le dialogue, de retrouver la co-

⁴⁰ Marc Quaghebeur, « Le tournant de *La Déchirure* », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 124-125.

⁴¹ Cf., à ce propos, l'essai publié en 1941 par Carl Gustav Jung et Charles Kerényi, *Einführung in das wesen der mythologie*, paru en France chez Payot avec le titre *Introduction à l'essence de la mythologie*, sans doute connu par Henry Bauchau, et l'essai de Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, paru en 1969 chez Bordas (notamment le Livre premier, *Le régime diurne de l'image*) qui offrent une série intéressante de clés de lecture utilisables pour la compréhension et l'analyse de la « scène dominante ».

⁴² Cf., à ce propos, ce que dit Paul Ricœur dans *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 238-254, au sujet de ce qu'il définit « "le moment iconique" de la métaphore ».

⁴³ Henry Bauchau, *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure*, 1960-1965, op. cit., p. 85 et p. 369. L'expression « scène primitive » est utilisée d'abord comme référence du récit de l'incendie de Louvain, puis elle désigne, dans le même *Journal*, celle qui sera finalement nommée « la scène dominante ».

quille dont j'ai peut-être fait abusivement une sirène et d'en extraire, malgré ses courbes et ses replis, la signification véritable.⁴⁴

La forme ouverte du roman⁴⁵ permet à Bauchau de se mettre à la recherche d'une réponse, d'utiliser des dimensions narratives plurielles⁴⁶ – qui constituent le squelette de l'organisation textuelle de *La Déchirure* – pour faire de cette œuvre le lieu privilégié d'un récit mais aussi d'une enquête, d'une analyse, d'une recherche qui a comme centre la vie⁴⁷. L'alternance des plans spatio-temporels, narratifs et diégétiques, aménage un système fondé sur une polyphonie énonciative et un cadre de référence qui offre à l'écrivain la possibilité de représenter les événements de son enfance et de sa maturité selon des perspectives multiples et diverses aboutissant toutes à des formes interdépendantes d'intériorisation⁴⁸ dialogique⁴⁹.

⁴⁴ Henry Bauchau, *La Déchirure*, op. cit., p. 177-178.

⁴⁵ Cf., à ce propos, ce que dit Philippe Forest dans « L'appel inouï du réel », dans Philippe Forest, *Le roman, le réel et autres essais. Allaphbed 3*, op. cit., p. 88 : « Le roman est l'espace où cet étoilement d'expériences, cet éclatement de moments vécus, rencontre le schéma, le graphique, le dessin où s'organise la possibilité d'une fiction irréversiblement fidèle à l'impossible dont tout récit procède. Toutes sortes de protocoles poétiques se laissent envisager. »

⁴⁶ Dans *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure, 1960-1965*, op. cit., p. 33, Bauchau note ces réflexions sur l'organisation du roman *La Déchirure*, qui est de toute évidence un roman construit sur et autour des voix : « Peut-être devrais-je concevoir la voix du narrateur en deux parties. Une partie vivante, mouvante, semi-lyrique, animée de mouvements d'air, ce serait le souvenir. D'autre part des notes brèves, des rêves, des interprétations, ce serait le Journal. Ces deux parties correspondraient à deux états du temps : les faits d'abord, puis ce que le temps et la compréhension en ont fait. » Et quelques jours plus tard, il note encore : « C'est le récit d'une marche avec ses erreurs et ses régressions. [...] L'important est de bien partir en restituant avec authenticité les années d'obscurité et de bataille de l'analyse proprement dite. Il faut décrire l'analyse à l'aide de plusieurs voix. 1. Sa voix au moment même : notes brèves, rêves, récits entrecoupés. 2. Sa voix lorsque le narrateur a trouvé sa voix, ses moyens d'expression et qu'il restitue ce que les faits passés sont devenus. [...] 3. D'autres voix racontent de l'extérieur les mêmes faits, les mêmes êtres qui apparaissent tout à fait différents. » Henry Bauchau, *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure, 1960-1965*, op. cit., p. 36.

⁴⁷ « La vie ? La sienne ou bien une autre ? Peu importe puisqu'elles sont identiques. Elle est, quoi qu'on en dise, l'affaire du roman, jour après jour, nuit après nuit, la matière de son inlassable travail, la vie, ce mot, écrivait un poète, après lequel on ne peut en écrire aucun autre » (Philippe Forest « L'appel inouï du réel », dans Philippe Forest, *Le roman, le réel et autres essais. Allaphbed 3*, op. cit., p. 90).

⁴⁸ Cf., à ce propos, ce que dit Jean Florence dans sa « Lecture » de *La Déchirure*, dans le roman parue en 1986 aux éditions Labor, Bruxelles, p. 244 : « La psychanalyste (La Sibylle NDR) y organise le récit mais au titre extrêmement discret d'interlocuteur en retrait, à la fois partout et nulle part, pôle d'interpellation et de présence absente. Dans la machinerie textuelle cette fonction de l'Autre appelle le lecteur à se multiplier, l'oblige à se déplacer d'une identification immédiate au personnage – person-

Dans son analyse de la poésie⁵⁰ de Bauchau, Geneviève Henrot relève que « la parole immédiate du poète en son propre nom » trouve le moyen de « forger une autre sorte de distance de soi à soi pour oser se représenter », en créant une « distance intérieure », modalité dialogale qui « loin d'embrasser l'Autre écouté comme un frère amical [...] engage un bal de pronoms personnels référant différemment au sujet – selon qu'il est perçu comme proche et conciliable, ou au contraire comme aliéné à la confiance, à la sympathie, au consentement du moi »⁵¹.

Cette *distance intérieure* éloigne les sujets énonciateurs de l'altérité intérieure du moi avec des effets de dédoublement et de démultiplication :

Le dialogue qui se tisse à la faveur de ce dédoublement, plus ou moins contentieux ou négociateur, diplomate ou discriminant, extériorise un malaise – une impossibilité ? – du « je » à se reconnaître unique, constant, harmonieux, cohérent, mais aussi limité, exigü, explicable, limpide.⁵²

Le souvenir lui aussi est précis ou douteux selon qu'il est relaté à partir d'une dimension fantasmée, voire mythique, ou bien à partir d'une remémoration ou d'une résurgence au cours des séances.

C'est ce qui arrive emblématiquement au lieu où se déroule « la scène dominante » : Henry Bauchau tout en racontant le souvenir, note, dans le roman, qu'il est déplacé de la « maison chaude », celle de la lignée maternelle, et donc du lieu où le fait s'est effectivement produit, à « la maison froide », celle de la lignée paternelle. Ce déplacement est également noté dans « La Circonstance éclatante ».

Les raisons de ce transfert restent ouvertes dans ce chapitre de *La Déchirure*⁵³ tandis que dans « La Circonstance éclatante » l'écrivain

.....
nage qui est lui-même comme émiété dans l'espace et le temps – à des identifications partielles et mouvantes. Le mode de composition du roman est complexe et, au fond, très moderne. Il produit un effet de ce qu'on a souvent, de manière un peu approximative, appelé au théâtre la "distanciation" brechtienne, et qu'à notre sens il serait moins inexact de nommer effet de rupture, ou mieux, pour user d'un mot ancien, effet d'étrangement. »

⁴⁹ Sur la problématique des focalisations narratives dans l'œuvre d'Henry Bauchau, cf. Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., et notamment le chapitre « L'œuvre comme lieu mythique », p. 121-130.

⁵⁰ Cf., à ce propos, Geneviève Henrot, *Henry Bauchau poète. Le vertige du seuil*, op. cit.

⁵¹ *Ibid.*, p. 99.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Comme le note Myriam Watthee-Delmotte dans son *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 11-12 : « Né le 22 janvier 1913 à Malines, Henry Bauchau est le second enfant d'une famille belge bourgeoise [...] marquée par un singulier phénomène d'exil intérieur : toute son enfance est marquée par les récits de la "Grande Guerre", son

fait allusion à l'explication qu'il s'en est donné, sans pour autant la dévoiler en cette occasion au lecteur.

Une réflexion *a posteriori*, faite dans le roman, procure à l'écrivain la « certitude »⁵⁴ du déplacement opéré. Cela l'amène à produire et à raconter, au même endroit de *La Déchirure*, un autre souvenir, celui du « jeu originel », qui n'est pas mentionné (et pour cause) dans « La Circonstance éclatante » :

Il y a un lien intime entre elle [cette chambre, *NDR*] et la scène originelle, mais quelque chose l'a effacé. Je crois pourtant pouvoir renouer de l'une à l'autre un premier fil, c'est celui du soleil.⁵⁵

Ce « jeu », qui pouvait être pratiqué seulement dans la « chambre blanche » et en présence du soleil⁵⁶, représentait une première initiation, tout à fait intuitive, aux émotions sexuelles. Il fallait se frotter contre un oreiller et crier, toutes les fois que l'on éprouvait une sensation, « J'ai fait un jeune »⁵⁷.

La fin du jeu consistait symboliquement dans l'enfantement mimé et fantasmé d'un animal⁵⁸, dans un « plaisir tout à fait spirituel »⁵⁹ où « il s'agissait, en partant de la sensation, de faire produire à son esprit le mot : jeune, avec toute la pétulance et tout l'élan qui lui étaient atta-

.....
père souffre de s'être vu interdire la carrière militaire qui déplaisait à l'autorité parentale, et sa mère a dû, en se mariant, quitter la "maison chaude" de Blémont pour intégrer l'atmosphère glaciale des "Genêts" et s'est laissé gagner par sa froideur. »

⁵⁴ « J'ai donc déplacé la scène de la maison chaude à la maison froide, mais pourquoi ? Mon souvenir est tellement ancré aux Genêts que je ne pourrais reconnaître mon erreur qu'en retrouvant d'abord le lieu où elle s'est passée. Ici une certitude, pour aller vers cette chambre, car c'était bien une chambre, il fallait passer par un couloir. [...] Nous aimions beaucoup cette chambre si bonne et sa beauté touchante, un peu marquée par l'âge » (Henry Bauchau, *La Déchirure*, *op. cit.*, p. 179-180). Cf. Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 38 : « [...] dès le premier roman, *La Déchirure*, se lit une valorisation du domaine familial maternel, "la maison chaude", campagnarde où se respire un air de bonheur, par opposition à la "maison froide" de la lignée paternelle, citadine, où le règne industriel a supplanté la nature et impose à chacun d'étouffer ses aspirations intérieures sous les règles rigides de l'ascension sociale, cette forme bourgeoise de la conquête. »

⁵⁵ Henry Bauchau, *La Déchirure*, *op. cit.*, p. 180.

⁵⁶ Les règles avaient été établies par les enfants joueurs : « La seconde règle ne permettait de pratiquer le jeu que s'il y avait du soleil et seulement dans la chambre blanche. Aussi le soleil avait-il une énorme importance » (Henry Bauchau, *La Déchirure*, *op. cit.*, p. 181).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁸ Voir, à ce propos, le sens II-2 du Petit Robert du lemme « jeune » : « (1607), *Rare* Petit d'un animal ».

⁵⁹ Henry Bauchau, *La Déchirure*, *op. cit.*, p. 181.

chés »⁶⁰. Le mot se faisait image et l'image « devenait chose vivante et provoquait le rire »⁶¹.

Dans le récit de ce jeu originel Bauchau insiste sur son innocence et, implicitement, sur la coïncidence, dans le monde de l'enfance, des dimensions onirique et réelle :

Il était impossible de tricher. Si on ne ressentait pas vraiment la création d'un jeune, on n'éprouvait pas le triomphe jubilant, qui était le seul capable de communiquer le rire et la conviction à l'autre. On ne pouvait pas non plus prétendre avoir fait un poulain alors que ce n'était qu'un oiselet. [...] Le jeu était une entreprise sérieuse où toutes nos facultés étaient tendues, et en même temps une farce. [...] La joie des sensations était comme le beau temps, elle conditionnait le plaisir du jeu, mais son but demeurait voilé, dans un état de mystère passionné, et ses voies étaient celles de la recherche et d'une interrogation acérée.⁶²

Le 22 avril 1965, quand le roman *La Déchirure* est finalement terminé et prêt à être donné à l'éditeur, après cinq ans de gestation, l'écrivain note, à propos de ce jeu, une remarque qui lui avait été faite par Jean-Paul Boons et qu'il s'appropriera : dans « La scène originelle », il y a « le langage secret du plaisir »⁶³.

Il est évident que le « jeu originel » était lié à une découverte et à un plaisir consistant en une érection, figure à mi-chemin entre une présence nouvelle (« le jeune ») sortant des cuisses et l'entrée, en puissance, dans le monde mystérieux des « jeunes », et avec toute probabilité, des « jeunes mâles ». Mais comme le « jeune » est aussi un accouchement, Bauchau trouve ainsi une façon « fabuleuse » d'unir le principe mâle et le principe femelle.

La relation qui doit lier le souvenir de ce jeu à une initiation, à celle qu'Henry Bauchau appelle « la jeunesse », est affirmée dans *La Grande Muraille*. Le 19 août 1960, il écrit :

La scène : faire des jeunes. Ce n'est pas seulement l'aspect sexuel, c'est aussi exprimer la jeunesse du monde, lui redonner un aspect blanc, brillant, vif. C'est déjà l'écrivain.⁶⁴

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ Henry Bauchau, *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure, 1960-1965*, op. cit., p. 395.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 85. Il reprend la même notation dans le même journal le 25 septembre 1960 : « Dans la scène primitive : faire des jeunes c'était aussi faire la jeunesse. J'ai oublié cette notation si importante dans mon texte. » *Ibid.*, p. 90. Il la répète encore le 8 mars 1965, quand il a presque achevé le livre, pour en souligner le sens.

La sexualité enfantine, ne pouvant se réaliser entièrement dans un acte concret de satisfaction, utilise, pour se manifester, une parole symbolique et imagée, substitutive et compensatoire du désir, en mettant instinctivement en œuvre un dispositif qui rejoint celui de l'écrivain face à l'écriture⁶⁵.

Comme le souligne Régis Lefort, « le narrateur ne se souvient plus exactement de la façon dont a fini le jeu, mais se rappelle la présence d'une petite fille venue passer quelques jours à Blémont : "Nous avons dû l'initier au jeu et elle en aura parlé je suppose" »⁶⁶.

Cette parole féminine trahissant le secret va susciter la colère de la famille qui interdit ce jeu « assimilé à une dépravation sexuelle »⁶⁷ et engendre chez le narrateur le sentiment d'« une grande culpabilité, le poids d'une faute venue de la petite fille »⁶⁸.

À ce point de la narration, Henry Bauchau cherche à imaginer le commentaire que la Sibylle aurait fait de cette trahison :

Ici la Sibylle, il y a dix ans serait intervenue : Les filles parlent toujours, non ? Les filles, peut-être qu'elles ne comprennent pas le jeu, on croit qu'elles vont rapporter mais simplement elles n'ont rien compris. Elles croient qu'on s'amuse seulement, ou qu'on fait des choses défendues, alors elles parlent, puisque les grandes personnes s'amuse aussi parfois et font tout le temps des choses défendues. Le jeu avec Olivier n'était pas un secret, c'était un monde et elle était restée en dehors.⁶⁹

Cette parole, toute à fait consolatoire, de la Sibylle, qui souligne la différence, inéliminable et déchargée de toute responsabilité individuelle, entre le monde masculin et le monde féminin, a pour effet de stimuler la réflexion du narrateur-écrivain-écrivain⁷⁰ qui aboutit à une explication justificative des raisons qui ont poussé la petite fille :

Est-ce que les filles sont en dehors ? Est-ce qu'elles sont une espèce – un peu différente – de grandes personnes ? La petite fille n'avait pas vu qu'il y avait deux langues : une qu'on parle avec les grandes personnes – sauf Mérence –

⁶⁵ Cf. sur ce sujet Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 22 : « Qu'est-ce qu'il y a à l'origine de l'inspiration ? Lou Andreas Salomé dit à peu près – car je n'ai pas eu le temps de retrouver la citation – que c'est la sexualité enfantine la plus ancienne. »

⁶⁶ Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 110.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Henry Bauchau, *La Déchirure*, op. cit., p. 184.

⁷⁰ Dans l'introduction à *La Grande Muraille*. *Journal de La Déchirure*, op. cit., p. 11, Bauchau écrit : « Avant ce roman j'avais écrit des poèmes et composé une pièce de théâtre, j'étais déjà un écrivain, je n'étais pas encore un écrivain. Je n'avais pas confié à l'écriture l'opacité, la ténacité, l'espérance de ma vie. »

dans le monde comme ça, et une autre qu'on parle entre soi, dans le monde réel, celui du jeu. Elle a voulu parler du jeu avec les mots du monde comme ça, mais c'était impossible, plus rien n'était vrai dans cette langue. Elle a cru s'emparer du secret d'un pays et elle est allée le porter dans un autre. Il n'y avait pas de secret, il n'y avait que l'expansion des actes et des choses dans le joyeux trésor des mots. Petite garce, elle nous a vendus, et pour rien.⁷¹

Pourquoi Henry Bauchau a-t-il besoin de retrouver les fils de ce souvenir et de réfléchir sur l'action de la petite fille et finalement d'y trouver une justification ?

Quand la famille, alertée par la « trahison », appelle les enfants pour évaluer la véridicité du récit fait par la petite fille, Olivier « se contente de hausser les épaules »⁷² tandis que le petit Henry « trahit » à son tour le secret⁷³, action qui le sépare définitivement du monde d'Olivier et le projette sur une ligne de faille, qui est un des nœuds problématiques de la vie et de l'écriture d'Henry Bauchau :

J'ai dû m'effondrer très vite et ils m'ont tiré les vers du nez. C'est pour cela qu'il y a sur mon enfance ce poids formidable de larmes – je ne pleurais pas plus qu'un autre pourtant – et ce sentiment d'être coupable, non pas envers eux bien sûr, mais envers Olivier et peut-être envers moi-même. C'est là que commence l'agression vengeresse d'Olivier, ses : Froussard, petit froussard. Son : Alors, couche-toi ! qui voulait dire : comme tu l'as déjà fait.⁷⁴

La parole du narrateur rejoint la substance de la parole de la petite fille. Un premier processus de ressemblance, voire d'assimilation, se fait, à ce point, entre les deux. Le masculin défini, admiré dans la figure d'Olivier, « le prince oral, dans l'unité de lui-même et du monde, relié à la terre mère où il sera plus tard fermier et pasteur de troupeaux »⁷⁵, se heurte à l'émergence encore incertaine d'un féminin à connaître et à comprendre que le petit Henry entrevoit dans sa nature, et que l'adulte essaiera de canaliser et de sublimer dans l'écriture, « matière féminine »⁷⁶.

Comme le relève Jean Florence dans sa « Lecture » de *La Déchirure*, « [...] l'œuvre devient trace d'un désir, effet du complexe inconscient,

⁷¹ Henry Bauchau, *La Déchirure*, op. cit., p. 184.

⁷² *Ibid.*, p. 185.

⁷³ « [...] vous ne pouviez plus récuser son [de la mère, NDR] jugement puisque après la petite fille, vous aussi vous aviez parlé. Oui, vous aviez trahi, avouant les choses belles et véritables dans la langue mensongère. » *Ibid.*, p. 191.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁷⁵ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 18.

⁷⁶ Cf., à ce propos, *Ibid.*, p. 30 et Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 110-119.

formation de compromis entre les instances pulsionnelles et les instances de censure... »⁷⁷.

Le dédoublement identitaire

Pourquoi le narrateur prend-il sur lui « le poids de la faute venue de la petite fille ? » A-t-elle vraiment existé, cette petite fille ? Ou bien n'est-elle rien d'autre qu'une « métaphore vive »⁷⁸ du narrateur, un dédoublement fantasmé de sa personnalité ? Serait-il possible que la parole innocente qui a mis les parents au courant du jeu ait été proférée uniquement par le cadet ? Et qu'il ait été, par conséquent, accusé d'être une fille pour son comportement et sa faiblesse ?

Dans l'épisode raconté, le sentiment de culpabilité ne naît pas de la pratique du jeu mais du mécanisme qui l'a fait découvrir et démasquer, de la réprobation qu'il a suscitée et de la punition annoncée⁷⁹.

Pour éviter qu'ils continuent à pratiquer le « jeu originel » en cachette, les enfants sont mis par la mère (qui trahit à son tour la complicité qui devrait la relier à ses enfants)⁸⁰ face à l'éventualité d'une terrible punition :

Si vous continuez à faire ces vilains jeux, à dire ces horribles mots, il [votre père, NDR] vous infligera la plus grande punition... Ce serait terrible... encore plus terrible pour votre maman... quelle honte pour moi... Son visage est décomposé, elle a les yeux pleins de larmes, sa voix tremble.⁸¹

Olivier demande à sa mère quelle est « la plus grande punition » mais, bien qu'il ne reçoive aucune réponse, au fond il le sait. Et le petit, lui aussi. Après une nuit où son corps est « tout noué et rétréci par

.....
⁷⁷ Jean Florence, « Lecture de Jean Florence », dans Henry Bauchau, *La Déchirure*, Labor, Bruxelles, 1986.

⁷⁸ Cf., à ce sujet ce que dit Paul Ricœur dans *La Métaphore vive*, op. cit., p. 384 : « La métaphore est vive en ce qu'elle inscrit l'élan de l'imagination dans un "penser plus" au niveau de concept. C'est cette lutte pour le "penser plus", sous la conduite du "principe vivifiant" qui est l'âme de l'interprétation. »

⁷⁹ Tout le monde des adultes s'est ligué contre le jeu ; et le grand-père, duquel le petit Henry attendait une absolution, n'est pas intervenu en faveur des enfants. Son silence demeure incompréhensible. Cf. ce que Henry Bauchau écrit dans *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure*, op. cit., p. 369 : « Revoir dans "Les portes froides" les causes du supplice le plus terrible et indiquer qu'un élément reste inconnu, celui qui se révèle seulement dans la "scène originelle". Pourquoi est-ce que le grand-père n'intervient pas, pourquoi est-ce qu'il ne plaide pas : non coupable ? »

⁸⁰ « C'est alors que maman commence à trahir : Olivier n'est pas si terrible que vous croyez, je sais comment le toucher et lui faire bien peur. » Henry Bauchau, *La Déchirure*, op. cit., p. 186.

⁸¹ *Ibid.*, p. 187.

l'appréhension, [...] plein d'interrogations qui grelottent »⁸², il va dans le lit d'Olivier le mettre au courant de son soupçon :

Le matin, je saute de mon lit, je cours pieds nus vers celui d'Olivier malgré le danger des échardes, car je sais : La plus grande punition, c'est quand on vous habille en fille. Olivier ne répond toujours pas, mais je vois bien sur son visage que c'est ça. Est-ce que les garçons alors deviennent des filles ? Il me fait signe, on dirait qu'il me supplie d'arrêter. Il ne sait pas, mais pour la première fois Olivier s'effraie. Et nous avons peur, tous les deux misérablement.⁸³

La punition promise et la peur qu'elle engendre offrent l'occasion d'une méditation sur l'identité de la petite fille et de la sienne, qui se fait à travers une narration « énigmatique car la trahison de la petite fille est assumée par la mère »⁸⁴, comme le souligne Régis Lefort.

À ce point la narration change de ton et de modalité énonciative, le récit s'entremêle à une réflexion qui est assumée d'abord par un générique « on »⁸⁵ et ensuite par un « vous », qui appartiendrait, avec toute probabilité, à la parole de la Sibylle commentant l'événement raconté. L'abandon de la forme canonique du souvenir autobiographique – du « je » – répond à un besoin de délégation de toute responsabilité de la part du « moi », de passage d'un statut, actif, de « regardant » à celui, passif, de « regardé »⁸⁶. À travers ce déplacement énonciatif l'écrivain dit indirectement l'impossibilité de la tentative de recomposition et réconciliation⁸⁷ d'une dualité.

.....
⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 110. Cf. Henry Bauchau, *La Grande Muraille*, op. cit., p. 369 : « [...] je reprends "La scène originelle", je fais cinq pages, puis, entamant un brouillon, je trouve enfin le sens de ce long chapitre et le moyen de le faire revenir à maman. »

⁸⁵ Sur le rôle du « on », dans l'écriture bauchalienne voir ce qu'en dit la Sibylle dans Henry Bauchau, *La Grande Muraille*, op. cit., p. 206 : « Elle [la Sibylle, NDR] me parle du "on". Le "on" du qu'en dira-t-on qui demeure trop fort en moi. Le "on" selon elle est excellent pour l'artiste dans la mesure où il s'applique à son art et le pousse à chercher du nouveau, à continuer, à se dépasser. Par contre dans la vie il faut s'en déga-ger. » Le « on » assumera ensuite un rôle capital dans le roman *L'Enfant bleu*, que Bauchau publiera en 2004.

⁸⁶ Cf., à ce propos, Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005.

⁸⁷ Henry Bauchau ouvre son roman *La Déchirure* par une citation (en exergue) qui met à nu une des problématiques fondamentales abordées dans son œuvre : « Nous ne sommes pas dans la réconciliation. Nous sommes dans la déchirure. On peut vivre aussi dans la déchirure. On peut très bien. La Sibylle », dans Henry Bauchau, *La Déchirure*, op. cit., p. 9.

Seul le « vous », ce « je » séparé de soi-même et délégué dans le regard d'un « autre », réussit à faire face au système d'oppositions binaires⁸⁸ qui est à la base de la construction conceptuelle de la première partie du « jeu originel » où les deux maisons, les deux enfants, les deux femmes (la mère et la petite fille)⁸⁹, les deux langues, les deux mondes, les deux hommes (le père et le grand-père) s'opposent dans un jeu trouble de déplacements et de spécularités.

Si le « poids de la faute », de cette faute qui a mis à nu les oppositions (et donc « les déchirures »), a été engendré par « la petite fille et par maman qui a continué la trahison »⁹⁰, aucune libération n'est possible sinon par elles et par « cette longue recherche pour retrouver la femme des origines et lui reprendre sa langue perdue »⁹¹, comme le relève Marc Quaghebeur :

Le caractère douloureux et aliénant de la pression extérieure du monde imposé comme une donnée – ce que le texte, reprenant des propos de l'enfance, appelle le « monde comme ça » – est celui des choses et des gens, des codes, des images et des mécanismes sociaux. Il se révèle dans les relations du sujet qui reproduisent les nombreux courts-circuits de son enfance de cadet de famille en butte et en proie à une mère froide, verticale, extérieure, coincée. Cette pression il n'entend pas la nier mais la renverser au profit d'une autre, personnelle et intérieure cette fois.⁹²

Le rêve de la « femme des origines »

La rencontre avec la « femme des origines » se fait par le biais de la narration d'un rêve jalonné d'ambiguïtés, présentées mais non résolues, déjà à partir de l'introduction dans la narration de sa figure :

[...] on formait le rêve, où on s'abandonnait à la fantaisie, dans laquelle la petite fille se trouvait mystérieusement étendue devant la maison, sur une herbe très verte, en train de regarder un livre.⁹³

⁸⁸ Les systèmes d'oppositions binaires représentent une constante de toute l'œuvre bauchalienne.

⁸⁹ La figure de Mérence est, en revanche, substitutive par rapport à la mère. Cf., à ce propos, Henry Bauchau, *La Déchirure*, op. cit., p. 188 : « Si j'avais pu demander à Mérence quelle était la plus grande punition, elle aurait répondu naturellement : C'est de ne pas aller au ciel. [...] Oui, si on avait pu lui demander, mais voilà on ne pouvait pas le faire car quand maman s'occupait de nous, c'est que Mérence n'était pas là. »

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Marc Quaghebeur, « Le tournant de *La Déchirure* », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 108.

⁹³ Henry Bauchau, *La Déchirure*, op. cit., p. 189.

Ce rêve n'apparaît pas pendant le sommeil, mais est formé, c'est-à-dire construit (ce qui implique une participation de la conscience) : il n'est donc pas le produit d'un inconscient mais celui d'une imagination⁹⁴ qui suit et « matérialise » les images d'un désir puisant ses racines dans l'enfance de Bauchau, où le masculin et le féminin parviennent, par des voies qui sont pour lui mystérieuses et inexplicables, à se rencontrer et à se fondre ; en dépassant de la sorte la séparation entre ce que le narrateur appelle le « monde comme ça »⁹⁵ et « le monde réel, celui du jeu »⁹⁶. Cela ne peut qu'advenir dans un jardin qui présente, à s'en tenir aux descriptions que l'on retrouve dans *La Déchirure*, plus d'un trait commun avec le jardin d'Éden⁹⁷.

La petite fille qu'il rencontre (retrouve) dans le rêve va pieds nus, elle a une chemise de nuit blanche, elle est blonde. Le rêveur ne peut se retenir de l'embrasser, elle se laisse embrasser d'abord puis l'embrasse à son tour « d'une façon toute naturelle »⁹⁸ :

Tout cela est simple et plonge pourtant dans un profond mystère. Dans le mystère du livre. C'est pourquoi vous vous couchez côte à côte, pour le lire.⁹⁹

La lecture est interrompue (ou complétée) par l'arrivée du grand-père – celui qui n'est pas intervenu au moment de la découverte du jeu – qui dit, avec un air doux d'approbation : « Tiens, tu l'as enfin trouvé(é) »¹⁰⁰. Le « vous » se montre satisfait de la parole du grand-père mais en même temps désorienté, une désorientation qui n'est pas une nouveauté dans sa vie : « [...] une fois de plus vous ne savez pas comment écrire ce participe passé. »¹⁰¹. Il ne sait pas vraiment à qui doit se référer ce participe passé : à la petite fille ou bien au livre ? Ou, encore, aux deux en même temps ? Mais :

Si cela s'applique aux deux, comment se fait-il que grand-père, dont la langue au rebours de la vôtre est toujours si précise, n'ait pas dit : Tu les as

⁹⁴ Cf., à ce propos, la définition de rêve dans le Petit Robert, n° 2 : « 2 (1794 “imagination délirante”) Construction de l'imagination à l'état de veille qui cherche à échapper aux contraintes du réel. »

⁹⁵ Cf. Ronald David Laing, *Le moi divisé*, [*The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, Harmondsworth, Penguin, 1960], Paris, Hachette, 1990.

⁹⁶ Henry Bauchau, *La Déchirure*, *op. cit.*, p. 184.

⁹⁷ Cf., à propos de la structure et de l'importance du jardin dans *La Déchirure*, ce que Régis Lefort écrit dans *L'Originel de l'œuvre d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, chapitre « L'enfance, l'écriture, la perte », p. 111-117.

⁹⁸ Henry Bauchau, *La Déchirure*, *op. cit.*, p. 189.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

enfin trouvés ? (Le livre dans la petite fille et la petite fille dans le livre ?) Mais il ne l'a pas dit et vous ramène ainsi à votre ambiguïté fondamentale. Il vous force à mettre le féminin entre parenthèses et à garder en vous une petite fille qui n'a ni nom ni visage.¹⁰²

Le rêve–imagination est l'occasion pour interroger le grand-père et découvrir ce qui a mis fin au jeu. Mais l'arrivée d'autres personnes de la famille (« oncles, tantes, cousins, parents par alliance »¹⁰³) fait disparaître le grand-père et la petite fille. Une fois encore, la question du narrateur reste sans réponse. En plus, les invités « vous empêchent de retrouver le livre »¹⁰⁴.

Derrière ces invités apparaît la figure de la mère. Et une nouvelle fois les deux maisons, la maternelle chaude et la paternelle froide, se fondent et se confondent :

Vous n'avez peut-être pas tout perdu, car on voit maman qui apparaît derrière les autres. Cette maison est la sienne mais comme une sorte d'annexe, de dépendance de la maison froide.¹⁰⁵

La robe sombre et modeste que porte la mère ne l'est qu'en apparence. En réalité, le narrateur-rêveur remarque – avec une notation qui semble accessoire mais qui est fondamentale, comme on le verra – « que sa robe est d'une étoffe admirable, avec en filigrane des motifs d'or ancien »¹⁰⁶. Il sait toutefois que, bien qu'il en ait envie, il ne peut pas la toucher car « maman ne permet jamais qu'on la touche »¹⁰⁷, suivant en cela, dans l'éducation de ses enfants, l'enseignement de Maria Montessori. Elle gronde donc Olivier et son frère quand, en jouant nus, ils se touchent.

Une méfiance et une crainte du corporel, une sensation d'indécence liée à la matérialité physique se sont progressivement installées dans l'âme de Bauchau, à cause de l'éducation maternelle. Elles sont l'origine et la cause d'une perte précoce de l'innocence originaire :

Maman est entrée derrière vous dans la chambre blanche, dans le jeu, dans l' uf dont vous n'étiez pas encore sorti et où vous deviez grandir encore. Elle y est, vous ne pouvez plus nier son regard qui ne voit pas ce qui est, mais ce qu'on lui a appris à voir.¹⁰⁸

.....
¹⁰² *Ibid.*, p. 189-190.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

Le fils, ayant trahi le secret du jeu, est entré dans le monde mensonger où la mère vit et, par conséquent, ne peut plus ni l'entraîner vers « le monde réel » ni lui « expliquer » l'erreur dans lequel elle se trouve car « ce sont vos propres mots qui justifient sa condamnation »¹⁰⁹. La brusque interruption du jeu bloque donc un processus de croissance et de maturation, le narrateur reste « un lamentable poussin aux ailes encore engluées de sang et de matière natale »¹¹⁰ qui a été « obligé d'abandonner, comme une coque vide, le lieu et l'acte où se trouvaient votre trésor et le sien »¹¹¹. Le trésor est caché dans le « livre que regardait la petite fille »¹¹², la clé pour y accéder est le baiser dans lequel l'écrivain, la fille et le livre se sont fondus dans le rêve.

Mais, encore une fois, c'est à la mère qu'il faut imputer, et la perte du bonheur, et la disparition du livre et du visage de la petite fille, apparus juste un instant et tout de suite perdus :

Vous avez beau chercher, vous ne pouvez plus le découvrir. Maman profitant du départ des invités, s'en sera emparée en cachette et l'aura enfermé, croyant que c'était un livre défendu.¹¹³

L'indicible et la voie féconde du désir

Un autre jeu, celui des « maisons de draps de lit »¹¹⁴, vient remplacer le « jeu originel, mais « c'était un jeu un peu triste »¹¹⁵, et bien que les enfants aient tenté, au début, de « combiner l'ancien jeu avec le nouveau »¹¹⁶, ils sont obligés de constater que « le vrai jeu était bien mort, la peur d'être surpris, l'interdit jetés sur les mots arrêtaient les gestes allègres et cassaient l'investigation. Certes le plaisir, esseulé et furtif, nous demeurait, mais comme un arbre foudroyé. »¹¹⁷

Olivier, lui, comprend que pour n'être plus soumis à la juridiction de ce « tribunal intérieur »¹¹⁸ qu'est la famille d'origine, il faut grandir, couper le cordon ombilical qui le lie à elle :

.....
¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 192.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 193.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 197.

Olivier, à partir de ce moment et durant toute son enfance et sa jeunesse, a été en colère. Contre la famille, contre lui-même et contre moi.¹¹⁹

Il ne s'est pas perdu car il « n'a jamais cherché d'arguments, il s'est contenté de hausser les épaules, de refuser la vie comme ça et de faire face »¹²⁰. Il a ouvert la porte et s'est éloigné, en choisissant la voie du travail, à la différence du cadet qui s'est perdu et a erré sur la voie oblique en butant de front contre la Muraille.

Un travail différent attend le narrateur, le travail des mots, comme le suggère la Sibylle. Ce travail il l'avait commencé en inventant le « jeu originel », jeu dans lequel Olivier est entré par amour du frère. Il faut qu'il comprenne et accepte sa diversité et la force qui est en elle :

Olivier est ce qu'il est, donc il est bien. Il faut accepter de devenir moi et pas lui, ce n'est pas facile mais la découverte de la circonstance éclatante m'y conduit. Pourquoi me conduit-elle vers le jeu ? Car Olivier sur son cheval n'a aucun besoin du jeu, ni d'exprimer son bonheur. Il lui suffit merveilleusement de se balancer et d'être. C'est moi qui, en découvrant mon pouvoir, ai eu besoin de l'agrandir pour me trouver et pour me vivre avec plus d'intensité dans les mots. C'est là qu'est l'importance du jeu et la nécessité de créer le jeune avec son ventre, mais aussi avec les mots qui sont un autre ventre, un autre arbre, inépuisable celui-là, de sensations. Les mots ont peut-être élargi la vie d'Olivier, il semble qu'ils aient créé la mienne. Avec eux, pour la première fois, fabuleusement, je suis.¹²¹

Les liens qui unissent souterrainement les événements de la « circonstance éclatante », du « jeu originel » et du « rêve » vont bientôt être dévoilés, l'écrivain va recomposer les pièces de ce puzzle analytique¹²².

L'aîné s'inscrit dans la lignée masculine, celle du grand-père (comme lui, il hausse les épaules) tandis que le cadet suit celle de la mère qui « semble, à première vue, la voie de la paralysie et de l'étouffement »¹²³. Le sourire de la mère et son geste, à la fin de sa vie, démontrent cependant qu'au fond de l'errance, on peut éprouver « un sentiment de force et d'accomplissement »¹²⁴. La blessure opérée par la mère s'est donc

.....
¹¹⁹ *Ibid.*, p. 193.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 194.

¹²¹ *Ibid.*, p. 196.

¹²² « Avec le jeu, je suis devant le noyau le plus ancien, le plus dense du passé et son poids équilibre à lui seul toutes les murailles effacées jusqu'ici. Il faut qu'à travers lui je pénètre au cœur de la scène et que je voie qu'elle n'est pas le lieu d'une élection divine. [...] c'est l'amour qui s'ouvre un premier chemin vers les autres [...]. » *Ibid.*, p. 195.

¹²³ *Ibid.*, p. 198.

¹²⁴ *Ibid.*

avérée féconde, elle a produit l'écriture. Mais l'inconscient a travaillé longuement pour essayer de refouler la blessure. Et, pour ce faire, dit le narrateur, il a « enlevé à la petite fille son visage et son nom »¹²⁵, car la petite fille qui trahit le secret coïncide avec la mère qui trahit le monde des enfants, celui de l'affectivité et de la chaleur, pour le monde « comme ça », celui des règles et des conventions qui interdisent l'épanouissement du « moi » véritable.

Mais la narration, qui se voudrait ici finalement explicative en re-composant, à travers un raisonnement logique et conséquent, un cadre cohérent de relations intra et intersubjectives, présente certains traits d'ambiguïté expressive, des sauts et des vides significatifs, qui laissent ouvert le champ au doute sur la véritable signification de ce qui est dit.

Comme la fille n'a plus de visage, l'écrivain ne peut pas la poursuivre, il ne peut « plus aller vers elle puisque tu ne savais plus qui elle était »¹²⁶. Il n'a pas réussi, alors, à agir en homme, à avoir le courage qui lui aurait permis de s'« élancer vers elle pour dévoiler son vrai visage, retrouver son nom et lui porter ta chaleur au lieu de gémir sur celle qu'elle ne pouvait pas te donner »¹²⁷.

L'écrivain a désiré énormément « l'arrivée de la petite fille à Blémont »¹²⁸ car il voulait la faire rentrer « dans le jeu » des mots, qui est beaucoup plus vaste que le jeu du sexe :

Tu devinais que pour le jeu total des mots il faut être à la fois fille et garçon. Tu sentais en toi cette fille des mots, mais tu n'allais pas la montrer. On aurait pu dire de nouveau, que tu n'étais pas un vrai garçon. Tu voulais être comme les autres, il te fallait donc une fille réelle pour te justifier de chercher et de connaître les mots filles.¹²⁹

La mère se serait substituée à cette fille et en aurait effacé les traits « pour être seule en toi à la naissance des mots »¹³⁰, pour s'imprimer, elle, comme la « seule image de l'âme »¹³¹.

En rapprochant l'identité de la petite fille de celle de la mère, le narrateur peut justifier la présence d'un féminin en lui ; le situer comme une conséquence d'une relation mère-fils non résolue, le prolongement de la douleur provoquée par l'abandon de la mère, sur l'importance

.....
¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 199.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

duquel Bauchau a longuement insisté à plusieurs reprises et dans plusieurs écrits, dont *La Déchirure*. Mais l'écrivain avance aussi que d'autres pistes interprétatives sont possibles, des pistes qui sont à « l'origine lointaine » de son écriture et se situent pour lui dans le champ de l'indicible, de ce qu'il voudrait dire et qu'il n'arrive jamais à dire explicitement et directement, si ce n'est dans son roman de 2008, *Le Boulevard périphérique*. Il est alors âgé de 95 ans. Comme il le dit dans *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud* : « Vous laissez affleurer le désir, mais le profond souhait est tenu bien caché. »¹³²

Pour exprimer et raconter un féminin constituant un des nœuds fondamentaux de sa vie, Bauchau a besoin de retrouver le moment de son émergence et de sa reconnaissance au moins intuitive, celui de l'époque de l'invention du « jeu originel ». Pour pouvoir le « regarder » et le faire vivre en quelque sorte, en dépassant les résistances intérieures de son éducation bourgeoise et religieuse, il a sans doute recours à un procédé d'extraversion qui l'aurait porté à créer « une fille réelle » qui ne peut naître que dans la « langue réelle », celle du jeu et de l'imagination, « une fille des mots » ne pouvant exister, sans culpabilité¹³³, que hors de soi et seulement dans une parole qui est source vitale et voie de socialisation du soi :

Je sais aujourd'hui que l'on ne se sauve pas par l'acquiescement mais par le réel. Je veux dire par les autres, puisque le réel ne commence qu'au moment où je puis l'exprimer.¹³⁴

L'écriture des origines

Une grande partie du parcours d'écriture d'Henry Bauchau peut être liée à cette recherche identitaire et projective, riche en nuances et en problématiques, de son féminin originaire.

Bien qu'il ait toujours dit explicitement que sa production d'écrivain commence au cours des années 1950, des recherches plus approfondies ont mis à jour des épreuves d'écriture poétique et fictionnelle du début des années 1930, qui s'avèrent de grande importance.

Outre le poème « Le Cantique de l'Attente », écrit à l'âge de 19 ans et déjà signalé, Bauchau publie sous le pseudonyme significatif de Jean

¹³² Henry Bauchau, *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*, dans *Poésie complète*, op. cit., p. 222.

¹³³ Cf. ce que Bauchau écrit dans *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud* (*Poésie complète*, op. cit., p. 236) à propos de sa volonté de sublimation du désir provenant d'un religieux chrétien dans lequel il s'est enfoncé à un certain moment de sa vie.

¹³⁴ Henry Bauchau, *La Déchirure*, op. cit., p. 197.

Remoire, en 1936, un récit, *Le Temps du rêve*, comme le relève Laure Leurquin-Lorent dans *La Libre Belgique* :

Henry Bauchau écrivit *Le Temps du Rêve* sous le pseudonyme de Jean Remoire, chez l'éditeur À l'enseigne du paradis perdu, Bruxelles, 1936. 58 pages. L'exemplaire numéroté que j'ai en main était dédié à Germaine Sneyers, alors secrétaire de rédaction de *La Revue Générale*. Ce pseudonyme a aussi été utilisé par Henry Bauchau pour signer un article sur André Gide dans *La Cité chrétienne*, le 5 janvier 1936. Ajoutons encore pour les sceptiques que *Le Temps du Rêve* avait fait l'objet d'une recension dans *Le Vingtième artistique et littéraire* du 20.09.36. Cet article, non signé mais sans doute écrit par G. Sneyers, identifiait Jean Remoire à Henry Bauchau.¹³⁵

Dans la revue *Indications*¹³⁶, Laure Leurquin-Lorent fait par ailleurs un résumé du contenu de ce premier récit et met en relief comment les thèmes abordés concernent un noyau thématique et narratif en relation avec la production ultérieure de Bauchau qui nous intéresse ici de près :

Ce récit [*Le Temps du Rêve*, NDR] de soixante pages, sans sous-titre, annonce en exergue « que le rêve est une réalité aussi importante que la vie ». Il évoque quelques semaines de vacances d'une bande d'enfants à la campagne. Le narrateur, un gamin d'une dizaine d'années, est un grand lecteur qui se sent différent de ses camarades de jeux. Un jour il tombe amoureux d'une petite fille plus hardie que les autres, une enfant que l'éducation rigide caractéristique des familles bourgeoises n'a pas encore abîmée. Le soir venu il ne peut cacher son secret et toute la famille se moque de lui. Il ne reverra jamais la petite Inngué sauf à l'église et il ne pourra lui parler, emprisonné comme il l'est par tout un réseau de conventions. Il rêvera d'elle intensément, l'introduisant dans ses souvenirs de lecture, ses jeux du présent, ses songeries pour l'avenir : « Mon rêve s'intégrait si bien à moi que je ne le dirigeais plus du tout, souvent je m'y alanguissais, cela devenait presque une forme de sensualité parmi d'autres. » Ce garçon timide et complexé, d'une douloureuse sensibilité et d'un grand courage, ressemble à Bauchau lui-même et Inngué est peut-être la première figure de ces adolescentes audacieuses que seront Diotime et Antigone, dont on oublie parfois qu'elle maniait les armes avec ses frères.

La critique fait aussi remarquer que le récit du *Temps du rêve* est repris comme souvenir dans *Le Boulevard périphérique*¹³⁷. Un fil de continuité souterraine relie donc ce qui peut être considéré, à l'heure actuelle, comme le premier récit d'Henry Bauchau et le récit de ce souvenir

.....
¹³⁵ Laure Leurquin-Lorent, « Une œuvre de Bauchau de 1936 », *La Libre Belgique*, supplément Lire, 13 juin 2008, p. 2.

¹³⁶ *Indications*, « *Le Temps du rêve* et *Le Boulevard périphérique* », n° 2 de mars-avril 2008, p. 75-80.

¹³⁷ *Ibid.* Cf., à ce propos, Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit. p. 108-113.

publié à 95 ans, sans pour autant oublier que la rédaction du *Boulevard périphérique* commence vers la fin des années 1970 et s'interrompt, comme je l'ai déjà rappelé, à cause de l'émergence de la figure d'Antigone et de l'écriture du cycle thébain, qui portent l'écrivain apparemment sur d'autres « chemins d'errance ».

Comme le note Pierre Halen dans la *Revue internationale Henry Bauchau* à propos du *Temps du rêve* :

C'est sans doute un récit dont l'énonciation est alors intempestive, un lapsus éditorial pourrait-on dire ; il le restera, puisque, à ma connaissance, ce petit livre n'a jamais été reconnu ensuite par Bauchau comme faisant partie de son œuvre. Il n'y a là rien de très étonnant : ce n'était sans doute qu'un ballon d'essai, avec un tirage confidentiel, et l'écrivain a bien le droit de le juger sans importance.¹³⁸

Or, si pour l'écrivain ce texte ne mérite pas d'être pris en compte, pour le critique il n'en est pas ainsi. Halen remarque que dans cette reprise du souvenir, apparaît une problématique bauchalienne nodale :

Pourtant, le récit raconté a quelque chose d'essentiel pour Bauchau, puisqu'il fait retour sous la forme de quelques pages insérées dans *Le Boulevard périphérique*, où il renchérit sur les différentes évocations du monde ancien et de l'autrefois, ces « temps du rêve » et ces « paradis perdus », qui sont toujours aussi difficiles à communiquer. De même qu'à l'hôpital la méditation ou la prière étaient interdites, de même l'aveu de l'amour est empêché dans cet épisode dont une partie importante de l'action se passe dans les églises à l'occasion de la messe dominicale. Dans le roman, l'anecdote est placée sous le signe d'une « sortie » des mots, d'une énonciation malgré tout : « les mots sortent de l'église où autrefois je n'ai pu sortir mes mots »¹³⁹.

En effet, c'est grâce à l'histoire racontée dans *Le Temps du rêve* et à sa reprise dans *Le Boulevard périphérique* que les traits « disparus » de la jeune fille du « jeu originel » et du « rêve » – personnage entre le réel et l'onirique dans *La Déchirure* et figure estompée dans « La Circonstance éclatante » – se déterminent, se prêtant ainsi à une autre interprétation qui, sans faire perdre au personnage sa richesse et son « ambiguïté fondamentale », le fait sortir du trouble, d'un imprécis du souvenir et d'un flou circonstanciel : la jeune protagoniste du *Temps du rêve* et du souvenir cité dans *Le Boulevard périphérique* serait en réalité l'*imago*

.....
¹³⁸ Pierre Halen, « À propos du "monde ancien", dans l'œuvre d'Henry Bauchau : une approche du *Boulevard périphérique* », dans *Revue Internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 1, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2008, p. 82.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 83.

fantasmée de « cette jeune fille, ou cette femme en toi »¹⁴⁰ que Bauchau indique comme la raison pour laquelle sa mère se décide à l'emmener chez un médecin, dans le poème *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*¹⁴¹.

Dans ce poème, écrit en « laisses assonancées »¹⁴², Henry Bauchau raconte, comme je l'ai déjà écrit, les points saillants et dramatiques du parcours existentiel et social l'emmenant de l'enfance à une maturité d'âge qui n'arrive pas à correspondre à un accomplissement intérieur.

La Sourde Oreille est, selon la définition de Marc Quaghebeur, « un poème autofictionnel qui montre et déploie les poèmes (et les fondements) du légendaire chez Bauchau, tout en rebrassant bien des motifs que les uvres antérieures ont élaborés, et en préfigurant ceux des uvres à venir »¹⁴³.

Comme le rappelle Myriam Watthee-Delmotte :

Au cours de l'été 1978, passé en Bretagne, Henry Bauchau rédige [...] *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*, un texte long de quelque cinq cents versets d'une respiration ample et régulière. Or, faut-il le rappeler, le verset a partie liée avec le mythe, avec la mémoire des temps primordiaux, qui sont ici ceux de la scène originelle que la psychanalyse invite à retrouver.¹⁴⁴

Dicté par l'exigence de revenir à une époque fort problématique, à un âge « toujours très vivant » dans le poète et à qui il faut « donner un langage », le poème voudrait réussir à « dire », foncièrement, les difficultés de relation à la sexualité qui ont marqué Henry Bauchau : « Ainsi à dix-neuf ans, ton corps est triste et gris et les femmes sont sourdes. »¹⁴⁵

Le poète déclare :

Le corps des filles en ce temps-là était fermé, était bouclé./Parfois tu savais le chemin de leurs jeux, de leur c ur/mais le profond séjour, le labour deux à deux du corps/émerveillé, tu l'ignorais./Ta mère ne t'avais pas initié, ne t'avais pas invité à la vie.¹⁴⁶

.....
¹⁴⁰ Henry Bauchau, *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*, dans *Poésie complète*, op. cit.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 82.

¹⁴³ Marc Quaghebeur, « Revisités, les confessions de *La Sourde Oreille* inventent pour l'écrivain la légende de son futur », dans Pierre Halen, Raymond Michel, Monique Michel, *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, op. cit., p. 151.

¹⁴⁴ Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau. dipe sur la route*, Bruxelles, Labor (Un livre. Une uvre, n° 28), 1994, p. 53-54.

¹⁴⁵ Henry Bauchau, *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*, dans *Poésie complète*, op. cit., p. 223.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 221.

Une éducation rigide, celle qui avait jeté le mépris et la honte sur le « jeu originel », et « l'enfance catholique, encerclée de défenses »¹⁴⁷ en sont la cause. Elles ont joué un rôle déterminant dans une certaine manière d'être. Elles ont empêché de vivre ce que l'on éprouve, c'est-à-dire, « cette dimension rebelle de toi-même/qui est toi et qui ne l'est pas, qui est ce point que tu n'as/pas tracé, dans le chaos avant l'intensité du Large »¹⁴⁸.

L'exigence d'aveu qui a engendré le poème bute, une fois encore, contre une résistance, une censure qui est plus forte que la rationalité :

[...] tu vois qu'il faut tout dire/tout ce que Sigmund Freud n'a pas dit dans ton rêve, tout/ce qu'il allait dire quand tu l'as censuré.¹⁴⁹

Si une issue directe est perçue comme impossible, une issue indirecte est offerte par la lecture de l'Évangile de Luc. Une sorte d'illumination qui le fait entrer « dans l'existence évangélique de l'oreille »¹⁵⁰ et le porte sur la voie, qu'il croit pacificatrice, de la sublimation de ses désirs cachés et inavouables :

C'était fini, non sans douleur, non sans douceur. Était fini,/ce qui n'aurait pas dû finir,/ce qui aurait toujours dû naître et commencer.¹⁵¹

Il est un « malade imaginaire », à travers le rêve se déployant dans le poème il doit, « Robinson sexuel », pénétrer et faire « l'exploration de l'île que tu ne comprends pas »¹⁵². Mais arriver à comprendre ne signifie pas réussir à accepter et à vivre quand on est « le fils puiné »¹⁵³, le « fils anal et déchiré »¹⁵⁴. Il ne reste qu'à renoncer dans la vie à la sexualité désirée pour la vivre autrement, dans l'imaginaire, dans l'immensité inépuisable des mots :

[...] L'admirable et/sexuel parfum n'est plus que dans les mots qui vien/dront pour le dire/qui ne parleront pas de forme ni d'odeur mais qui diront : /considérez les lys des champs, comme ils croissent./Et comment croître, comment aimer, comment croire/autrement que dans l'épiphanie de l'amoureux parfum.¹⁵⁵

.....
¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 224.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 223.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 232.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 236.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 229.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 236.

La « matérialisation » du féminin : Inngué et Aurélie

Si l'écriture naît, comme le dit Bauchau, d'une « épiphanie » d'un désir amoureux, c'est d'elle que naissent probablement les figures de la petite Inngué, protagoniste du *Temps du rêve* et celle d'Aurélie, protagoniste du souvenir d'enfance du *Boulevard périphérique*. On les trouve, sous des formes sans nom ni visage, dans *La Déchirure* et dans « La Circonstance éclatante ». On les retrouve encore dans le poème « Chemin des sources »¹⁵⁶ qui se trouve dans la section « Chants pour entrer dans la ville » du recueil *Géologie*, et aussi dans *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud* sous la forme d'une rose¹⁵⁷ jaune (métaphore reprise également dans *La Grande Troménie*), l'emblème ronsardien de l'accomplissement sexuel heureux :

La rose jaune est près de toi, c'est le message de la nuit,/avec cette ombre encore sauvage et qui célèbre sa/beauté./Sur une tige maternelle, fille de treize ans, fragile et forte,/qui devient femme avec bonheur.¹⁵⁸

Dans le *Journal d'Antigone* une association est établie par Bauchau entre Antigone et la rose trémière, une fleur de la famille des malvacées, en signalant par là une évolution importante face au féminin, ainsi qu'il le conçoit dans la pleine maturité de son âge :

Je suis sur notre petite terrasse où les roses trémières m'entourent de leurs hautes et fines statures. Elles me font penser à Antigone et peut-être mon Antigone est-elle née d'elles.¹⁵⁹

Un dessin de cette fleur est présent dans la première version d'Antigone, en marge d'une invocation d'Antigone, qui porte le titre « Chant d'Antigone », au moment de la bataille finale¹⁶⁰.

À cette image d'un féminin épanoui, le poète oppose celle d'une feuille¹⁶¹ « cachée parmi des milliers d'autres » marquée par « la vision

¹⁵⁶ Cf. « Les dentelles passaient sous ta jupe de bise, petite fille au/goût de foin, petite fille au goût d'église/sur une grande échelle grise, aimant à respirer les signes/graves des remises. » Henry Bauchau, *Poésie complète, op. cit.*, p. 41.

¹⁵⁷ Dans *Jour après jour*, Bauchau raconte une visite à la Poissonnière, la maison habitée par Ronsard, et se rappelle que « *Mignonne allons voir si la rose...*, découvert dans une anthologie quand j'avais onze ans, a été le premier poème que j'ai aimé. Il est toujours, dans ma mémoire, "dans sa plus verte nouveauté". » Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989, op. cit.*, p. 98.

¹⁵⁸ Henry Bauchau, *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*, dans *Poésie complète, op. cit.*, p. 238.

¹⁵⁹ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone, op. cit.*, p. 99.

¹⁶⁰ Cf. Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 3 », p. 121, Archives & Musée de la Littérature (ML 07973/0001-0008).

soudaine et par la connaissance obscure du levant »¹⁶², qui reprend, avec une autre métaphore, le thème de la lumière qui touche le petit Henry dans « La Circonstance éclatante » et dans *La Déchirure*. Cette opposition Bauchau la reprend, comme relation désirante, dans *Le Temps du rêve* et dans *Le Boulevard périphérique* où la fille est le sujet (objet) désiré et le garçon le sujet désirant. Rien n'est innocent dans ces deux récits où le symbolique est dominant, à partir des noms propres que l'écrivain choisit pour la jeune fille : Inngué et Aurélie.

Dans *Choisir son prénom, choisir son destin* de Martine Barbault, nièce d'André et Armand Barbault – dont Bauchau connaît bien les livres, comme en témoignent certaines pages de *La Grande Muraille*¹⁶³, la description du nom d'Inge (dont Inngué serait l'écriture phonique), et de celui d'Aurélie correspond parfaitement, même dans la numérologie de référence (8,5,3)¹⁶⁴, – et cela bien que, curieusement, l'étymologie du nom en soit différente¹⁶⁵.

Le thème du mouvement, trait fondamental de l'œuvre bauchalienne, se retrouve aussi dans ce prénom, Inngué, où « gué » serait l'endroit du passage d'un bord d'une rivière à l'autre¹⁶⁶, la jeune fille étant alors ce lieu de franchissement et de transit.

.....
¹⁶¹ Voir ce que Henry Bauchau dit du personnage de Shenandoah dans le poème « Le rêve de Shenandoah », *Poésie complète, op. cit.*, p. 182.

¹⁶² *Ibid.*, p. 238.

¹⁶³ Henry Bauchau, *La Grande Muraille, op. cit.* p. 13 : « Relu ce matin certaines études de Barbault, sur le Zodiaque. Ce thème continue à m'intéresser beaucoup, désir d'avoir plus de temps pour l'étude. »

¹⁶⁴ Huit est le nombre de l'équilibre cosmique, il a une valeur de médiation entre le carré et le cercle, entre la Terre et le Ciel, le cinq aussi est le signe du centre, de l'harmonie et de l'équilibre pour l'occident et pour l'orient. Il est signe d'union (pour les Pythagoriciens est un nombre nuptial). Symbole de la matérialité de l'homme et de l'univers en même temps. Pour le symbolisme hindou, cinq est la conjonction de deux (nombre femelle) et trois (nombre mâle). Pour J. Soustelle, chez les Mexicains, le nombre 5 symbolise « la liaison indissoluble du côté lumineux et du côté sombre de l'Univers ». Quant au nombre trois, universellement considéré nombre fondamental, on rappellera seulement qu'il s'agit d'un nombre parfait, expression de la totalité et de l'achèvement, c'est le nombre de la Trinité et il indique aussi, comme le remarque Georges Dumézil, l'identité unique d'un être et sa multiplicité interne. Pour Bauchau, le nombre trois symbolise aussi la fragmentation identitaire, comme on le verra par la suite. Cf., à propos des nombres, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*

¹⁶⁵ Cf., à ce propos, Martine Barbault, Bernard Duboy, *Choisir son prénom, choisir son destin*, Paris, J'ai Lu, 2003.

¹⁶⁶ Cf., à ce propos, le dictionnaire, *Le Trésor de la langue française* où « gué » signifie au sens propre « endroit peu profond d'un cours d'eau, permettant de le traverser sans perdre pied ».

Avec le choix du prénom « Aurélie », Bauchau renvoie à une identité « lumineuse » de cette fille, à sa substance dorée : « J'ai aimé ces cheveux blond cendré, sa peau très fine, ses yeux bleus. »¹⁶⁷ Mais aussi à son caractère, à sa « hardiesse garçonnière et rieuse qui répondait à celle que j'aurais voulu avoir »¹⁶⁸ qui coïncide avec les caractéristiques des personnes qui s'appellent « Inge » et « Aurélie », selon Martine Barbault.

Dans le 2^e cahier de la première version du roman *Antigone*¹⁶⁹, on retrouve à la page 3, sur la gauche, la photo d'une jeune fille aux cheveux blonds et longs, prise de dos « à figure entière », retournant son visage vers la caméra et, à droite, la photo d'une autre jeune fille, toujours prise de dos, se dirigeant vers un établissement aux longues fenêtres en style gothique : leurs figures rappellent la description que l'écrivain fait d'Aurélié dans *Le Boulevard périphérique*.

Si, dans « Inngué » l'on peut envisager une symbolique du mouvement, dans Aurélié, on retrouve dominante celle de la dualité, de l'opposition binaire, le nom contenant en même temps l'or du soleil et la lie (or et lie), le plus haut et le plus bas, l'idéal et le spleen de Baudelaire, source d'inspiration pour Bauchau comme il le dit dans *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud* :

Je te contemple, en mon instant, lune enchantée de Bau/delaire, qui t'avance à pas mesurés sur les alexandrins/du ciel, les flux et les refus de l'incessant poème.¹⁷⁰

Une référence à l'*Aurélia* est également présente dans « La Circonstance éclatante », où Bauchau réfléchit sur les visions délirantes de Gérard de Nerval et sa découverte que « la sainte de l'abyme est plus sainte à ses yeux »¹⁷¹.

Dans *Le Temps du rêve* et *Le Boulevard périphérique*, la découverte de cet amour enfantin, que le protagoniste n'a jamais réussi à déclarer à la petite fille, provoque dans la famille le rire, en engendrant un sentiment de honte et par conséquent un blocage de la parole et de l'action, qui est justifié par la crainte de ne pas être un vrai garçon :

¹⁶⁷ Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 108.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Cf. Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 2 », op. cit.

¹⁷⁰ Henry Bauchau, *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*, dans *Poésie complète*, op. cit., p. 224.

¹⁷¹ « On voit chez Nerval le passage du talent au génie, entre les œuvres qui précèdent la première apparition du délire et celles qui suivent, comme *Les Chimères* et *Aurélia*. Les visions délirantes de Nerval l'ont inspiré, c'est en elles peut-être qu'il découvre que la sainte de l'abyme est plus sainte à ses yeux. » Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 31.

Brisé par l'échec de la naissance des mots et par le rire de tante Babeth et de toute la tablée qui signifiait que c'est peut-être touchant mais surtout ridicule d'aimer d'amour quand on est un enfant. Que cela indique peut-être que l'on n'est pas un vrai garçon.¹⁷²

Les circonstances défavorables, dans les deux cas, empêchent cet amour d'être vécu, son existence se réalisant seulement dans le champ de l'imaginaire, comme le dit le protagoniste central dans *Le Boulevard périphérique* : « J'ai beaucoup pensé à Aurélie, beaucoup rêvé de jeux ensemble ou d'actes héroïques faits pour elle »¹⁷³, mais « les mots d'amour, d'admiration, d'adoration dont je débordais sont devenus aussi fermés que les mots de la religion dans l'église »¹⁷⁴.

Et c'est justement l'église qui devient, dans les deux récits, le lieu métaphorique de la censure de ce sentiment amoureux¹⁷⁵ qui ne peut exister et s'exprimer, comme celui de Pétrarque pour Laure¹⁷⁶, que dans la contemplation et dans le regard, dans la vision et dans l'imagination.

La naissance de l'« Aphrodite ambiguë » : le dialogue obscur de l'« arbre foudroyé » et de la « rêveuse »

L'impossibilité d'épanouissement du sentiment amoureux trouve sa compensation dans un plaisir amoureux sublimé rejoignant celui « es-soulé et furtif »¹⁷⁷, substitué du « jeu originel », qui, dans *La Déchirure*, « nous demeurerait, mais comme un arbre foudroyé »¹⁷⁸. L'association de la douleur éprouvée devant la perte à l'image de l'« arbre foudroyé »¹⁷⁹ revient aussi dans le souvenir du *Boulevard périphérique*.

¹⁷² Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 113.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 110.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 111.

¹⁷⁵ « Mes mots n'étaient pas sortis, ils étaient enfermés. Enfermés où ? Dans l'église du refus, l'église du refus familial de laisser exprimer l'enfant rieur que j'aurais pu être. » *Ibid.*, p. 112.

¹⁷⁶ Cf., à ce propos, Henry Bauchau, *La Grande Troménie*, dans *Poésie complète*, op. cit. p. 251 : « [...] tu resplendis dans un regard ainsi que Laure en Avignon, faisant/ou défaisant, au gré de la folle aventure/invention de la couleur des dieux. »

¹⁷⁷ Henry Bauchau, *La Déchirure*, op. cit., p. 193.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ « Je me suis trouvé devant un grand arbre foudroyé l'été précédent. Il était écroulé, on voyait encore dans la prairie les traces de son immense tronc et de ses branches que des bûcherons étaient venus débiter. Il ne restait que le bas du tronc, terrible moignon noirci et déchiqueté par la foudre qu'on devait venir dessoucher un prochain jour. [...] Il était tombé un peu avant l'après-midi avec Aurélie, mon amour, le risible amour d'un petit garçon pour une petite fille, s'était écroulé comme lui. » Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 112.

La similitude de l'« arbre foudroyé » vire ici rapidement en métaphore, en reprenant un thème cher à Bauchau – récurrent¹⁸⁰ dans ses écrits – celui de l'arbre et de sa relation symbolique à sa propre vie¹⁸¹.

« C'est toujours sous le double aspect, de résumé cosmique et de cosmos verticalisé, que se présente l'image de l'arbre », dit Gilbert Durand en reprenant l'idée de Carl Gustav Jung de l'arbre comme représentation de la cosmogonie¹⁸² en vertu de sa verticalité progressive. Dans plusieurs religions anciennes, comme le rappelle encore Durand, l'arbre symbolise « le type même de l'hermaphrodite », « la synthèse des deux sexes » pour devenir ensuite « le symbole du microcosme vertical » qu'est l'homme pour Gaston Bachelard¹⁸³.

« Les foudres » du reproche, de la condamnation ont frappé cet arbre-homme et l'ont détruit. Il est resté bien visible sur la scène du monde, image scandaleusement exhibée d'un désastre. Mais l'arbre, comme l'homme, possède des ressources secrètes, cachées dans la terre, dans les profondeurs de celle que l'on pourrait appeler « une géologie minérale ». De là part le travail d'extraction de Bauchau qui, comme je l'ai déjà montré, s'est avéré plein de résistances et de détournements. C'est justement dans *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*, qu'il encourage son « moi » à parcourir, en suivant l'enseignement de Maître Eckhart, la voie de l'intériorisation¹⁸⁴, seul moyen pour parvenir à une véritable acceptation de son « moi » et à un dévoilement de ce nœud existentiel qui en fait un « malade imaginaire » :

Accepte d'exister,/et de mourir peut-être dans ce malade imaginaire,
que/voyait Freud en voyant bien./Accepte de l'aimer, de t'approcher si lentement
de ce/visage que tu ne connaîtras jamais./Maître Eckhart te le donne
à entendre, le sculpteur n'in/troduit pas, dans le bois ni dans la pierre, la ma-

.....
¹⁸⁰ En particulier le récit *L'Arbre fou*, dans Henry Bauchau, *Les Vallées du bonheur profond*, Arles, Actes Sud, 1999. Cf. aussi l'avant-propos de M. Watthee-Delmotte, « En guise d'avant-propos : Les ramifications d'un mythe » et la préface « Du déliant au déliant » de Marc Quaghebeur, à la 1^{re} édition de *L'Arbre fou* parue en 1995 aux Éperonniers.

¹⁸¹ À partir de *Géologie* où la métaphore filée de l'arbre se poursuit tout le long du recueil comme le note Geneviève Henrot dans *Henry Bauchau poète. Le vertige du seuil*, *op. cit.*

¹⁸² Cf., à ce propos, Carl Gustav Jung, *Métamorphoses et symboles de la Libido*, [1912], Genève, Librairie de l'Université Georg, 1973, p. 210.

¹⁸³ Cf. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 391-399.

¹⁸⁴ « Tu vois que l'écriture intérieure a raison. » Henry Bauchau, *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*, dans *Poésie complète*, *op. cit.*, p. 245.

tière de son/ouvrage. Il n'apporte que sa vision./Il enlève ce qui la cachait, il la délivre, et un jour la statue/est là.¹⁸⁵

Ce processus de dévoilement qu'il souhaite réaliser commence véritablement dans le poème que Bauchau fait suivre à *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*, c'est-à-dire *La Grande Troménie*, écrite en 1978. Elle marque un tournant dans l'œuvre bauchalienne en anticipant les thèmes qui informeront le recueil *Les deux Antigone* à travers la mise à jour de la relation existant entre le « tu » femme et le « je » poète, comme le souligne Geneviève Henrot :

La connivence qui émane, dans ce poème, entre « je » et « tu » laisse deviner une tendance toujours plus convaincue de la recherche ontologique du poète : la femme qui fonde la relation amoureuse appelle peut-être moins l'Altérité absolue que cette part féminine que l'homme sent exister en lui-même et tente de délivrer. Il semble que ce soit dans *La Grande Troménie* qu'advient définitivement cet accueil. De l'horizon lointain du rêve à la conscience aiguë de la métamorphose, on y assiste à la naissance *grammaticale* de l'ego féminin : la part féminine du poète franchit là le seuil de sa conscience et de sa langue.¹⁸⁶

Un préambule explicatif ouvre le poème pour diriger l'attention du lecteur sur le rapport complexe unissant le poète à la féminité :

ARGUMENT. Le poète se voit, en un temps d'obscurité, comme une femme au sortir d'un cauchemar. Il entre avec elle dans ce rêve où s'invente, derrière la dette et la faute, un cheminement intérieur. Tout l'espace d'une vie se découvre à eux.¹⁸⁷

L'image gentille de la petite fille dorée et bien élevée, que l'on retrouve dans *Le Temps du rêve*, *La Déchirure* et *Le Boulevard périphérique*, cède le pas à celle d'une « femme effrayée », bien qu'encore sans visage, qui « croit sortir d'un cauchemar »¹⁸⁸. Le poète reconnaît que « la femme était belle au jardin d'amour défendu »¹⁸⁹, comme Yseut, mais il sent qu'elle est encore « entourée de ce lourd manteau textuel »¹⁹⁰, prisonnière d'un « dialogue obscur », bien qu'en voie d'éclaircissement, en proie à la « faute » qui « à nouveau rêvée lentement creusait jusqu'au cœur »¹⁹¹.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 239.

¹⁸⁶ Geneviève Henrot, Henry Bauchau poète. *Le vertige du seuil*, op. cit., p. 105.

¹⁸⁷ Henry Bauchau, *La Grande Troménie*, dans *Poésie complète*, op. cit., p. 248.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 249.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

Cette femme, qu'il appelle « la rêveuse », voit dans son cauchemar le sang couler, tout en écoutant « les deux voix [...] de deux sources jumelles s'écouler vers des mers différentes ». Le cauchemar porterait la rêveuse vers la « maison natale » mais « celui qui dormait auprès d'elle » entre dans le poème et se souvient de la Sibylle et de ses rêves où il gravissait avec sa mère « la tour en ruines » en tenant ensemble la lampe qui servait à chercher « le trésor perdu ».

La rêveuse affirme dans le poème la nécessité de sortir du cauchemar pour devenir « celle qui ne voulait plus rien qu'être présente ». Elle habite une « maison d'orage » et entend monter en elle « le cri sans voix du cauchemar ».

« Ne crains pas », dit le poème à ce point, en laissant dans l'ambigu l'attribution du sujet énonciateur mais en rassurant le destinataire sur la nature de la femme qui émergera. « Aphrodite ambiguë », l'appelle Bauchau dans le poème, « répétition du soleil », mais aussi « enfant de la nuit noire », en reprenant la tradition mythologique qui fait d'Aphrodite une identité double et spéculaire. Dans le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrant on lit à propos d'Aphrodite :

Elle était fille de la Lune et sœur du Soleil. Se montrant à l'aube et au crépuscule, il était naturel qu'elle apparaisse comme une sorte de lien entre les divinités du jour et celles de la nuit. C'est la raison pour laquelle, tout en ayant le soleil pour frère, elle avait pour sœur la déesse des Enfers. De sa parenté avec le Soleil – elle était sa sœur jumelle – provenaient ses qualités guerrières [...]. Cela en tant qu'étoile du matin. Mais, en tant qu'étoile du soir, c'était l'influence de sa mère la Lune qui prédominait, en faisant d'elle la divinité de l'amour et du plaisir.¹⁹²

Aphrodite naît de la mer, de cette « primordiale et suprême avaleuse »¹⁹³, comme la définit Gilbert Durand, « l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originaires du bonheur »¹⁹⁴, les profondeurs dans lesquelles il faut se plonger pour remonter aux origines du soi.

Définie par les Romains comme *Venus Libitina*¹⁹⁵, elle est souvent représentée aussi comme *Venus barbata* car, comme le rappelle encore Durand, « la plupart des divinités de la lune ou de la végétation possèdent une double sexualité. [...] D'où ces curieuses déesses barbues telles

¹⁹² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 1000.

¹⁹³ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 256.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 221.

la Cybèle phrygienne, la Didon-Astarté carthaginoise, la Fortuna et la *Venus barbata* romaine »¹⁹⁶.

À cause de l'ambiguïté contenue dans la structure de l'énonciation dans *La Grande Troménie*, les figures d'Aphrodite et de la « rêveuse » se confondent, l'émergence de la première des eaux et l'émergence de la femme du cauchemar faisant jaillir l'invitation du poète à une existence manifeste et sans repentir : « Traverse, ma sœur étrangère, surtout ne te retourne point »¹⁹⁷. Vers qui inspirera, significativement, le titre d'une pièce théâtrale rédigée en 1991, et restée inédite¹⁹⁸ car jugée inaboutie, et un chapitre du roman *Antigone*¹⁹⁹.

Le poète accompagne le début de cette traversée, en retraçant, une fois encore, le parcours qui l'a porté à la reconnaissance de ce féminin en lui ; à ce moment où, « au milieu de nos pauvres splendeurs et de l'or où dormait ta nuque fascinée », il a vu apparaître « ta marche fine et sensuelle, pleine de ruse et de défenses, comme une rose adolescente au milieu des vives/pensées »²⁰⁰, qui a gardé « la belle impatience » l'emmenant vers le plaisir d'amour. Le « tu » de l'énonciation témoigne d'une fusion, le poète s'adressant en même temps à la femme comme altérité et à soi-même.

Il imagine cette femme qui s'éloigne vers « l'extrême, extrême nadir » pour devenir « plus belle, plus douce qu'autrefois dans le désordre familial ». Quand ce « tu », qui est « lui » et « elle », verra « s'élever des trous de ton histoire, secret lent composé de matières cruelles, cette fille sauvage, cette fille céleste de ta sauvagerie obscurité », il ne peut pas renoncer. Malgré la souffrance, il doit accéder « avec amour à son texte éclairé par les feux spéculaires », s'éveiller à cette lumière qui lui appartient, à cette image qui est, comme il le déclare, « la dernière apparue de ceux qui ont fait voile ».

La petite fille, qu'elle soit Innué, Aurélie ou une fille sans nom ni visage, est désormais prête à abandonner les « grandes métaphores » qui lui ont permis de vivre jusque-là, pour entrer dans « la métamorphose » de laquelle va finalement naître Antigone.

.....
¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 334.

¹⁹⁷ Henry Bauchau, *La Grande Troménie*, dans *Poésie complète*, op. cit., p. 250.

¹⁹⁸ Cf., à ce propos, Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 110 : « Une pièce de théâtre rédigée en été 1991 et restée inédite devait s'intituler *Antigone ne se retourne pas*. »

¹⁹⁹ Le 3^e chapitre du roman *Antigone* s'intitule « Antigone ne se retourne pas ». Cf. Henry Bauchau, *Antigone*, op. cit.

²⁰⁰ Henry Bauchau, *La Grande Troménie*, dans *Poésie complète*, op. cit., p. 251.

La naissance d'Antigone

La naissance d'Antigone semble liée à un hasard ou à une sorte de fatalité, d'après ce qu'Henry Bauchau en raconte dans sa conférence prononcée en 1987 à l'Université de Louvain-la-Neuve et dans *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*²⁰¹. Pendant ses vacances d'été de 1982, il pense travailler à la version définitive de son troisième roman (celui qui deviendra en 2008 *Le Boulevard périphérique*). Mais, ayant oublié le cahier n° 1 à Paris, dans l'attente de le recevoir, il s'engage dans l'écriture d'un poème et ne réussit plus à travailler à ce roman car il sera, pendant un certain temps, pris par l'écriture, qu'il dit impérative et contraignante²⁰², des poèmes qui constitueront le recueil *Les deux Antigone* et notamment du poème qui lui donne le titre :

L'écriture d'un de ces poèmes : « Les deux Antigone » m'a pris deux mois et m'a mené à la limite de mes forces. Ce poème, qui demeure à mes yeux le plus attentif de ceux que j'ai écrits, a eu une grande importance dans l'évolution de mon œuvre en ramenant dans mes perspectives d'écriture deux personnages auxquels je m'intéressais depuis longtemps : dipe et Antigone.²⁰³

Comme il le déclare, « ce poème a trait aux événements de ma vie, j'y exprime ce que j'ai vécu »²⁰⁴, il y fait place aux figures féminines de la mère, de la femme aimée comme « un soleil levant de velours bleu », de Mérence et de la Sibylle. Mais le poème raconte aussi le « rapport du poète avec l'écriture et la langue », guide et soutien – lumière – du poète dans son parcours aveugle :

Ce parcours du poète et du poème se fait sous le signe des « feux de la Sibylle » et de « l'ange du péril ». [...] À la fin de son périple aveuglé le poète peut, comme dipe aux portes d'Athènes, devenir voyant. Quittant les paradis perdus de la nostalgie, il invente les « paradis perdants » de l'œuvre conçue dans les dimensions de sa propre existence et de son époque, avec les limitations et les surprises émerveillées des « mots de la tribu ». Le poète, lié d'amour à l'écriture et à la langue, demeure cependant séparé d'elles. Il ne va pas vers la fusion mais vers la création [...].²⁰⁵

²⁰¹ Cf. Henry Bauchau, *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, op. cit., p. 413.

²⁰² « Je suis obligé de l'abandonner et, pendant cet été et les années qui suivent, je me sens incité ou peut-être contraint d'écrire les poèmes du recueil qui seront publiés en 1986 par Actes Sud dans l'ensemble de mes poèmes intitulé : *Poésie 1950-1986*. » Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 92.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 93.

Écrit à la fin d'une longue période (la décennie 1970), que Bauchau appelle « les années difficiles »²⁰⁶, ce poème, où pour la première fois apparaît dans son œuvre le personnage d'Antigone, comme le rappelle Myriam Watthee-Delmotte²⁰⁷, présente une organisation structurale et des formes de symbolisation linguistico-thématique²⁰⁸, dans un jeu d'échos et de renvois, qui font entrevoir une plus grande complexité²⁰⁹ dans l'interprétation suggérée par Henry Bauchau lui-même au cours de la conférence précitée²¹⁰ et dans celle qu'il note dans son journal *Les Années difficiles*²¹¹.

Comme le remarque Michele Mastroianni, l'écriture poétique bauchalienne est caractérisée par un rapport particulier de croisements entre *l'inconscient* et le *conscient*, dans un va-et-vient entre la matière engendrée et son expression, entre la pensée consciente et la pensée inconsciente, qu'il définit « un mouvement circulaire à la structure de chiasme »²¹² :

.....
²⁰⁶ Cf., à ce propos, son journal *Les Années difficiles. 1972-1983, op. cit.*, 2009.

²⁰⁷ « Si *dipe* est loin d'être un inconnu dans l'univers littéraire d'Henry Bauchau, Antigone, par contre, n'y fait sa première apparition qu'en 1982, avec un poème que l'auteur estime être l'un des plus authentiques, qu'il ait jamais écrit : *Les deux Antigone*. » Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau. dipe sur la route, op. cit.*, p. 55.

²⁰⁸ Comme le montre Geneviève Henrot Sostero, l'œuvre poétique de Bauchau, comme celle de Pierre Jean Jouve, est caractérisée par une pratique allégorique qui utilise des principes de « coémergence régulière », d'« imagerie » et de « typicité » qui sont utilisées de façon non traditionnelle : « [...] la dialectique de correspondance terme à terme entre les deux univers de discours déployés en parallèle n'est pas une spécificité incontournable de la figure. Les formes modernes de l'allégorie (comme chez Mallarmé, par exemple) n'excluent pas une certaine *singularité* de l'émergence, ce qui explique davantage qu'on entende parler à leur endroit plus volontiers de "symbole" que d'"allégorie" » (Geneviève Henrot Sostero, « Bauchau/Jouve : autour de l'allégorie », dans Myriam Watthee-Delmotte et Jacques Poirier (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau. Les voix de l'altérité*, Dijon, EUD, 2006, p. 83, Actes du colloque « Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau, écrivains de la marge », Université de Louvain-la-Neuve et Université de Dijon, 18-20 octobre 2004).

²⁰⁹ Dans *Le Présent d'incertitude. Journal 2002-2005*, Bauchau reconnaît que « Les deux Antigone », une de ses meilleures œuvres, est aussi l'une des plus difficiles. Cf. Henry Bauchau, *Le Présent d'incertitude. Journal 2002-2005, op. cit.*, 2007, p. 56.

²¹⁰ Le 27 avril 2003, il écrit : « Dans "Les deux Antigone" des passages évoquent l'écriture, c'est un des sens possibles, le sens principal étant celui de la vie. Aussi de la vie à deux. » Henry Bauchau, *Le Présent d'incertitude. Journal 2002-2005, op. cit.*, p. 82.

²¹¹ Cf. Henry Bauchau, *Les Années difficiles. Journal 1972-1983, op. cit.*, p. 429.

²¹² « [...] un movimento circolare a struttura chistica » (traduit de l'italien par Michele Mastroianni). Michele Mastroianni, « Simmetrie e intertestualità teoretiche. Henry Bauchau fra dinamiche di elaborazione poetica e stilemi teologici », dans *Studi Francesi*, anno LII, fascicolo II, maggio-agosto 2008, n° 155, p. 346.

La poésie [...] est alors cette réalité qui a son origine dans un mécanisme d'élaboration de la profondeur, dont le moule matriciel ne doit pas être reconnu exclusivement au sein de l'important dynamisme qui existe entre écriture et analyse d'un côté, analyse et vie de l'autre, et encore moins dans le rôle, quoique déterminant, que la *psychanalyse*, donc l'*inconscient*, a joué pour notre auteur. En ce sens, il est possible d'avancer que l'élaboration créative d'où jaillit et prend forme la poésie, ne soit pas à considérer, chez Bauchau, comme le seul résultat d'un processus objectivé par l'expérience psychanalytique et le rôle de l'inconscient, et qu'elle ne soit pas non plus uniquement le résultat d'un « mouvement inconscient de la profondeur » traduit en écriture en fonction d'implications même existentielles, mais plutôt le produit achevé d'un mécanisme élaboré d'emboîtements multiples qui pourrait renvoyer aux dynamismes complexes de réalités compulsives de l'*inconscient*, mais parallèlement à celles aussi du *conscient* [...].²¹³

Le processus d'élaboration poétique décrit par Mastroianni est bien présent dans « Les deux Antigone ». De nombreux indices l'indiquent, à commencer par une première donnée qui réunit le signe temporel de la rédaction et celui de l'énonciation sous le chiffre deux, « le chiffre de toutes les ambivalences et les dédoublements »²¹⁴, en reprenant dans celle qui apparaîtrait comme une coïncidence, une symbolisation binaire déjà utilisée dans *La Déchirure* : en ce cas, deux mois pour la rédaction du poème « Les deux Antigone ».

Dans le journal, *Les Années difficiles*, le 27 février 1982, donc bien avant la période indiquée pour la rédaction des « Deux Antigone », apparaît un vers isolé et sans aucune référence, « Invente/Amour/un paradis perdant »²¹⁵, que l'on retrouvera, avec une légère modification, dans le poème en question. Le journal s'interrompt à cette date et reprend le 17 juin 1982, après un silence de trois mois. À partir du 19 juillet, Bauchau y insère les poèmes qu'il est en train d'écrire. Rien

.....
²¹³ *Ibid.*, p. 344. « La poesia [...] è allora quella realtà che ha origine da un meccanismo elaborativo del profondo, il cui anello generante però non deve essere riconosciuto esclusivamente nell'importante dinamismo sussistente tra scrittura e analisi da un lato e analisi e vita dall'altro, né tanto meno nel ruolo, pur determinante, che la *psichanalyse*, dunque l'*inconscient*, hanno assunto per il nostro autore. In questo senso è possibile sostenere che l'elaborazione creativa da cui scaturisce e prende forma la poesia, non sia in Bauchau da considerarsi come il solo risultato di un processo oggettivato dall'esperienza psicanalitica e dal ruolo dell'inconscio, e che essa non sia soltanto il frutto di un « mouvement inconscient de la profondeur » tradotto in scrittura secondo implicazioni anche esistenziali, quanto piuttosto il prodotto ultimo di un elaborato meccanismo ad incastro plurimo che rimanderebbe alle complesse dinamiche delle realtà compulsive dell'*incoscio*, ma parallelamente anche a quelle del *conscient* [...] » (traduit de l'italien par Michele Mastroianni).

²¹⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 350.

²¹⁵ Cf. Henry Bauchau, *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, op. cit., p. 411.

n'est dit sur « Les deux Antigone ». Le 22 août, il note seulement cette phrase : « Le rêve apporte ce thème : dipe guidant Antigone. Thème qui me paraît celui d'une pièce. »²¹⁶ Le thème, qui pose la problématique de la relation entre dipe et Antigone, se précise et se complète le jour suivant, le 23 août 1982 :

La maladie de L. a fait de moi son Antigone. Mais elle, en me forçant à renoncer à presque tout ce qui est extérieur et à me tourner vers l'uvre, le travail de ma propre terre, est aussi mon Antigone. Ainsi le désir que chacun a en vieillissant de trouver une Antigone se trouve pour chacun de nous accompli, suivant les normes terrestres.²¹⁷

L'Antigone à laquelle il fait référence dans ce *Journal* est donc celle de l' dipe à Colone, mais dans le poème une seule indication explicite permet de mettre en relation l'Antigone à laquelle il s'adresse avec le personnage mythique car, dès son émergence, Antigone condense et absorbe une problématique de l'homme Bauchau située au-delà du littéraire et qu'il tentera de « délier », et en même temps de « lier », à travers la « création » littéraire de l'identité d'Antigone dans ses romans *dipe sur la route* et *Antigone*.

Le *Journal* est, à l'égard de la gestation de ce poème qui l'a « mené presque au bout de ses forces », assez réticent, une caractéristique que l'on retrouve souvent, malgré les apparences, dans l'écriture de Bauchau diariste. L'écrivain rend compte dans *Les Années difficiles* du processus créatif d'autres poèmes qui composent le recueil, en notant ses états d'âme et ses réflexions, en transcrivant les ébauches et les premières versions, mais très peu de références concernent « Les deux Antigone », dont la création est relatée, en quelque sorte, « de biais »²¹⁸ et par des réflexions collatérales car aucune version du poème n'apparaît dans le *Journal*. Le 23 octobre 1982, Bauchau écrit avoir finalement achevé « le 20 "Les deux Antigone" par quelques corrections secondaires et en réintroduisant (*sic ! NDR*) les vers : *Amour, invente amour nos paradis perdants* »²¹⁹. Il fait suivre la notation d'un premier commentaire du poème en s'attachant seulement à quelques-uns de ses traits et en restant dans une certaine généralité de sens qui passe sur les métaphores et les symboles qu'il contient.

Publié pour la première fois dans *Poésie 1950-1986*, le recueil *Les deux Antigone*, constitué de 17 poèmes, réapparaît dans *Heureux les*

.....
²¹⁶ *Ibid.*, p. 423.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*, p. 412-430.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 428.

*Déliants. Poèmes 1950-1995*²²⁰. Il est dédié au départ « à L. », sa seconde femme, source d'inspiration et de réflexion. Dans son journal *Jour après jour. Journal 1983-1989*, sur la page d'ouverture, Bauchau note :

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. »²²¹

Et quelque temps après, le 28 juillet 1984 :

Depuis le 18 juillet, jour de son anniversaire, L. écrit chaque jour un journal. J'y vois un signe de grande importance. Ce serait *Les deux Antigone*. [...] « J'adorais ma mère, c'est mon père que j'aimais. » Il a fallu toute sa vie à L. pour découvrir une vérité qu'elle a toujours sue. Qu'elle lance dans cette petite phrase rapide qu'elle oublie immédiatement car elle s'étonne le lendemain quand je la lui rappelle. Nous sommes toujours à la découverte de nous-mêmes et le plus évident est ce qui nous est le plus caché.²²²

En 2006, le poème « Les deux Antigone » est inséré dans le recueil poétique *Nous ne sommes pas séparés*²²³, avec un changement définitif de dédicace : « à Jean-Pierre », le fils de Laure. Mais Jean n'est-il pas le frère de « La Circonstance éclatante », le « prince oral », et Pierre le protagoniste du *Régiment noir*, le roman du rachat de la « pauvreté du père » ? Dans cette perspective, la dédicace trouverait, elle aussi, un moyen pour se situer sur un registre binaire, à travers une coïncidence entre l'apparent et le caché, le nominal et le symbolique. Dans ce recueil, le texte présente une variation par rapport à l'originale, un enjambement qui déplace aux vers 2, 10, 33, en les isolant, respectivement les mots « Antigone – royaumes – pour les reines ».

En 2009, les poèmes sont republiés dans *Poésie complète*. Dans cette édition, les 17 poèmes constituant au départ *Les deux Antigone* sont devenus 14, avec l'élimination de « Lorsque le lendemain » (n° 6), « La salle d'attente » (n° 14), « Tu es mon arbre » (n° 17). Le poème « Les deux Antigone » retrouve ici sa forme poétique initiale.

Les poèmes du recueil sont tous en relation avec celui qui l'ouvre, « Les deux Antigone », en en reprenant des thèmes, des images, des mots, des situations pouvant s'y rapporter, les approfondir et les compléter.

²²⁰ Cf. Henry Bauchau, *Heureux les Déliants. Poèmes 1950-1995*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1995, où l'ensemble de la poésie d'Henry Bauchau est présentée en ordre chronologique inversé à la suggestion de Marc Quaghebeur : du plus récent au plus ancien, le parcours du soi se faisant, comme en psychanalyse, à rebours.

²²¹ Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, op. cit., p. 9.

²²² *Ibid.*, p. 26.

²²³ Cf. Henry Bauchau, *Nous ne sommes pas séparés*. Actes Sud, Arles, 2006, p. 44-45.

La versification du recueil présente, comme toute la poésie de Bauchau, une « variation de mesures métriques »²²⁴, en plein accord avec les libertés procédurales de la poésie occidentale au XX^e siècle. Le poème « Les deux Antigone » reste dans ses aspects formels dans la lignée du vers classique français. Il est écrit en alexandrins réguliers, avec des césures variables et a souvent recours aux modalités représentatives et expressives de l'enjambement. Il est formé de deux strophes (la 1^{re} de 24 vers et la 2^e de 14). Deux strophes pour « Les deux Antigone ». Comme le nombre total des poèmes qui constituent actuellement le recueil (14), le nombre des vers des deux strophes n'est pas fortuit : dans le récit *Le Cri*²²⁵ de 1993, en réfléchissant sur son personnage Antigone et sur ses démarches, Henry Bauchau crée une sorte de biographie de la jeune fille en faisant commencer son aventure auprès d'« une » dipe à l'âge de 14 ans²²⁶ et en la faisant s'achever à Thèbes dix ans plus tard. 24 sera encore le nombre des chapitres du roman *Le Boulevard périphérique* publié en 2008. Est-ce un hasard ?

Le nombre 14 est récurrent dans l'œuvre d'Henry Bauchau. Il revient aussi dans *Le Régiment noir* (c'est l'âge de Jimmy) et dans le récit *Diotime et les lions*. Dans le *Journal d'Antigone*, Bauchau note :

Si Diotime a quatorze ans lorsqu'elle tue un lion dans la guerre rituelle et rencontre Arsès, c'est parce qu'elle représente les rêves dans lesquels je ne pouvais pas croire et les inespérances de ma quatorzième année. Enfermé dans ma famille et le triste collège Saint-Louis, je n'osais croire à cette époque que je trouverais le chemin du cœur et du corps des femmes et que je pourrais accéder à une vie moins prosaïque et conventionnelle que celle que je connaissais.²²⁷

Mais le numéro 14 est également important dans l'imaginaire bauchalien à cause de sa valeur symbolique liée au Verseau, son signe du Zodiaque. Comme le rappelle André Barbault, le nom sanscrit de ce signe zodiacal est *Khoumba*, qui signifie « quatorze », nombre synthéti-

²²⁴ Pour une présentation et une réflexion approfondie sur la versification dans la poésie d'Henry Bauchau, cf. Geneviève Henrot, *Henry Bauchau poète. Le vertige du seuil*, op. cit. Cf. aussi Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, 1974 ; Benoît de Cornulier, *Art Poétique : Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995 ; Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, Paris, PUF, 1999 ; W. Theodor Elwert, *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck, 1965.

²²⁵ Cf. le récit *Le Cri* dans Henry Bauchau, *Les Vallées du bonheur profond*, op. cit.

²²⁶ Faut-il rappeler que, dans *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*, il y a une allusion à une rose jaune « fille de treize ans qui devient femme avec bonheur ? ». Cf. Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 238.

²²⁷ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 95.

sant « la manifestation intégrale des sept plans de la conscience, chacun possédant un double aspect : anima-forme, vertical-horizontal, positif-négatif, masculin-féminin... »²²⁸. 14 est en outre le nombre associé à la « déchirure », à la blessure fondamentale de la séparation de la mère qui s'est vérifiée en 1914, événement raconté dans *La Déchirure*,

Dans le poème Bauchau utilise, comme signe de ponctuation, la virgule, qui fonctionne ici soit comme « mise en relief » soit comme délimitation d'une similarité/contiguïté qui renvoie systématiquement à un système binaire de lexèmes ou de syntagmes. Le point, lui, apparaît aux vers 4, 11, 16, 24 de la première strophe et aux vers 2, 8, 11, 14 de la deuxième strophe pour définir et jalonner les différentes étapes de son discours. Huit points au total, soit un nombre, multiple de 2, qui est considéré comme « le nombre de l'équilibre cosmique », médiation entre « le carré et le cercle », entre la Terre et le Ciel. Le Huitième Jour, qui succède aux six jours de la création et du sabbat, est « symbole de résurrection, de transfiguration, annonce de l'ère future éternelle : il comporte non seulement la résurrection du Christ, mais celle de l'homme »²²⁹. Symbolique liée au temps biblique, que Bauchau avait déjà utilisée dans *La Déchirure*, où l'action se déroulait en six jours. Mais 8 est aussi le nombre de lettres composant le nom « Antigone ».

Cette utilisation des signes de ponctuations contribue à créer un texte qui se présente comme un parcours conceptuel et existentiel, en constituant une preuve ultérieure d'une écriture située au croisement de l'*inconscient* et du *conscient*, « tiraillée » entre le « désir » de la parole et la « résistance » du refoulement²³⁰.

La structure de l'alexandrin est maintenue tout au long du poème, avec une régularité de rimes plates sauf pour les quatre premiers vers de la première strophe (et les deux derniers de la deuxième) où la correspondance rythmique est assurée par une assonance fondée sur un schéma phonétique accompagnant le changement progressif de la voyelle de référence, de vélaire (postérieure ouverte) à palatale (antérieure ouverte), avec un mouvement d'extraversion qui, phonétiquement, mime

²²⁸ André Barbault, *Verseau*, [1959], *op. cit.*, p. 29.

²²⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 512.

²³⁰ Pour un approfondissement sur les instances poétiques du « moi » chez Bauchau, cf. Aude Préta-de Beaufort « Henry Bauchau, poète herméneute : exégèse de soi, exégèse du monde », dans Catherine Mayaux, Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, *op. cit.*

l'existentiel du principe de la naissance – en ce cas, mouvement de la volonté de « dire »²³¹ :

Ainsi le temps nous fait l'un pour l'autre **Antigone** [ɔ]

Non point l'âge mais l'âme en quête du **royaume** [o]

Et des genoux puissants de mère en beauté **jeune** [œ]

Pierres transfigurées, broyées dans la **genèse** [ɛ]

L'agencement entre les deux strophes se réalise par l'abandon de la rime plate dans les deux vers finaux et la reprise des mots assonancés des deux premiers vers de la première strophe, avec un mouvement spéculaire d'introversion vers le point le plus interne de l'articulation phonétique :

Prince et suppliants, princes dans le **royaume** [o]

D'Antigone, avançons l'un dans l'autre, **Antigone** [ɔ]

Les rimes plates sont couplées deux à deux et sont toutes différentes sauf – significativement – celles, identiques, des vers 15-16 (« Dieu » rime avec « bleu ») et des vers 21-22 (« jeu » rime également avec « Dieu »), où s'opère un changement d'attitude face à « Dieu ».

Le premier vers « Ainsi le temps nous fait l'un pour l'autre Antigone », qui n'est pas sans rappeler le titre du célèbre recueil de confé-

.....
²³¹ À propos de l'importance des voyelles pour Henry Bauchau, Michele Mastroianni met en relief leur fonction dans l'émergence de l'écriture et leur fonction par rapport à une création qui est spéculaire à celle de Dieu : « Le parallélisme que l'on peut tracer – bien que renversé, car la réalité de la créature se configure *a contrario* par rapport à la nature divine – concerne ainsi l'idée que, comme la parole de Dieu appelle à la vie de la non-vie, et comme cette même vie à laquelle il est appelé à répondre introduit l'homme dans une condition nouvelle d'éternité car libre de tout péché, de même le poète capte d'une dimension autre, absolue, éternelle, les voyelles, leur essence immanente même qu'il transforme pourtant en existence contingente. Finalement, le poète appelle à la vie le langage, qui était précédemment "langage absolu", en lui attribuant une nature corrompible à travers la forme qu'il assume dans la constriction des mots. » « Il parallelismo che si può delineare – seppur rovesciato, poiché *e contrario* si configura la realtà creaturale rispetto alla natura divina – concerne così l'idea che, come la parola di Dio chiama alla vita dalla non vita, e come questa stessa vita a cui è chiamato a rispondere immette l'uomo in una condizione nuova di eternità perché essa è libera dal peccato, allo stesso modo il poeta cattura da una dimensione altra, assoluta, eterna, le *voyelles*, la loro stessa essenza immanente, tramutandola però in esistenza contingente. In definitiva, il poeta chiama alla vita il linguaggio che, antecedentemente, è "langage absolu", attribuendogli una natura corrottile attraverso la forma che esso assume nella costruzione delle parole. » Michele Mastroianni, « Simmetrie e intertestualità teoretiche. Henry Bauchau fra dinamiche di elaborazione poetica e stilemi teologici », dans *Studi Francesi*, op. cit., p. 346 (traduit de l'italien par Michele Mastroianni).

rences d'Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'autre*²³², « fut un vers donné », dit Bauchau²³³. Le vers s'ouvre avec un « ainsi », qui indique, par sa valeur de conjonction de coordination²³⁴, la fonction argumentative de ce poème cherchant à travers la formation d'une dyade²³⁵ Bauchau-Antigone dont témoigne l'utilisation du pronom « nous » en position initiale de complément et de finale (dernier vers de la 2^e strophe) du sujet à opérer une réconciliation entre la part masculine et la part féminine qui habitent le poète. Ce conflit est en effet l'origine de l'« insécurité ontologique » de son « moi divisé »²³⁶.

²³² Cf., à ce propos, la problématique soulevée par Emmanuel Levinas dans le recueil de ses conférences prononcées en 1946-47, *Le Temps et l'autre*, publié en 1979 chez Fata Morgana et reprise par Olivier Ammour-Mayeur dans *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, op. cit.

²³³ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 92. Dans son commentaire du poème le 23 octobre 1982, il écrit : « Dans la genèse de ce poème se sont conjugués le désir de son natif "ainsi" qui lance le chant comme dans un sonnet de Ronsard et l'image de la mère en beauté jeune. » Henry Bauchau, *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, op. cit., p. 429.

²³⁴ Cf., à ce propos : *Le Trésor de la langue française*, entrée « ainsi », sens III (<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=584934810>).

²³⁵ Comme le rappelle Olivier Ammour-Mayeur dans *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, op. cit., p. 56, dans la culture chinoise (que Bauchau a étudiée au cours des années 70 pour la rédaction de son essai sur Mao Zedong), « le couple identité/altérité (Même/Autre) se défait, car le type de rencontre auquel nous avons affaire relève d'une dyade plus complexe, que j'appellerai dorénavant altérité-altérité. Par quoi la possibilité d'apporter une réponse – les réponses – en ce qui concerne cette dyade ou le monde, est mise en question et permet de laisser poindre une conception autre où les différences ne sont plus nécessairement dichotomiques, où les ressemblances ne rassemblent pas forcément. Bref, où l'on sort d'une pensée du tiers exclu ». Et plus avant, p. 61 : « [...] de même que "altérité" n'est pas ce qui repose dans autrui – un autrui jamais constitutif de ce que l'on appelle l' "autre" –, ce qui se désigne traditionnellement comme "identité" ne repose pas davantage en "moi". C'est selon cette vision d'un relationnement entre qu'a été pensée la dyade yin-yang du Dao chinois. Contrairement à ce qui en est dit, de façon commune, en Occident, la pensée du yin-yang ne repose pas sur une pensée dichotomisée ou oppositionnelle. Au contraire, les alliances blanc/noir, nuit/jour, féminin/masculin sont toujours en interaction entre elles. Jamais l'un sans l'autre. »

²³⁶ Ronald David Laing dans son essai de psychiatrie existentielle *Le moi divisé*, op. cit., aborde la problématique complexe de la séparation de l'homme par rapport au monde et à ses manifestations, en opérant une distinction fondamentale entre la « sécurité ontologique » (dans la description de laquelle on peut reconnaître les traits existentiels attribués par Bauchau à son frère Olivier) et l'insécurité ontologique (qui caractériserait sa recherche identitaire). Il soutient que si l'individu n'est pas capable d'accepter des choses naturelles comme la réalité, l'autonomie, l'identité, sa vie et celle des autres, il doit s'inventer des modalités de réalité qui lui empêchent de se perdre et de perdre les autres. Tout événement, alors, même le plus banal ou trivial, devient alors significatif pour lui.

Ce qui crée la relation entre le poète et Antigone est la recherche intérieure d'une réponse identitaire autre que celle, dichotomique, caractéristique de la pensée occidentale : elle ne peut se trouver que dans un état primordial qui est « en amont » de l'émergence de toute séparation, la première enfance, le « royaume » de la complémentarité où la mère est encore une figure d'assurance (« genoux puissants de mère en beauté jeune »). Une recherche qui dématérialise la minéralité des existences de Bauchau et d'Antigone, écrasées et pulvérisées dans la confusion de leur identité et de leur parcours de croissance (« broyées dans la genèse »), et les reconstitue dans la spiritualisation des « pierres transfigurées ».

La Mérence inventée au cours de l'enfance, figure maternelle de l'accueil et du soin, devient ici la « Mérence du futur », une nouvelle invention de l'imaginaire et de la forme du « moi » (« de la tendre lumière de l'âme qui l'invente, est-elle, imaginaire »), « matérialisation visuelle » (au sens de la « sculpture » eckartienne) d'une forme du féminin possible à accepter et à dire.

Dans *Les Années difficiles*, le 5 septembre 1982, en se posant le problème de la maladie de Laure qui exige son abnégation, Bauchau écrit :

Ne plus rêver à Mérence, ne plus la contempler comme une image salvatrice mais devenir, être Mérence. C'est là ce qui m'est demandé maintenant et cela me semble bien lourd et difficile. [...] Je ne me trouve pas devant un choix mais devant la nécessité. Je ne puis que me rendre à celle-ci dans l'amertume ou au contraire avec amour. Être ou ne pas être Mérence c'est là que se joue notre destin pour les années qui restent.²³⁷

Comme il le note dans le premier commentaire qu'il fait de ce poème, il a d'abord la perception d'une relation unitive entre les figures de la mère, d'Antigone et de Mérence, pour comprendre ensuite que « Mérence n'était plus la Mérence un peu nostalgique du paradis perdu, mais celle qui appelle à vivre et à être »²³⁸. Le féminin trouve finalement une voie non censurée (car non censurable) pour sortir à découvert et pour être exprimé : Mérence sort du domaine de la « projection » pour entrer définitivement dans celui de l'« essence » constitutive de l'identitaire bauchalien, tel qu'il l'envisage à l'époque de cette composition poétique par la suite.

Ce produit de l'imaginaire, « la statue de l'âme », constitue, par son apparence, un élément tiers (« est-elle »), mais y est en réalité le produit extériorisé de la dyade intérieure Bauchau-Antigone, une « re-matérialisation » qui la contient et la condense, en fonctionnant comme

.....
²³⁷ Henry Bauchau, *Les Années difficiles*. Journal 1972-1983, op. cit., p. 424-425.

²³⁸ *Ibid.*, p. 429.

un « catalyseur » pour l'enquête du poète : c'est vers elle, image recréée de la vision intérieure, qu'il faut « descendre à reculons », pour « voir », et donc pénétrer, sa substance intime, en passant de l'interdiction religieuse (« âme toute en psaumes »), aux « larmes d'enfants » pour retrouver enfin les « royaumes », le jardin édénique de la fusion²³⁹. Comme le dit Bauchau dans *Les Années difficiles* : « Mérence du passé et Mérence du futur sont tout entières recomposées dans la matière des royaumes enfantins. »²⁴⁰ Dans ce poème en particulier, Bauchau suit un processus d'élaboration poétique qui lui est propre et qui reproduit, dans les enjeux sémantiques, syntagmatiques et procéduraux qu'il utilise, la complexité du « discours » qui se crée, avec son jeu de vérité et de masques²⁴¹, entre l'analysant et l'analyste.

En réfléchissant sur le procédé compositionnel que Bauchau utilise dans sa création poétique, Michele Mastroianni le définit comme « métamorphico-re-génératif, du moment que son essence semble bien être typique d'un cycle auto-génératif constamment revitalisé » qui rejoint celui concernant « la dynamique de création et de recréation de la matière, étendue, dans ce cas à la parole qui génère et régénère soi-même », ce qui « pourrait être identifié dans le retour du poème à ses origines »²⁴².

²³⁹ Dans son journal, Bauchau commente le passage ainsi : « La statue de l'âme tout en psaumes, c'est toujours dans l'image initiale, la grande statue dont je ne puis à ma taille actuelle atteindre et étreindre que les genoux. C'est d'abord la statue originelle, puis je m'aperçois qu'elle est aussi celle de l'âme et enfin toute en psaumes. Là il y a réconciliation de la matière et du corps : la statue, de la poésie et de la musique et enfin celle de la prière collective à travers les siècles : toute en psaumes. Mais dans cette vision s'inscrit l'existence vécue : avec son apprentissage qui dure toute la vie. Toute en larmes d'enfant avec ses bonheurs, ses visions, son espérance : tout entière en royaumes. » *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Le 17 août 1982, Bauchau écrit dans son *Journal* une note sur « l'histoire de mes poèmes » qu'il lie à un sentiment de mélancolie pour un futur qui n'a pas d'issues sinon la mort. Après un espace blanc il reprend un discours de Conrad Stein sur l'ambiguïté de la relation analyste/analysant et de la vérité qui les unit : « Conrad Stein : "Celui qui s'engage dans l'aventure de la psychanalyse ne saurait manquer, tôt ou tard, de reconnaître Satan dans la personne du praticien auquel il s'en remet. Mais ce praticien est bien comme le serpent qui ne savait pas qu'il était tout hypocrisie. D'où encore une fois, la question : À quel jeu joue le psychanalyste ? Et la réponse : Il joue au jeu de la vérité". » *Ibid.*, p. 422.

²⁴² Michele Mastroianni, « Simmetrie e intertestualità teoretiche. Henry Bauchau fra dinamiche di elaborazione poetica e stilemi teologici », dans *Studi Francesi*, op. cit., p. 349. « Michele Mastroianni le définit "metamorfico ri-generativo, visto che la sua essenza pare proprio essere quella tipica di un ciclo autogenerativo costantemente rivitalizzato" qui rejoint celui de la "dinamica di creazione e di ri-creazione della materia, qui estendibile alla parola che genera e rigenera se stessa", ce qui "potrebbe es-

Pour effectuer ce parcours vers ses sources, dit Bauchau dans « Les deux Antigone », il faut suivre « la voix profonde, les passions » et pénétrer dans « ce que murmurait la langue originelle » (la « langue réelle » de *La Déchirure*). Seul ce processus de création dans l'imaginaire et sa « traduction » dans le littéraire permettent à Bauchau de se chercher et de « se dire ».

Un désir – un appel – profond (« l'hymne caché du cœur »), l'engagement dans un parcours de renaissance (« l'aube spirituelle »), la vision de la « lumière Antigone » et sa persistance « en lumière acharnée » (celle du personnage mythique et littéraire au cours des siècles ?) ont porté le poète à élaborer « ce dessein d'une tête aveuglée éclairée, consumée, habitée par le Dieu, où naissait ton soleil levant de velours bleu ».

Dans la conférence déjà citée, Bauchau identifie « le soleil levant de velours bleu » avec l'image de la femme aimée. Qui est cette femme aimée de Bauchau ? Laure, comme semble le suggérer la première dédicace, « à L. », la femme avec laquelle il a commencé après la guerre une nouvelle vie et qui, à l'époque de la rédaction du poème, atteinte par la maladie, demande ses soins et son attention ? Ou bien la femme qui est en lui, la « petite fille » de son enfance, qu'il sent pouvoir finalement accepter et donc aimer, comme l'indiquerait la complexité symbolique de la métaphore choisie ? Les deux à la fois ? À côté de l'une, manifeste, l'autre est cachée mais bien présente²⁴³, me semble-t-il.

C'est dans cette dernière perspective que se place l'interprétation que j'avance ici, car ce poème marque une étape importante dans le processus de reconstitution identitaire de Bauchau : il y essaie une autre voie pour sortir à découvert, il s'expérimente dans une autre « matérialisation » de sa féminité qui le portera à la complexe création de son personnage d'Antigone.

De la représentation, statique et figée dans le regard, de la « petite fille », il passe à l'instauration d'un dialogue, bien qu'encore « à voix seule », avec son féminin, le « tu – Antigone » auquel il s'adresse, directement ou indirectement, par le biais de références anaphoriques.

.....
sere identificato nel ritorno del poema alle sue origini" » (traduit de l'italien par Michele Mastroianni).

²⁴³ Le 29 août 1982, Bauchau écrit une note sur Freud qui semble bien éloignée des « Deux Antigone », mais qui est très significative pour sa compréhension : « La méconnaissance par Freud de sa féminité. Chez lui identification manifeste à l'homme conquérant et identification occulte à la Sphynge. » Henry Bauchau, *Les Années difficiles*, op. cit., p. 424.

Le besoin instinctif est devenu « dessein d'une tête », et donc intentionnalité, comme le suggèrent les choix sémantiques des lexèmes « dessein » et « tête ». Un projet de renouveau caractérisé par un mouvement spirituel qui s'oppose implicitement à la stagnation sans issue d'une « tête » conditionnée par un rapport contradictoire (« aveuglé/éclairé ») avec un Dieu exigeant et envahissant (« consumé/habité »), à travers la métaphore du « soleil levant de velours bleu », où le déterminant possessif « ton » peut, en ce cas, par sa position ambiguë dans le vers, se référer soit au poète soit à Antigone. Ambiguïté que l'on retrouve aussi dans le « soleil levant », symbole du masculin dans le monde occidental et du féminin dans l'oriental, comme dans les anciennes langues indo-européennes et en celtique, langues que l'on pourrait bien définir, elles aussi, comme originelles. Le soleil se présente dans son mouvement ascensionnel, dans sa forme d'élévation qui rappelle celle du sabre, symbole du sexe masculin, dans « La Circonstance éclatante ». Le matériel qui le constitue est le « velours », symbole relevant du féminin, comme le démontre la relation à la sexualité du « bonnet de velours rouge » dans la fable « Chaperon rouge » de Jacob et Wilhelm Grimm²⁴⁴. Une référence à « Chaperon rouge » est bien évidente dans la première version manuscrite d'*Antigone*. Au début du chapitre qui porte le titre « Le voyage vers Polynice », il y a écrit, en marge de la page, dans la partie blanche latérale, une annotation : « Chaperon rouge »²⁴⁵. Mais le « velours » est aussi une membrane protectrice qui enveloppe les bois des cerfs pendant leur formation²⁴⁶, destinée à disparaître une fois le processus terminé. Bois qui sont, à leur tour, un symbole du cerf, ce qui donnerait ici au lexème « velours » utilisé une valeur tout à fait métonymique.

Or, le cerf, qui est une des transformations animales d'Artémis, est, pour Chevalier et Gheerbrant²⁴⁷, souvent comparé à l'arbre de la vie, il symbolise « la fécondité, les rythmes de croissance, les renaissances »

²⁴⁴ En 1978, un film franco-britannique, que Bauchau aurait bien pu connaître, *La petite fille en velours bleu*, sort en France. Dirigé par Alan Bridges, avec Michel Piccoli, Claudia Cardinale et Umberto Orsini, il raconte l'histoire d'un chirurgien juif qui se réfugie sur la Côte d'Azur pendant la Seconde Guerre mondiale et se prend d'amour pour une jeune fille de 13 ans. Quand elle s'offre à lui, il la refuse en renonçant à la tentation sexuelle. Cf. http://www.fandango.com/lapetitefilleenvelours_sbleu_v148062/summary

²⁴⁵ Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 2 », *op. cit.*, p. 23.

²⁴⁶ Cf. *Le Trésor de la langue française*, sens B, VÉN. : « Fine peau veloutée, plantée de poils et vascularisée, recouvrant étroitement et protégeant les bois des Cervidés pendant leur formation et leur croissance, et qui se dessèche lorsqu'ils ont acquis leur dureté naturelle. »

²⁴⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 195-198, entrée : cerf.

dans diverses traditions culturelles. Il est « l'annonciateur de la lumière », le « médiateur entre le ciel et la terre », « le symbole du soleil levant [...] qui monte vers son zénith ». Image du Christ, il est le « symbole du don mystique, de la révélation salvifique », il se présente aussi comme « époux divin » qui poursuit les âmes, ses épouses, ou bien comme « l'âme elle-même recherchant la source divine où se désaltérer ». Les artistes ont souvent associé le cerf à l'ardeur sexuelle, à l'ouïe, à la poésie lyrique et à la musique. Pour les Orientaux, notamment les Chinois, en vertu de leurs qualités, les bois font partie de la pharmacopée depuis des milliers d'années, notamment pour leurs vertus aphrodisiaques.

Cette complexité et multiplicité de la symbolique du cerf est bien présente dans l'esprit et dans la culture de Bauchau, comme en témoigne entre autres, emblématiquement et synchrétiquement, une note qui apparaît dans la première version du roman *Antigone*²⁴⁸ :

Un rêve [sur les cerfs, NDR] que j'ai fait le 18.2.93. Avant de le noter j'ai eu envie d'écrire : Comme le cerf soupire après la source des eaux. Je pense aux poèmes de Jouve sur le cerf.²⁴⁹

Le choix de la couleur du velours (« velours bleu ») dans « Les deux Antigone » met en relation ce « velours » avec le poème « L'Escalier bleu », qui reprend sous forme poétique, un événement raconté aussi dans *La Déchirure*. Cet escalier est le refuge de l'enfant :

Souvent [...] je me sentais saisi, seul et rasant les murs./par cette opacité de la chose réelle/et je fuyais dans l'escalier. Par peur de l'ordre/qui m'enserrait partout de nuds et de racines/qu'il fallait arracher pour être, ordre admirable/dans l'amour de Mérence et de son tablier blanc.²⁵⁰

Il est le lieu de la découverte de ses profondeurs, de l'amour pour Mérence et de la rencontre qu'elle fait avec l'homme noir :

[...] l'homme, saisissant Mérence dans ses bras,/la baisa sur la bouche et partit. Sans défense/Mérence me restait, mais laquelle ?/Scandale que ce jour fut un jour sans orage/né d'un beau temps d'avoine et d'arbres sans effroi./Par l'amour enfantin, la forme déchirante/de Mérence brisée, fut-elle

.....
²⁴⁸ Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 2 », en date 21/2/1993, *op. cit.*, p. 122.

²⁴⁹ Faut-il rappeler combien la figure du cerf est significativement complexe pour Pierre Jean Jouve et combien la vie et l'œuvre de ce poète sont importants dans le parcours existentiel et culturel de Bauchau ? Cf., à ce propos, Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, *op. cit.* et Myriam Watthee-Delmotte et Jacques Poirier (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau. Les voix de l'altérité*, *op. cit.*

²⁵⁰ Henry Bauchau, *L'Escalier bleu*, dans *Poésie complète*, *op. cit.*, p. 66.

douce image,/fut-elle, aux profondeurs de l'âme, saccagée ?/Quand mon cœur divisé, profanant son église,/était déjà forcé et suivait son voleur.²⁵¹

Mais l'homme noir et Mérence ne sont que le dédoublement de Bauchau lui-même, comme l'avoue le narrateur de *La Déchirure*, qui n'est pas sans rappeler Bauchau :

J'ai toujours été déchiré entre lui et Mérence. Je ne pouvais pas choisir, j'étais Mérence et j'étais l'homme noir. Mais je ne savais pas quand j'étais l'un et quand j'étais l'autre.²⁵²

C'est à cause de cette confusion, de cette séparation que « je les ai perdus tous les deux ». Et c'est bien ces deux-là, que le narrateur veut retrouver avec l'aide de la Sibylle²⁵³. Ce sont les vrais protagonistes des *Deux Antigone*.

En choisissant le bleu, Bauchau amplifie ultérieurement la portée symbolique de la métaphore de référence et de tout le poème « Les deux Antigone ». Cette couleur, récurrente dans son œuvre, indique pour lui, et la descente vers les profondeurs de son être (« L'Escalier bleu »), et l'élévation vers le ciel à travers la souffrance²⁵⁴. Elle n'est pas sans renvoyer à l'image maeterlinckienne de *L'Oiseau bleu* (1909). Elle est liée en outre à son signe du Zodiaque, le Verseau, signe aérien, qui est en union contradictoire avec son ascendant le Taureau :

Ma nature comporte le choc entre deux pulsions divergentes, l'esprit de libération spirituelle, la démarche aérienne et l'exil solaire du Verseau et la force possessive, le goût de la terre et la sensualité du Taureau.²⁵⁵

Dans leur description du « bleu », Chevalier et Gheerbrant²⁵⁶ remarquent que le bleu est la plus profonde et la plus immatérielle des couleurs, la plus froide et la plus pure : « appliquée à un objet » elle « allège

²⁵¹ *Ibid.*, p. 68.

²⁵² Henry Bauchau, *La Déchirure*, op. cit., p. 72.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Cf., à ce propos, le long poème-narration « L'Enfant bleu », dans Henry Bauchau, *Exercice du matin*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 30-44 et le titre du roman *Orion*, qu'il change en *L'Enfant bleu* à la veille de sa publication : « Tout à l'heure j'ai fermé l'enveloppe de la courte lettre accompagnant la disquette pour Actes Sud. [...] En fermant l'enveloppe j'ai aussi entériné le fait que le titre du livre sera *L'Enfant bleu*. » Henry Bauchau, *Le Présent d'incertitude*. *Journal 2002-2005*, op. cit., p. 151.

²⁵⁵ Henry Bauchau, *La Grande Muraille*. *Journal de La Déchirure, 1960-1965*, op. cit., p. 30. Pour la description analytique des caractéristiques du Verseau et du Taureau, cf. André Barbault, *Verseau*, [1959], Paris, Seuil, 2005 et André Barbault, *Taureau*, [1957], Paris, Seuil, 2005, œuvres de référence qui ont inspiré Henry Bauchau (Cf. Henry Bauchau, *La Grande Muraille*. *Journal de La Déchirure, 1960-1965*, op. cit., p. 13).

²⁵⁶ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 129-132.

les formes, les ouvre, les défait ». Domaine de l'irréalité, « il est chemin de l'infini, où le réel se transforme en imaginaire ».

D'après leur analyse, « entrer dans le bleu » signifie passer « de l'autre côté du miroir », aller dans le domaine où toutes les contradictions se résolvent : « impavide, indifférent, nulle part ailleurs qu'en lui-même, le bleu n'est pas de ce monde ». Couleur de la vérité, et donc de la mort, pour les Égyptiens « le bleu céleste est aussi le seuil qui sépare l'homme de ceux qui gouvernent, de l'au-delà, son destin ». Selon une tradition bien établie, d'autre part, le fondateur de la dynastie mongole Gengis Khan, le protagoniste d'une des premières œuvres théâtrales de Bauchau, est le fils du loup bleu et de la biche fauve, du ciel et de la terre. Le bleu est aussi une couleur guerrière, « dans le combat du ciel et de la terre, bleu et blanc s'allient contre rouge et vert ». Il est, avec le blanc, une couleur mariale, qui indique « le détachement des valeurs de ce monde et l'envoi de l'âme libérée vers Dieu. C'est aussi la couleur de la Vierge. Une tradition des Aztèques voit dans le bleu turquoise la couleur du Soleil « qu'ils appelaient *Prince de Turquoise*, signe du désastre mais aussi du renouveau. Il est la couleur du yang, des influences bienfaitrices et dans le *Tao-te King* de Lao Tseu, que Bauchau a bien lu et retenu²⁵⁷, le bleu serait en relation, selon Chevalier et Gheerbrant, avec la symbolique du non-manifesté et de la spirale, symbolique que l'on retrouve dans les vers successifs des *Deux Antigone*.

Le « nous » qui ouvre et conclut le poème, en englobant le « je » et le « tu », cache les subjectivités individuelles. Mais, une fois que le « dessein » a été élaboré, la narration remonte vers les sources du « comment » le « nous » s'est formé : il cède le pas au « je » qui se « manifeste » maintenant pour la première fois. Le « je » est « l'accident » sur la route du « tu ». Dans ce mouvement ascensionnel, il n'est pas un co-protagoniste, une entité substantielle mais une trace qui reste, une ombre, un reflet de lumière, comme le suggère le choix du terme « accident » qui tient, en même temps, du philosophique, du religieux et du pictural²⁵⁸. La substance véritable est ce « toi », la « reine » bien visible « dans la verrière immense » qui rappelle celle des églises (avec leurs jeux miroitants et fascinants de lumière) dans une forme de sublimation qui implique le sacrifice du corporel. La proposition incidente, « Entre les

.....
²⁵⁷ Avant de rédiger « Les deux Antigone », Bauchau s'est attelé pendant huit ans à la rédaction de *L'essai sur la vie de Mao Zedong*, publié en 1982, chez Flammarion. La lecture d'un passage tiré de l'œuvre de Lao-Tseu est prévue à l'occasion des funérailles de Paule dans *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 252.

²⁵⁸ Cf. *Le Trésor de la langue française* <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;tlfiv5/visusel.exe?11;s=1420536150;r=1;nat=;sol=0>

voûtes le ciel avec sa chevelure lucifère », indique la position spatiale du « je », placé à l'intérieur d'un lieu clos, les « voûtes » donnant l'idée d'une couverture (transparente en ce cas, comme celle des petits avions) à la forme hémisphérique et donc d'un lieu qui pourrait bien être, encore, celui d'une église – métaphore qui file avec les précédentes (« genèse », « psaumes » et « verrières ») et celles qui suivent (« vitrail brisé » et « labyrinthes »). Cette métaphore rejoint celle du *Temps du rêve* (comme du *Boulevard périphérique*) où l'église est le seul lieu où le protagoniste peut rencontrer Inngué et Aurélie.

La direction du regard est ascensionnelle, du bas vers le haut, il pointe vers une image nocturne du ciel (qui s'oppose à celle du « soleil levant »), « à la chevelure lucifère », métaphore d'un ciel étoilé, d'une nuit qui a sa belle part de lumière, lumière qui a une nature « dange-reuse ».

Dans son recueil poétique, *Double Zodiaque*, en décrivant les caractéristiques de son signe, le Verseau, Bauchau écrit :

Ô mystique et dernier Lion/errant de la nuit lucifère/jusqu'au plus extrême rayon/suivant ta sauvage lumière²⁵⁹

La constellation des Pléiades – les sept sœurs de la mythologie grecque qui brillent dans la constellation du Taureau, le signe ascendant de Bauchau – avait comme nom babylonien, Zappu, qui signifiait « mèche de cheveux »²⁶⁰.

Dans les mythologies grecques et romaines, Lucifer (identifié au départ avec l'étoile du matin) est le dieu qui porte la lumière et par conséquent la connaissance. Mais Lucifer est aussi le Prince des Ténèbres, l'ange rebelle à la volonté de Dieu, l'Adversaire. Le double renversé du positif, le Tentateur qui attire vers la connaissance profonde du mal qui se cache dans tout homme, vers la sexualité interdite, tentation que Bauchau appelle, le 22 juillet 1982, dans la première version d'un autre poème, le « jour enténébré par les soleils du corps »²⁶¹. Ces vers disparaîtront de la version définitive car « la forme accomplie, le songe inapaisé

.....
²⁵⁹ Henry Bauchau, *Double Zodiaque*, dans *Poésie complète*, op. cit., p. 58.

²⁶⁰ Cf., à ce propos, Guy Trévoux, *Lettres, chiffres et dieux*, Monaco, Éditions du Rocher, 1979.

²⁶¹ Le 22 juillet 1982 Bauchau note ces vers : « Que la lumière soit/qu'elle soit la lumière/du jour enténébré par les soleils du corps. » Le jour suivant, le 23 juillet, il copie toute la première version du poème où « le jour enténébré » est devenu, significativement « le jour enténébré ». Cette première version est à l'origine du poème « La Deuxième Arche », qui fait partie du recueil *Les deux Antigone*. Cf. Henry Bauchau, *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, op. cit., p. 413-414 et Henry Bauchau, « La Deuxième Arche », dans *Poésie complète*, op. cit., p. 260.

du vrai/la deuxième arche à la courbe pensive/doit demeurer, mon âme, imaginaire »²⁶².

La figure de Lucifer entre aussi dans le monde de la « géologie », cher à Bauchau, car pour les alchimistes Lucifer représente la « pierre brute », la matière de laquelle on part pour réaliser l'œuvre (« pierres transfigurées »). Pour Freud, le diable représente « ce qui est le plus inconciliable avec le moi, le plus négatif et le plus angoissant ». Dans l'évolution de sa pensée, il est d'abord « une métaphore de la contre-volonté », puis de l'inconscient, « des pulsions refoulées » et finalement de la pulsion de mort²⁶³. Pour Jung, le diable est le symbole d'« une pulsion de destruction irrésistible », l'« ombre archétypique », symbole que l'on retrouve, comme le rappelle Adolf Guggenbühl-Craig, dans le conte de Jacob et Wilhelm Grimm, « Le diable aux cheveux d'or », où le héros protagoniste pourra épouser la princesse s'il parvient à arracher et à ramener « trois cheveux d'or de la chevelure du diable » :

Le mariage avec la princesse symbolise le développement du jeune homme vers sa totalité. Mais pour pouvoir accomplir cela il doit entrer en contact avec le diable. Il doit le toucher personnellement. Chose intéressante, le diable possède des cheveux d'or. L'or est le symbole de la lumière, de la conscience. Le diable aux cheveux d'or a quelque affinité avec une divinité solaire. Il est vrai qu'on le désigne aussi comme Lucifer, le porteur de lumière. Lucifer était, avant sa chute, l'un des anges les plus éclatants des cohortes angéliques de Dieu. Le conte semble donc vouloir dire que l'acheminement psychologique vers la totalité n'est pas possible autrement que par la prise de conscience ou la mise en contact avec le mal en soi.²⁶⁴

Tout parcours initiatique, de connaissance et d'accomplissement du « moi », ne peut se passer de cette rencontre avec le « diable », avec l'idée du « mal » que chacun porte en soi, mal qui n'est pas nécessairement tel, comme l'enseigne la Sibylle à Bauchau. « Il faut absolument que je lui reparle du thème du démon », écrit-il dans *La Grande Muraille* le 27 janvier 1960, et le jour suivant : « Je lui reparle du démon et lui demande ce qu'elle entend par là. » Elle répond : « C'est la force de la nature, la voix de la nature. [...] Vous avez cru que votre démon était noir et obscur. Mais il n'était pas sombre. »²⁶⁵

.....
²⁶² Henry Bauchau, « La Deuxième Arche », dans *Poésie complète*, op. cit., p. 260.

²⁶³ Cf. Luisa de Urtubey, « Les ruses et les pièges du diable », dans Paul Guillaumin (dir.), *Pouvoirs du négatif dans la psychanalyse et la culture*, Seyssel-sur-le Rhône, Champ Vallon (L'Or d'Atalante), 1988.

²⁶⁴ Adolf Guggenbühl-Craig, *Pouvoir et relation d'aide*, [1971], Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

²⁶⁵ Henry Bauchau, *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure, 1960-1965*, op. cit., p. 19-20.

Le « je », pronom personnel « faible » regarde le « toi », cette identité forte qui est « délivrée », libérée, accouchée²⁶⁶ mais aussi dévoilée par le porte-lumière, autre symbole qui se présente comme une variante du « sabre »²⁶⁷ et de l'épisode dont il est le protagoniste dans « La Circonstance éclatante ». Par sa forme et sa fonction d'instrument fondamental, en tant que délivreur, mais à la nature « opaque », il rejoint le « je » dans sa faiblesse et sa position « secondaire ». Comme le « je », il reste « en deçà » de ce mouvement ascensionnel lumineux qui est métaphore de la « verticalisation », de l'« effort de redressement du buste » et de la « vision », toutes caractéristiques, chez l'enfant, du passage de la position horizontale à la verticale.

Dans le cas de Bauchau, seule la délivrance de la « reine » par le « je » peut permettre ce passage, car c'est ce « toi », le féminin, qui a vécu les expériences dramatiques de la séparation de la mère (« vitrail brisé par le feu ») à l'époque de l'« incendie de Sainpierre » et de la perception de la division de son « moi » (« vitrail brisé par le jeu »), à l'époque du « jeu originel ». Expériences qui ont détruit le monde des certitudes comme ceux des conventions et de la religion établie.

Une fois réalisée cette ascension vers la position verticale, début d'autonomisation existentielle du féminin, le « toi », la reine, peut donc avancer (en horizontal) « par le vrai corps » – par cette substance sublimée et spirituelle qu'elle est enfin devenue – vers le Dieu, vers une forme d'amour dont il faut encore rechercher et comprendre la nature, car l'amour de Dieu est « énigmatique » et le parcours pour le rejoindre aussi. Il se dénoue « en labyrinthes », ce labyrinthe étant en même temps celui du Minotaure, le chemin mandalique et un type particulier de dallage des cathédrales, « série de cercles concentriques, interrompus sur certains points, de façon à former un trajet bizarre et inextricable »²⁶⁸, appelé aussi *chemin de Jérusalem*²⁶⁹ ou *chemin de Salomon*, que les fidèles devaient suivre à genoux, pour faire, symboliquement, un voyage à l'intérieur d'eux-mêmes. Le labyrinthe serait, comme le soulignent Chevalier et Gheerbrant, « une combinaison de deux motifs de la spirale et de la tresse et exprimerait une volonté très évidente de figurer l'infini », dans ses formes de « devenir infini » et « d'éternel retour », une

.....
²⁶⁶ Cf. *Le Trésor de la langue française*, entrée : « délivrer¹ », sens A : 1 et 2.

²⁶⁷ Cf. « Le sceptre et le glaive », dans Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 135-215.

²⁶⁸ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 554-555.

²⁶⁹ Cf. *Le Trésor de la langue française*, entrée : « labyrinthe », sens B2, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3275539770>.

forme d'initiation « itinérante » qui porte à l'acquisition d'un nouveau « soi » :

La transformation du moi qui s'opère au centre du labyrinthe et qui s'affirmera au grand jour à la fin du voyage de retour, au terme de ce passage des ténèbres à la lumière, marquera la victoire du spirituel sur le matériel et, en même temps, de l'éternel sur le périssable, de l'intelligence sur l'instinct, du savoir sur la violence aveugle.²⁷⁰

Dans ce parcours « en labyrinthes », qui représente un des thèmes fondamentaux de l'œuvre bauchalienne, le « toi » n'est pas seul, dans sa marche en avant (« avançant »), le « je » s'y trouve aussi mais en position d'extrême faiblesse (« où je suis cet aveugle avec sa lampe éteinte »). Il est deux fois dans le noir, car il n'a aucun moyen de s'orienter, ni personnel (intérieur), ni instrumental (extérieur). Un passage important s'opère dans le poème entre l'image de la « tête aveuglée », dont l'infirmité est provoquée de l'extérieur, et celle du « je » « aveugle » qui souligne un état – une condition dans laquelle le « je » se trouve après avoir pris conscience de sa part féminine. La strophe se conclut sur une image d'incertitude totale, d'un « quoi faire ? » absolu de la part du « je » qui a perdu tous ses points de repères. Dieu a pris le visage du Sphinx (« énigmatique »), il n'est plus le Dieu de la Révélation, « la réponse », mais il est désormais « la question »²⁷¹.

Le 25 août 1982, Bauchau écrit dans son journal : « Peut-être vient un temps où l'amour ne doit plus faire geste d'amant. Ne plus composer geste d'amant mais seulement de l'amour. »²⁷²

C'est le thème qu'il aborde dans la deuxième strophe, la voie unitive d'un amour spirituel qui rende possible la conciliation manifeste du

.....
²⁷⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 556.

²⁷¹ « Si je mourais ce serait vraiment en agnostique, ayant un pressentiment du divin », écrit Henry Bauchau dans *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure, 1960-1965*, op. cit., p. 348. Dans l'œuvre de Bauchau est bien évidente une trace linguistique, métaphorique et symbolique qui doit être rattachée à la tradition chrétienne, malgré l'éloignement par rapport aux milieux chrétiens côtoyés durant sa jeunesse. Cf., à ce propos, Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin, Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle*, op. cit. et Michele Mastroianni, « Simmetrie e intertestualità teoretiche. Henry Bauchau fra dinamiche di elaborazione poetica e stilemi teologici », dans *Studi Francesi*, op. cit., p. 336-359. Sans entrer dans la spécificité de la problématique religieuse chez Bauchau, je voudrais souligner qu'un certain changement s'est produit dans sa conception du « religieux » au cours de ces dernières années, une sorte de réconciliation, par le biais d'une remontée à ses sources originaires comme en témoignent la sélection du passage de *La Bible* choisi les funérailles de Paule dans *Le Boulevard périphérique* (« Premier livre des Rois », XIX, 11-13) et celui du sujet de « la Grande œuvre » de Florian, dans *Déluge*.

²⁷² Henry Bauchau, *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, op. cit., p. 423.

masculin et du féminin, dans un monde où Dieu ne peut qu'exister dans l'immanence.

Ici, Bauchau construit le poème en travaillant un double sens textuel organisé sur un double axe métaphorique entrecroisé. Si, d'un côté, il est possible d'y retrouver l'image de la maladie de Laure, des problématiques qu'elle porte dans la vie et dans la réflexion de Bauchau (dont on retrouve une trace significative dans les pages des *Années difficiles* de cette période), d'un autre côté, il est possible de suivre le parcours qui porte le « je » aveugle à « voir » Antigone comme identification de sa part féminine et à établir avec elle une relation.

La cure analytique (« À mon âme agitée des feux de la Sibylle ») a porté à l'émergence sa part féminine (« la tienne »), qui « fut confiée par l'ange du péril » au « je ». L'ambiguïté signifiante de « confier » (« remettre aux soins » et « faire part secrètement ») permet une interprétation jouant en même temps sur l'idée de découverte et sur celle de protection de cette identité. Une autre ambiguïté textuelle contenue dans la métaphore de « l'ange du péril » permet de retrouver un fil anaphorique avec le Lucifer de la première strophe. Mais pour Bauchau, « l'Ange » est par antonomase le Dieu qui lutte dans la nuit avec Jacob, comme il le raconte dans *Jour après jour. Journal 1983-1989*, le journal qui accompagne la rédaction du roman *dipe sur la route*. Une lutte « égale et inégale à la fois » comme le relève Marc Quaghebeur, « dans laquelle » pour Bauchau « la résistance du plus faible compte autant que la superbe de l'adversaire ou de l'archange »²⁷³.

Myriam Watthee-Delmotte rappelle que le thème de « la lutte avec l'Ange » est central chez Bauchau. Il se confronte souvent à l'œuvre de Jouve, à *Vagadu* notamment et à son chapitre « La Lutte avec l'Ange », comme au tableau de Delacroix pour trouver finalement une voie interprétative originale de la signification et de la valeur de cette lutte :

Si pour Jouve, la « Lutte avec l'Ange » est d'abord un archétype qui définit un rapport au sacré, soit une figure religieuse, pour Bauchau, elle semble être d'abord une forme reliaante, triangulaire, qui unit une situation conflictuelle à un regard extérieur.²⁷⁴

Un regard extérieur qui est pour Bauchau un regard féminin (celui de la Sibylle mais aussi celui de sa part féminine), comme le montre le choix qu'il a fait en collant significativement sur le premier cahier du manuscrit de la première version du roman *Antigone*, une reproduction

²⁷³ Marc Quaghebeur, « Le tournant de *La Déchirure* », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 136.

²⁷⁴ Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 93.

de « La vision après le Sermon. La lutte de Jacob avec l'Ange » de Paul Gauguin où le premier plan est réservé à un groupe de femmes regardant la lutte qui se déroule au fond de la scène entre les deux figures « masculines » de Jacob et de l'Ange²⁷⁵.

Les deux âmes ensemble (« mon âme » et « la tienne ») forment « la grande âme lyrique » dont l'apposition « la beauté foudroyée, étreinte d'allégresse » renvoie, et à l'image de Laure, à ses sourires pendant la maladie, et à l'épisode du souvenir d'enfance concernant la petite Aurélie dans *Le Boulevard périphérique*. Mais aussi à un autre souvenir que Bauchau rapporte dans *Les Années difficiles* le 13 juin 1980²⁷⁶, celui de Paul, sur lequel on reviendra.

« La grande âme lyrique » apparaît en une position tierce, par rapport au « je » et au « tu » de la dyade formant le « nous », car elle a la tâche de valoriser (« exalte ») « la détresse admirable d'errer, tragiques, sur la scène/où nous sommes sans rois, sans emploi pour les reines/où le c ur parle au c ur ». Dans cette errance de la partie finale de l'existence, où il n'y a plus de rôles ni de charges, où « il est tard, Antigone, dipe sur la route approche de Colone », la seule possibilité réelle de vie réside dans l'affectivité et l'intériorité. Le « je » utilise dipe comme terme de référence mais il reste encore en dehors de lui, il ne procède pas à une identification. dipe est un « ami » qui a fait le parcours que le « je » aurait dû faire : « Ami, tu as mendié pour moi, pour ma folie. »

Dans *Les Années difficiles*, en date 25 juillet 1982, Bauchau note la première version d'un poème qui n'a pas encore de titre et qui dit à un certain moment : « L'homme aveugle guidait l'autre aveugle. Tous deux avaient peur de leur chant et de ce lieu de culte. »²⁷⁷

Et quelque temps après :

Hier journée consacrée tout entière au poème des « Deux Antigone ». Je crois à la fin de la matinée que c'est au-dessus de mes forces et vers la soirée quelque chose se dessine. Travail constamment très dur, la tête lourde, à la limite de mes ressources physiques. Le thème d' dipe apparaît, je ne sais pas encore comment les mots et les rythmes le feront évoluer.²⁷⁸

Si dipe représente pour Bauchau dans ce poème un « ami », Antigone est celle qui guide et dirige la « folie » du poète vers le « Dieu qui mendie », vers le Dieu de l'errance et de la pauvreté, la forme corporelle

.....
²⁷⁵ Cf. Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 », *op. cit.*

²⁷⁶ Cf. Henry Bauchau, *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, *op. cit.*, p. 364-365.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 414.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 426.

du Christ de l'amour, figure qui s'oppose à celles des « rois » et des « reines », pour lesquels il n'y a plus de place.

Dans *Jour après jour*, Bauchau revient sur cette image qu'il lui semble comprendre seulement à ce moment-là :

Je relis ce matin *Les deux Antigone* et je suis frappé par les vers où Antigone dit à dipe qu'elle l'a guidé « vers le dieu qui mendie ». Il y a donc eu une rencontre de deux mendiants, l'un présent et l'autre invisible. Étrange que je le comprenne seulement aujourd'hui, alors que c'est en 1982 que j'ai écrit ce poème qui m'indiquait la voie. En découvrant cela, j'ai ressenti une émotion submergente que je connais bien. Émotion qui est la source, en moi, de l'écriture et du signe de la présence de l'inconnu intérieur.²⁷⁹

Antigone est le guide qu'il faut suivre, celle qui conduit sur cette route d'amour pour « être, être avec l'autre, être avec le vivant », pour ne plus être seul dans sa « pauvreté » existentielle. L'utilisation de l'hypozeux avec gradation souligne et accompagne dans la structure et dans les amplifications les différentes étapes de ce parcours qui, pour aboutir à la vie, doit passer par l'affirmation de son existence et l'acceptation de l'altérité et du double. Les thèmes de la route et de la vie sont renforcés par un schéma phonique joué sur l'allitération des consonnes [t] [r] [v] et sur l'utilisation de la paronomase (être/autre). L'hypozeux se réitère dans le vers successif avec la répétition manifeste de « amour » et celle sous-entendue de « invente ». La paronomase des « paradis perdants » se relie à celle du vers précédent « être avec l'autre », tandis que celle de « vivant/invente » unit les deux vers séparés par un point, en créant un pont relationnel entre eux. Une continuité avec le vers précédent est établie aussi par les consonnes fricatives [r] (vibrante dorso-vélaire) et [v] (labio-dentale voisée) que l'on retrouve dans « Amour, invente amour, nos paradis perdants ». Ce vers présente une structure textuelle et conceptuelle ambiguë. S'agit-il d'une invocation à l'amour pour l'inviter à inventer « nos paradis perdants », ou bien d'une constatation sur ce que l'amour produit ? Ou, encore, d'une suggestion adressée à la grande âme lyrique ?

Les deux derniers vers, comme je l'ai signalé, sont construits de façon à mimer l'introversion. L'allitération crée une relation immédiate entre le vers « Prince et suppliants, princes dans le royaume d'Antigone » et les « paradis perdants ». La polyptote (« Prince/princes »), signale une modification importante, qui file au niveau conceptuel avec « sans rois, sans emplois pour les reines » et avec « le Dieu qui mendie ». Cette forme d'amour permet au poète de se confronter encore une fois avec le n ud

.....
²⁷⁹ Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, op. cit., p. 132.

existentiel de sa relation problématique avec son frère, « le prince oral », par cette opposition entre la figure singulière du « prince », et celles plurielles des « suppliants », pour trouver une réconciliation possible dans le pluriel unitif des « princes », à condition d'être « dans le royaume d'Antigone ».

À l'époque de la rédaction de ce poème, Bauchau écrit, dans *Les Années difficiles* :

Lorsqu'on s'est partiellement ou faussement trouvé, il faut obscurcir, occulter le monde pour se trouver plus profondément et en soi, comme suppliant, trouver l'autre.²⁸⁰

Si « les suppliants » peuvent être identifiés avec le « moi divisé » d'Henry Bauchau, le prince est dans le poème une figure singulière. Pour Bauchau, cette appellation concerne dans sa vie deux personnes, Olivier, et Paul, un amour enfantin, dont il raconte l'histoire dans *Les Années difficiles* :

J'ai connu l'amour enfantin à l'école avec Paul. Je nous vois ensemble dans la cour du petit collège un soir d'hiver après l'étude peut-être. Nous nous tenions par le bras ou par l'épaule. Je ne savais pas ce qu'était l'amour, je n'avais pas de mots, pas de modèles à ma disposition.²⁸¹

Le récit de cet amour enfantin porte la date du 13 juin 1980. Quelques jours auparavant, le 2 juin, Bauchau écrit cette note qui semblerait exclure la présence de tout sentiment d'amour dans son enfance :

O. me parle de deux petits garçons qu'il a vus dans la rue se tenant par l'épaule. « C'est ça qui a manqué à mon enfance » me dit-il. Cette image me touche profondément. Cela ne m'a pas manqué dans mon enfance et pourtant cela m'a manqué aussi, car ce que je cherchais sans le savoir c'était l'amour et je ne trouvais que l'amitié, l'exigence du frère aîné et la camaraderie.²⁸²

Le récit du 13 juin présente un écart structural et stylistique important par rapport au ton général du *Journal*, en se présentant comme une véritable narration²⁸³. Ce récit raconte-t-il un épisode authentique ou bien rentre-t-il dans le bal masqué des dévoilements identitaires d'Henry Bauchau, comme semblent l'indiquer certains indices textuels renvoyant

.....
²⁸⁰ Henry Bauchau, *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, op. cit., p. 425.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 364. Se pourrait-il que cet amour enfantin retrace d'une autre manière et sur un autre registre la grande amitié qui a lié Henry Bauchau à la figure problématique de Paul Nothomb ?

²⁸² *Ibid.*, p. 359.

²⁸³ Le récit de cet amour enfantin présente une organisation textuelle et discursive très soignée et contrôlée dans toutes ses parties.

à la symbolique bauchalienne, certaines contradictions intratextuelles et l'anticipation de traits et de thèmes développés ensuite dans *dipe sur la route* et *Antigone* ? Qu'il soit un épisode réellement vécu ou un fantasme de l'imaginaire, il demeure également important pour la relation que son contenu et sa signification entretiennent avec le poème « Les deux Antigone ».

Bauchau décrit Paul comme un enfant qui vit dans la « diminution » et dans la fragilité, plus que son camarade Henry. Il a perdu sa mère et son père est un homme politique d'extrême droite. Il a lui aussi un frère aîné qui semble ignorer ses qualités. Il porte des vêtements râpés aux poches souvent trouées. Henry se met à son service et le couvre de petites attentions :

Je ramassais ses affaires, les plumes, les morceaux de chocolat ou les pièces qui tombaient de ses poches. Je ressentais un sentiment délicieux de compassion à découvrir les trous de ses poches.²⁸⁴

Le petit Henry, le « froussard », le faible, trouve ici une condition intersubjective qui fait qu'il se sent fort, il n'est plus celui qui a besoin d'être protégé, mais le protecteur : « Je me vois le protégeant contre les autres, contre sa distraction, contre sa façon d'égarer ses jouets et ses livres »²⁸⁵, un changement de statut possible en vertu de cet amour qui n'a pas de mots pour s'exprimer, qui vit dans l'« avec » des jeux et des routes ensemble, plongé dans une obscurité percée seulement par la lumière des regards qui se rencontrent :

Notre amitié et notre amour se situaient en dehors du langage, dans des courses du haut en bas de la cour du collège, dans des retours ensemble à travers les rues à la fin des classes. Il me semble qu'il faisait toujours obscur, que c'était toujours le soir, toujours l'hiver. Son regard se tournait vers moi, par instants, silencieusement et alors se formait une opération brève et magique. J'étais envahi par une lumière merveilleuse, celle que je n'ai jamais cessé de poursuivre.²⁸⁶

Paul possède deux attributs importants, la beauté et la royauté, que seul l'amour du jeune Henry Bauchau réussit à voir :

.....
²⁸⁴ *Ibid.*, p. 364.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 365.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 364-365. On retrouve une scène semblable dans *dipe sur la route*, quand dipe se retourne et « voit » Antigone. Cf. Henry Bauchau, *dipe sur la route*, *op. cit.*, p. 343.

Apparemment personne, et particulièrement pas son frère aîné avec lequel, à mon grand regret, il arrivait en général au collège et en repartait, ne paraissait s'apercevoir de sa beauté, de son caractère princier.²⁸⁷

Comme il s'agit d'un amour interdit, il reste dans la mémoire de Bauchau accompagné de l'image de l'obscurité et de l'hiver, de « l'exil de l'enfance dans le monde du devoir »²⁸⁸. Mais Paul demeure en tout cas bien présent, il est « une des figures majeures de mon enfance », un prince, comme Olivier :

Ce que je sais d'un prince – et l'image est fondamentale dans ma vie – c'est à Olivier et à lui que je le dois. La part d'Olivier est celle de la vérité et de la force mais celle de Paul est celle de la beauté.²⁸⁹

Paul disparaît à un certain moment de la vie d'Henry Bauchau, sans qu'il s'en rende compte : « Il n'y a pas de séparation ni de douleurs connues. Il n'y a rien. »²⁹⁰ Paul devient une absence à jamais, « il a changé d'école et je ne l'ai plus jamais revu »²⁹¹.

Cet amour non vécu, non développé (amour pour un « autre » ou pour un « autre soi-même » ?), s'est enfoncé dans la partie obscure des profondeurs du « soi », d'où il a tenté plusieurs fois d'émerger sans y réussir autrement que par brefs instants :

Qu'ai-je fait de la souffrance qui a marqué notre séparation ? Je l'ai placée là où je pouvais, dans l'obscurité, dans l'hiver, qu'aurais-je pu faire d'autre ? C'est de là parfois que reviennent ses yeux larges, brillants, peut-être bleus sous ses cheveux bouclés.²⁹²

Jusqu'au moment de l'écriture des *Deux Antigone*, Bauchau essaie de faire émerger ce côté de son « moi » dans son analyse et dans ses œuvres, mais le poids d'une interdiction intérieure et extérieure est trop fort et toute tentative échoue, en faisant replonger « sa partie féminine » dans les profondeurs obscures. Dans « Les deux Antigone », il entrevoit une voie qui lui permettra de la faire émerger et vivre avec les autres et dans le monde. Elle emmène dans le royaume d'Antigone où le « prince » et les « suppliants » peuvent vivre et être enfin tous « princes ». C'est cette route d'amour où « le cur parle au cur » qu'il faut suivre pour recomposer son « moi divisé » et le faire vivre entièrement : « Avançons l'un dans l'autre, Antigone. »

.....
²⁸⁷ Henry Bauchau, *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, op. cit., p. 365.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*

Une histoire « entre nous deux »

Dans le manuscrit de la première version du roman *Antigone*, au tout début, Bauchau écrit :

Mais mon histoire, celle de la petite Antigone que je suis, que je suis toujours et qu'aveuglés par je ne sais quel conte de fée vous ne voulez plus voir je voudrais qu'elle reste la mienne. Rien que la mienne et celle d' dipe, une histoire entre nous deux.²⁹³

Sur la marge gauche de la page, à côté de cette phrase, Bauchau a fait un dessin qui raconte symboliquement cette histoire « entre nous deux » et le parcours unitif qu'il a entamé dans « Les deux Antigone »²⁹⁴ (cf. fig 3)²⁹⁵. Un escalier horizontal pénètre dans un tunnel blanc au fond noir. L'ouverture a la forme d'un « A » arrondi qui rappelle aussi l'entrée d'un vagin. Au dessus du tunnel est dessiné un parcours labyrinthique, sans issue, car les sorties sont clôturées. La partie droite est formée par un « H », qui dans le cas du lexème Henry, est une consonne muette, existant seulement comme signe graphique et non comme phonème. Ce « H » présente deux caractéristiques singulières : la ligne droite verticale du « H » est plus longue, repliée vers l'intérieur, se penchant, sans la toucher, sur la ligne horizontale qui devrait unir les deux verticales. La ligne horizontale part sans solution de continuité de la ligne verticale gauche et touche la ligne horizontale droite, sans s'y rattacher. Il est possible de déceler dans la ligne verticale gauche une forme masculine et dans la ligne verticale droite une forme féminine, qui se touchent sans pouvoir s'unir. La seule voie unitive (et infinie) est celle de l'escalier dans le tunnel.

Comme le démontre ce dessin fait dix ans plus tard²⁹⁶, l'émergence du personnage d'Antigone dans le poème « Les deux Antigone » constitue seulement la première étape du parcours intellectuel, émotionnel et scriptural que Bauchau entreprend à partir de ce moment et qu'il poursuivra pour le reste de sa vie. L'achèvement du poème est, comme toutes les gestations qui aboutissent à une naissance, « un énorme soulagement et un deuil »²⁹⁷, la naissance étant en même temps une fin et un commencement :

.....
²⁹³ Cf. Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 », *op. cit.*, p. 7.

²⁹⁴ Cf. Cahier des illustrations, fig. n° 3, « Le labyrinthe bauchalien ».

²⁹⁵ Nous ferons désormais ainsi référence au cahier des illustrations qui se trouve dans les pages centrales du livre.

²⁹⁶ La page où se trouve le dessin porte la date du 5 février 1992. Cf. Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 », *op.cit.*, p. 7.

²⁹⁷ Henry Bauchau, *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, *op. cit.*, p. 429.

Pourtant j'ai terminé avant-hier « Les deux Antigone ». Au moment même cela m'a semblé un événement considérable. Sept semaines d'efforts entrecoupés par le sentiment que le fil était perdu, que je n'y arriverais pas. En y consacrant toutes mes matinées, le dessein peu à peu s'est épuré, les lignes se sont rejointes et ont formé cet ensemble de vers, de pierres assemblées. Ces pierres qui ne tentent plus d'être sans chagrin, qui au contraire, à travers lui, acceptent d'être seulement des pierres d'espérance.²⁹⁸

À partir de ce poème, en « avançant » en soi-même, dépouillé de tout sinon de l'amour, Henry Bauchau peut entreprendre un parcours labyrinthique et symbolique, un long apprentissage à « être, être avec l'autre, être avec le vivant ».

Dans les romans *La Déchirure* et *Le Régiment noir*, il a repris et raconté les éléments constitutifs de sa vie et de son identité en tant que fils et sujet perturbé dans sa relation identitaire et sociale. À partir des *Deux Antigone*, un changement fondamental de perspective s'opère. Il part à la reconstitution de son intériorité, de cette existence (« être ») qu'il rebâtit à partir d'une condition d'orphelin²⁹⁹. Il s'enfonce dans la recherche, dans l'enquête, et la représentation de sa relation à l'autre « soi-même » (« être avec l'autre »), pour parvenir finalement à vivre la vie (« être avec le vivant »). Ce sera dans la longue gestation des romans *dipe sur la route* et *Antigone* et dans leur écriture que Bauchau réussira finalement à parcourir la voie véritable du « soi-même », à mettre en « scène » ses identités masculine et féminine, et à retrouver le fil unitif de leur relation.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 428.

²⁹⁹ Le 3 octobre 1982, Bauchau note : « L. me dit quand je reviens à midi : "Tu souffres dans l'orphelin qui est en toi." *Ibid.*, p. 429.

Chapitre III

La création de l'Antigone bauchalienne

*Pour aller vers ce qui n'est pas évident
Va vers ce qui n'est pas évident.*

Jour après Jour, p. 112

L'analyse, la crucifixion et l'écriture

La création de l'Antigone bauchalienne suit de pair la reconstitution de l'identité de l'écrivain, telle qu'elle se réalise dans les deux romans du cycle thébain, *dipe sur la route* et *Antigone*. Mais sa gestation, commencée dans *La Déchirure*, se fait véritablement au cours et à la suite de l'analyse didactique que l'écrivain a effectuée avec Conrad Stein.

Le 27 janvier 1989, vers la fin de la rédaction de la version définitive du roman *dipe sur la route*, Henry Bauchau note le souvenir du moment où il a communiqué à Blanche Reverchon Jouve son intention de reprendre une analyse, cette fois-ci avec Conrad Stein, car il était convaincu qu'il n'aurait plus évolué avec elle. « Je veux la faire avec un homme »¹ lui dit-il. Plusieurs années après, il constate avoir fait le bon choix : « l'analyse avec Conrad a été un événement qui a puissamment agi sur mon destin »², et cela dès le moment de leur première rencontre au cours des années 1960³.

Dans « La connivence des temps », texte publié en 1984 dans *Études freudiennes*⁴, à l'époque où Bauchau commence véritablement la rédaction du journal *Jour après jour*⁵, il relate leur premier entretien et le fait qu'il « s'entend lui dire : Je suis crucifié entre les deux parties de moi-

.....
¹ Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989, op. cit.*, p. 273.

² *Ibid.*

³ L'analyse avec Conrad Stein durera de 1965 jusqu'à 1968.

⁴ Cf., à ce propos, Henry Bauchau, « La connivence des temps », dans *Études freudiennes. Au-delà du temps des séances, op. cit.*, p. 9-19.

⁵ Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989, op. cit.* p. 15.

même »⁶, ce qui l'amène à reconnaître tout de suite qu'il s'agit d'« une prophétie jaillie de lui-même car tout son passé s'y trouve et le chemin à parcourir est indiqué ». Cette image de crucifixion, jaillie au cours de l'entretien, tout en constituant un des nœuds autour desquels se développe ce nouveau parcours d'analysant de Bauchau, devient ensuite récurrente dans son œuvre. Pour n'en citer que les exemples les plus pertinents et les plus explicites, elle apparaît, dans un passage du *Régiment noir* où le protagoniste Pierre dort appuyé contre un arbre et « semble, la tête retombant sans force sur l'épaule, crucifié sur son arbre »⁷, ou dans un dessin⁸ que Bauchau réalise en marge du manuscrit de la première version du roman *Antigone*⁹ (cf. fig. 8).

Comme on l'a vu, la première analyse montre la « déchirure » causée par la figure maternelle tandis que la deuxième se concentre sur celle que l'on pourrait appeler la « lignée paternelle » et sur la « blessure irréparable de la faiblesse du père »¹⁰, à partir d'une confrontation entre les figures binaires et spéculaires du frère aîné et de l'oncle, les gagnants, d'un côté et du père et du second fils, les perdants, de l'autre. Un nœud existentiel abordé dans la rédaction de la pièce, *La Machination*, où apparaissent les trios Philippe-Olympias-Alexandre et Laïos-Jocaste-dipe¹¹, puis dans le roman *Le Régiment noir*, où Bauchau dit vouloir opérer le rachat de la figure paternelle inscrite, pour lui, jusqu'à ce moment-là, dans la « pauvreté ». Selon lui, il offre au père une vie d'aventure dans un temps décalé car ce qui lui importe, c'est de le faire entrer dans une chronologie qui « n'est pas celle de l'histoire mais celle du désir, de la libération de tous par tous et de son droit à mener, au lieu de la vie rangée et un peu morne qui fut la sienne, la vie de risques et d'aventures dont il s'était senti capable »¹².

.....
⁶ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 113.

⁷ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 61.

⁸ Cf. Cahier des illustrations, fig. n° 8.

⁹ Cf. Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 2 », op. cit., p. 9. Dans *dipe sur la route*, en parlant d' *dipe* atteint par la peste, Calliope se trompe et, pour indiquer sa guérison, parle de l'attente « de sa résurrection », cf. Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 241.

¹⁰ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 118.

¹¹ Comme le souligne Marc Quaghebeur dans sa préface à Henry Bauchau, *L'Arbre fou*, op. cit., p. 14, à propos de *La Reine en amont* : « Dans cette fiction, *dipe* naît de la plume d'Alexandre. Il n'est pas le héraut des désirs de sa mère, la reine Olympias, que Philippe a répudiée. Métaphore de l'impossible désir de réconciliation des contraires, de l'obsession du pouvoir et de sa violence, comme du souci de l'adhésion au monde et de la hantise de la douceur, *dipe*-Alexandre est enfin, d'une façon qui n'est pas celle du mythe grec, le porteur de fait du malheur. »

¹² Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 118.

L'analyse avec Conrad Stein approfondit non seulement le rapport de Bauchau avec les figures masculines de référence dans sa famille, mais aussi avec son écriture : « La seconde analyse n'avait plus à ouvrir à l'écriture mais peut-être, en des temps différents, à l'approfondir. »¹³

Un approfondissement qui se réalise d'abord dans la conception et l'écriture du roman *Le Régiment noir*, ensuite dans le « cycle thébain » qui en constitue, à maints égards, une re-modulation et une suite logique, sur le plan psychanalytique, structurel et scriptural, comme le lecteur le verra dans les pages qui suivent.

Dans *Le Régiment noir*, l'invention romanesque et l'écriture accèdent de façon plus explicite au noyau existentiel bauchalien, au pivot fondamental d'une identité divisée à la recherche des causes originaires et d'un centre, à fonction unissante, capable de libérer – et en même temps de condenser et d'absorber – la multiplicité de son « moi », à travers la mise en place d'un système organisé et organisant de relations interpersonnelles.

Or, si l'intention scripturale manifeste du *Régiment noir* touche en même temps le père et le fils – le père comme cause et le fils comme conséquence –, une autre intention, plus subtile, est reconnaissable dans cette œuvre, un autre mobile guide souterrainement l'écriture : celui d'un parcours existentiel personnel où la pluralité des identités qui « crucifient » l'écrivain se matérialise dans les protagonistes de l'aventure et se met en jeu dans leur interaction réciproque.

Bauchau ajoute d'autres systèmes de représentation à ceux qu'il a déjà expérimentés dans *La Déchirure* : le « bal masqué » des pronoms personnels et la présence de figures apparemment marginales et à l'existence épisodique (comme cela avait été le cas de « l'homme noir » et de « la petite fille ») se complètent par la mise en place d'un schéma inventif et actanciel complexe, rendu possible par la création de personnages à l'identité flexible – comme incarnation, chacun, des différentes parties de son « moi ».

Ce fractionnement identitaire à portée évolutive permet à l'écrivain de « créer » des sujets apparemment autonomes l'un par rapport à l'autre, de réfléchir sur leur nature et leurs comportements dans des contextes donnés, tout en les « liant » entre eux par une relation de réciprocité, d'interdépendance et de complémentarité. De plus, il investit dans l'action et le discours romanesques, avec un mouvement réflexif, non seulement les personnages entre eux mais Bauchau lui-même, par le

.....
¹³ *Ibid.*, p. 117.

biais d'une pronominalisation alternée en « vous », en « on » et en « je », qui renvoie intentionnellement à *La Déchirure*¹⁴.

Comme le relève Henry Bauchau lui-même, à ce propos, dans « Chemins d'errance » :

Dès la première page, on voit apparaître successivement le « vous », le « il » et le « on » et les mêmes variations se retrouvent en de nombreuses parties du livre. Chacun de ces pronoms indique au cours du roman les états de proximité, « d'étrangement », d'éloignement du narrateur et du lecteur vis-à-vis de ce qui se passe en eux. Ils marquent également les effets de pression, de détente, d'accélération ou de retour au calme des actions du monde extérieur sur le comportement des personnages.¹⁵

Un nouveau type de relation et de rapports de forces s'établit alors entre l'auteur et ses personnages. Un discours intratextuel se rend ainsi manifeste entre les produits de l'invention littéraire et leur producteur. Car Bauchau met en scène – et à nu – dans ces procédés créatifs et stylistiques, les trois instances présentes dans les formes de subjectivation du discours littéraire : la personne, l'écrivain, l'inscripteur¹⁶, ce dernier soumis à des formes de duplication, voire de multiplication, comme « stade du miroir » dans la formation du « je » au sens lacanien¹⁷.

Comme il le souligne à la fin de la rédaction d' *dipe sur la route* :

Le roman, surtout s'il est fortement centré sur un personnage principal, comporte toujours une part de biographie. Celle-ci se nourrit dans une certaine mesure de l'autobiographie réelle, imaginaire ou phantasmatique, du romancier. Cependant dès qu'un personnage accède à la plénitude de l'existence imaginaire, il entraîne celui qu'on appelle non sans équivoque, l'auteur, dans l'aventure d'une existence nouvelle qu'il doit partager avec lui.¹⁸

Le choix de situer l'histoire racontée dans *Le Régiment noir* en Amérique au temps de la guerre de Sécession offre à Henry Bauchau cadre et contexte idéaux pour mettre en scène les problématiques précitées autour desquelles tourne son œuvre, à cause de l'ouverture et de la capacité d'accueil du nouveau et du divers que ce pays lui a semblé

¹⁴ Cf., à ce propos, la « Lecture » de Myriam Watthee- Delmotte et notamment le chapitre « Vous, Je, On : Narration et Silence », p. 401-403, dans Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit.

¹⁵ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 85.

¹⁶ Cf. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scènes d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

¹⁷ Cf. la communication de Jacques Lacan faite au congrès international de psychanalyse, à Zurich, le 17 juillet 1949 et Gilbert Diatkine, *Jacques Lacan*, PUF (Psychanalystes d'aujourd'hui), Paris, 1997.

¹⁸ Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, op. cit., p. 301.

offrir. Organisée sur les thèmes de la division et de la libération progressive, la matière constitutive du roman suit une multiplicité de pistes à caractère sociopolitique et/ou existentiel en se modelant sur deux figures principales, celles de Pierre et de l'esclave Johnson – le Blanc et le Noir, l'intellectuel et le charnel – qui partagent, dans des conditions différentes, un même désir fondamental de délivrance individuelle et d'affermissement social.

Dans le poème « L'Escalier bleu » comme dans *La Déchirure*, « l'homme noir » avait fait une brève apparition en jouant le rôle d'incarnation brutale, dangereuse et attirante d'un charnel réclamant avec force et outrecuidance son droit à l'existence et à l'affermissement du « moi ». Il évolue en personnage fort structuré, comme co-protagoniste de l'aventure vécue par Pierre dans *Le Régiment noir*, où il est présenté au niveau scriptural de l'« évidence » narrative, comme un exemple de valorisation de la « Négritude », telle que l'envisage Sartre dans son « Orphée noir »¹⁹. Il réapparaît encore comme co-protagoniste dans l'histoire d' *dipe* et d'Antigone, où il sera nommé, dans la première version du roman *dipe sur la route*, « l'homme », pour devenir enfin, dans les versions successives et dans la définitive, Clios.

« Noir » est le nom que Bauchau assigne, dans la première version du roman *Antigone*²⁰ à celui qui deviendra dans la version définitive Vasco – de Velasco « corbeau » – l'ami-amant secret d'Étéocle. Vasco est par ailleurs le nom du mari de Véronique, la psychanalyste protagoniste de *L'Enfant bleu*.

Bauchau raconte dans « La pauvreté du père »²¹ que le projet du *Régiment noir* est né d'« une phrase recueillie sur [s]es lèvres en [s']éveillant : il faut libérer l'esclave Johnson »²², ce qui l'a amené à une réflexion fondamentale avec son analyste portant sur la création d'un destin différent pour le père et ne pouvant se réaliser qu'à condition de prendre en charge l'identité de l'homme noir :

L'homme noir est le fantasme de mon enfance, il compense l'échec du père et son incapacité à se révolter. L'homme noir m'attire et il m'effraie, ce n'est pas un Africain, c'est un rebelle, un réfractaire, parfois un criminel. Sur lui se projette l'image d'un oncle admiré et détesté, car il semble plus puissant que le père et sa branche est plus forte, plus vivace que la nôtre sur le tronc fami-

¹⁹ Cf. la préface de Jean-Paul Sartre à Léopold Sedar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, [1948], Paris, PUF, 2002.

²⁰ Cf. Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 », *op. cit.*, p. 5.

²¹ Cf. Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 79-98.

²² *Ibid.*, p. 80.

lial. Faire entrer le père dans la lignée des hommes noirs serait une victoire sur l'oncle.²³

Mais, comme cela apparaît avec évidence dans les chapitres conclusifs du *Régiment noir*, cette volonté de victoire et de libération ne se réalisera qu'en partie car Pierre ne réussira pas à entrer tout seul dans la « lignée des hommes noirs », mais par le transfert de son union avec Mérence, qui est dans ce roman une servante noire.

La prison du « moi »

Dans la première version d' *dipe sur la route*, avant de sculpter la vague, dipe fait un rêve, qui reprend la substance fondamentale du rêve que Bauchau déclare être à l'origine du *Régiment noir* – avec un « plus », révélateur d'instances qui apparaissent encore de façon voilée dans ce roman.

Cet épisode disparaît, significativement, de la version définitive. Là dipe y rêve de devoir « libérer un prisonnier qui lui apparaît à la fois comme un homme et comme une femme »²⁴, mais aussi comme un grand oiseau. Ce prisonnier est un héros, il a rendu des services importants à la cité « mais à la suite de conflits dans la ville on l'a jeté en prison »²⁵. dipe le fait sortir de prison « sous la forme d'une femme, personne ne s'aperçoit de rien »²⁶. Il/elle rencontre un attroupement, où il y a aussi son oncle. Il/elle l'informe du fait qu'il/elle travaille dans la prison mais l'oncle est méfiant, il « pense qu'il fait le mal en étant une femme étrangère »²⁷.

Troublé par ce rêve, dipe le raconte à « l'homme » qui lui dit : « Tu as comme moi des problèmes avec ton oncle. »²⁸ À ce moment dipe se rend compte que Créon, le frère de Jocaste n'est pas seulement son beau-frère mais aussi son oncle. « Qui est-ce qu'il me reproche en somme de faire sortir de prison ? Et de quelle prison ? »²⁹ se demande-t-il alors. dipe se répond à lui-même, en un monologue intérieur :

.....
²³ *Ibid.*, p. 81.

²⁴ Henry Bauchau, manuscrit *dipe sur la route*, [Roman] : [Première version], Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature (ML 7161/5, p. 15).

²⁵ *Ibid.* Comme Prométhée, le protagoniste de l'adaptation de la pièce d'Eschyle, qu'Henry Bauchau publiera d'abord en 1998 dans les *Cahiers du Rideau de Bruxelles* – théâtre qui crée l'adaptation –, et ensuite dans *Théâtre complet*, *op. cit.*

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

Je travaille dans la prison. Dans quelle prison, sinon la mienne. Celle où les dieux m'ont enfermé, à moins que je ne m'y sois enfermé moi-même. Qui est-ce que je dois faire sortir de prison sinon moi-même. Sous la forme d'une femme.³⁰

En se sentant envahir par l'angoisse et par le vertige de ces pensées, il dit à voix haute, en s'adressant à l'homme : « Qu'est-ce que je dois faire pour sortir de prison. »³¹ Mais l'homme est troublé et gémit : « Je ne sais pas dipe. Moi aussi je suis en prison. »³² Il fait écho au « Qui est-ce que je dois faire sortir de prison » d' dipe par un « Qu'est-ce que je dois faire sortir pour être libre » – avec un déplacement significatif qui va de la « personne » à la « chose ».

Dans le *Journal d'Antigone*, le 31 juillet 1991, Bauchau transcrit un dialogue entre Clios et Antigone, qu'il a écrit après avoir pensé pendant la nuit à Antigone « au cours d'un moment d'éveil »³³. Clios avoue que quand il était criminel « [il] [se] heurtai[t] sans cesse aux murs et aux barreaux de la prison du mal qu'[il] avai[t] édifiée [lui]-même »³⁴, sans pouvoir pour autant parvenir à se libérer.

Après avoir connu dipe et Antigone, la prison du mal a disparu en laissant la place à une autre prison « qui n'avait ni murs ni portes ni barreaux »³⁵, une prison qu'il définit comme transparente « qui ne vous blessait pas, qui ne vous immobilisait pas, qui vous suivait dans tous vos mouvements »³⁶. Une prison qui permet d'aller partout mais à condition de ne suivre qu'un seul chemin, « celui du beau, celui du vrai »³⁷, ce qui est le chemin d' dipe et d'Antigone. Ce n'est donc pas celui du bien, car Clios reconnaît en lui-même la présence d'« un fond noir qui méprise cette face du réel, qui aspire au revers flamboyant du mal »³⁸.

Quelle est cette nouvelle prison à laquelle le rêve fait allusion ? La prison que l'acceptation de la totalité du « moi » comporte ?

C'est l'histoire que Bauchau aurait voulu raconter dans *Le Régiment noir*. Mais la « résistance » a été, une fois encore, plus forte que « le beau et le vrai ». Le deuxième roman de l'auteur se conclut sur un compromis

³⁰
Ibid., p. 17.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 103.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 104.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

« honorable » et en définitive sur un « renoncement », dont il suivra le chemin et l'évolution par (et dans) l'écriture d' *dipe sur la route* et *Antigone*.

Le discours chiffré de la specularité identitaire

Pour raconter le parcours de reconnaissance et de libération du « moi » dans *Le Régiment noir*, Henry Bauchau fait partager à Pierre et à Johnson des espaces et des temps romanesques d'importance plus ou moins équivalente, en rendant compte non seulement de leur dédoublement identitaire, mais aussi de leur évolution synergique, dans l'union d'abord, et dans la séparation ensuite. Évolution qui se réalise par un avancement de l'un dans le monde de l'autre : Pierre deviendra « Cheval Rouge » et Johnson « l'Instituteur John ».

Leurs existences romanesques sont complétées d'abord par une relation entre le sexuel et l'amoureux avec deux femmes du Sud, Rachel, la Blanche, et Dinah, la Noire,³⁹ et ensuite par deux figures féminines associées, Mademoiselle Mérence et Shenandoah, à travers un jeu de chassé-croisé ethnique et intratextuel qui n'est pas sans renvoyer, de manière spéculaire, à des figures et à des relations déjà présentes dans *La Déchirure*.

Au dédoublement de l'identité masculine de Bauchau correspond donc un dédoublement de l'identité féminine. L'onomastique relie immédiatement la servante noire du *Régiment noir* à la Mérence de l'enfance. Dans ce deuxième roman, le personnage garde ses caractéristiques fondamentales de personnage-refuge, de figuration de l'aboutissement d'une recherche des formes amoureuses d'un féminin souhaité et possible. Mais c'est grâce à ce passage fondamental, de la couleur blanche à la couleur noire, que le personnage acquiert une identité qui l'éloigne du blanc de l'interdiction et de la sublimation pour le faire entrer dans le noir du charnel. Par ce déplacement, Mérence peut finalement accéder au désir amoureux et sexuel accompli et « être donnée » à Pierre⁴⁰. Un parcours de transmutation que Bauchau reprend et

³⁹ Cf., à ce propos, le chapitre « Stonewall Jackson », p. 97-105 du *Régiment noir*, *op. cit.*

⁴⁰ « Mérence est une création de la petite enfance, une servante bien-aimée en qui s'incarnent la tendresse, la protection, la séduction maternelle de la femme blanche. Mérence est là pour dissiper la douleur de se sentir de trop, pour consoler de l'absence ou de l'incomplétude de la mère. Mérence, née dans un premier livre, revenue dans plusieurs poèmes, surgit, inattendue, à la fin de cette nouvelle analyse ou de ce second roman. Cela ne s'opère pas sans angoisse car Mérence n'est plus blanche mais noire et ce n'est pas vous qu'elle aime, c'est Pierre. Il faut une longue lutte intérieure avant que vous acceptiez d'être le narrateur et de donner Mérence à Pierre. » Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 83.

stigmatise dans le poème « Val de Mérence » inclus dans la section « Lecture du corps » du recueil *La Chine intérieure*, paru en 1975 :

Si elle enlève sa mortelle/robe en lumière adolescente/le blanc qui fut le bouclier d'enfance/le noir devient l'héritier des couleurs/J'ai erré j'ai aimé le val qui fait se joindre/dans la mémoire des arômes/les mains de la folie errante⁴¹

La « création » de la princesse indienne Shenandoah, personnage spéculaire et en même temps complémentaire de Mérence, montre, malgré un contexte tout à fait différent, de nombreux points de contact avec les images suggestives et à peine esquissées de la « petite fille », telle qu'elle est évoquée dans « Le Jeu originel » de *La Déchirure*. Avant la rédaction du *Régiment noir*, comme je l'ai déjà montré, Bauchau avait essayé à plusieurs reprises de porter « à jour » cette image de la « petite fille », de lui donner consistance comme identité constitutive de son « moi », mais il n'avait pas réussi à lui accorder une structure existentielle et actionnelle accomplie car il s'était toujours heurté à une interdiction et à une résistance intérieures qui avaient déplacé sa relation avec elle vers des formes de sublimation. Une tendance qui lui est propre et dont il est bien conscient : il se met d'ailleurs en garde lui-même vers la fin de *Jour après jour*⁴².

Dans la création et la mise en action de Shenandoah et de Mérence, la symbolique que Bauchau utilise comme procédé stylistique de représentation et comme discours chiffré parallèle au discours littéraire manifeste⁴³, joue un rôle tout à fait primaire, voire prépondérant, à partir de l'architecture des chapitres spécialement consacrés aux deux figures féminines. « Cheval rouge », où la protagoniste est Shenandoah, est divisé en neuf sous-chapitres tandis que « Mademoiselle Mérence » en compte sept. Neuf sont les mois nécessaires à une gestation et donc à une naissance, neuf est la somme de la totalité des trois mondes, le ciel, la terre, les enfers, neuf est le nombre des sphères célestes et neuf celui des cercles infernaux. Neuf est la mesure de l'espace chinois et neuf, le nombre du ciel. Chez Dante, il s'agit du nombre de Béatrice, donc de l'Amour.

⁴¹ Henry Bauchau, *Poésie complète, op. cit.*, p. 165.

⁴² « Je cherche longuement un mot qui est aussi un concept analytique, sans le trouver. J'en parle à L. qui soudain le trouve : c'est sublimation. Mot qui me paraît soudain étonnant et qui me semble indiquer, par la résistance qui a précédé, que je dois faire attention à ne pas mettre trop de sublimation dans ma vie présente et surtout dans le chapitre que je suis en train d'écrire. » Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989, op. cit.*, p. 297.

⁴³ Un fil souterrain d'images et références symboliques parcourt et lie de façon transversale toute l'œuvre d'Henry Bauchau, comme je tâcherai de le montrer par la suite.

Il me paraît important dans ce contexte de rappeler que, pour les Maya, neuf est le chiffre sacré de la déesse lune, Bolon Tikou, appelée aussi Déesse Neuf et de la divinité du 9^e jour, c'est-à-dire le serpent, qui est une des transformations de Ti-Kou, le frère de Shenandoah, dans *Le Régiment noir*. Pour René Allendy, « le nombre neuf apparaît comme le nombre complet de l'analyse totale »⁴⁴, symbole de la multiplicité faisant retour à l'unité. Dans de multiples alphabets, l'Ouroboros, le serpent qui se mord la queue, « image du retour du multiple à l'un, et donc de l'Unité primordiale et finale »⁴⁵ est graphiquement associé au nombre neuf.

Dans les Évangiles, Jésus « crucifié à la troisième heure, commence son agonie à la sixième heure (crépuscule) et expire à la neuvième »⁴⁶, car neuf « étant le dernier de la série des chiffres, annonce à la fois une fin et un recommencement [...]. Il exprime la fin d'un cycle, l'achèvement d'une course, la fermeture de la boucle »⁴⁷. À l'heure de la mort du Christ, Henry Bauchau a dédié un poème, « Les Heures – None », inclus dans *La Pierre sans chagrin. Poèmes du Thoronet*, une section du recueil *Célébration*, où la mort de Dieu devait comporter la fin de la mémoire douloureuse, ressuscitée, pourtant, par la parole et l'écriture jaillies d'une « assumption de pierre »⁴⁸.

Dans les neuf sous-chapitres de « Cheval rouge », Bauchau raconte, de façon imagée et voilée, un parcours psychanalytique qui passe à travers les étapes de mise à jour de son désir défendu ne pouvant qu'aller vers la mort et, par conséquent, l'engendrer. L'analyse et la narration se terminent, dans ce chapitre, avec le renoncement à Shenandoah, – dont le nom suggère en français une association avec l'expression « Je n'en dois » – et la création de Mademoiselle Mérence. La narration se réorganise alors, successivement, sous le signe du sept.

Le chiffre sept apparaît de façon récurrente dans les œuvres de Bauchau : le temps de *La Déchirure* est celui d'une semaine qui n'est pas sans rappeler la semaine sainte mais aussi celle de la création, où le septième jour est celui du sabbah, du repos et de la plénitude de Dieu ayant accompli son œuvre. Dans *Jour après jour*, Bauchau note le

.....
⁴⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 664.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 664-665.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 665.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 136.

1^{er} janvier 1987 : « Journée grise qui commence cette année. Le chiffre 7 la colore mystérieusement d'espoir et de sacré. »⁴⁹

Et le 7 mars 1988, il note :

J'ai repris aujourd'hui le travail du roman. C'est le 7 décembre que j'ai écrit pour la dernière fois quelques pages de la deuxième version. J'ai toujours aimé le chiffre sept, il est revêtu pour moi d'un caractère sacré, cette reprise à trois mois de distance, le septième jour d'un nouveau mois, correspond sans doute à un savoir ignoré.⁵⁰

Faut-il rappeler que le nom de famille « Bauchau » est composé précisément de sept lettres ? Et que, dans le roman *Déluge*, le septième chapitre, centré sur la figure et l'action du protagoniste, porte précisément comme titre son prénom, Florian, qui est, à son tour, composé de sept lettres ? Et que la composition du poème « Les deux Antigone » a demandé « sept semaines d'efforts »⁵¹ ?

Le chiffre sept, qui n'apparaît que de façon épisodique dans la première version d' *dipe sur la route*, devient, dans la version définitive du roman, le chiffre de référence systématique : il y apparaît, soit comme nombre premier, soit sous la forme de son double, 14⁵². Le roman *dipe sur la route* se compose, lui, pour des raisons éditoriales, de 16 chapitres. Mais si l'on considère que le nombre 16 résulte et de la somme de 9 + 7 et figurativement de l'union de 1 et de 6 (dont la somme est 7), on retrouve ici la présence d'une symbolique d'organisation structurale qui relie ce roman à celles de *La Déchirure*, du *Régiment noir* et finalement de *L'Enfant bleu*. La narration comme « marche en avant » chronologique d' *dipe sur la route* se termine au chapitre 14, « La route de Colone ». *dipe-Bauchau* y assume définitivement, après bien des hésitations, Antigone comme identité constitutive de son « moi ». Les deux chapitres de conclusion sont des récits sur les derniers jours d' *dipe* et sa mort. Ils sont faits *a posteriori* par Narsès et par Clios. Ils se situent donc sur un plan de narration décalé et déplacé par rapport au reste du roman.

Voici quelques exemples de cette présence diffractée mais significative du chiffre 7. Pendant leur errance, *dipe* et Antigone retournent

⁴⁹ Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, op. cit., p. 178.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 232.

⁵¹ Cf. Henry Bauchau, *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, op. cit., p. 429.

⁵² Comme le lecteur l'a vu dans le chapitre « Émergence du personnage d'Antigone », le nombre 14 est associé à l'âge d'Antigone au commencement du roman *dipe sur la route*. Le jeune esclave Jimmy du *Régiment noir* a 14 ans et Diotime aussi à l'époque de la « guerre des lions », dans *Diotime et les lions*, Arles, Actes Sud, 1991. Clios attend que Io ait 14 ans pour s'unir à elle.

devant la ville de Thèbes et s'arrêtent devant la porte Septième⁵³. Sept sont les torches que Clios dit d'avoir allumées dans le chapitre où il raconte son amour pour Alcyon⁵⁴ et sept les bateaux de la flotte de Thésée passant devant la falaise où dipe, Antigone et Clios sont en train de sculpter la vague⁵⁵. Dans le poème « La Sphinx », dipe raconte « sept jours de tempête »⁵⁶. Sept sont les jours qu'il passe à imposer ses mains guérisseuses sur les pestiférés dans le chapitre « Calliope et les pestiférés »⁵⁷. Dans le chapitre conclusif du *Régiment noir*, Pierre élève « les sept feux du Grand Été »⁵⁸.

Le « 7-1-92 » est la date que Bauchau écrit en rouge comme date de commencement de la rédaction de la première version du roman *Antigone* sur la marge gauche de la première ligne manuscrite⁵⁹. Date sur laquelle je reviendrai.

La Déchirure compte six chapitres au total. Si l'on considère que le livre est l'unité qui contient ce six, on trouve que le nombre 7 y est également présent, comme somme de 6+1. L'interprétation de Saint Augustin de la Semaine de la Création est construite sur la valeur du nombre 7 résultant précisément de ce schéma constitutif de 6+1⁶⁰. Un schéma similaire est repris dans l'hexagramme qui est associé au « Sceau de Salomon »⁶¹. Est-ce dès lors par hasard que l'esclave Johnson est

.....
⁵³ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, *op. cit.*, p. 249.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 215.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 229.

⁵⁸ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, *op. cit.*, p. 364.

⁵⁹ Cf. Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 », *op. cit.*, p. 5.

⁶⁰ Cf., à ce propos, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 862 : « Selon saint Augustin il [le sept] mesure le temps de l'histoire, le temps du pèlerinage terrestre de l'homme. Si Dieu prend un jour pour se reposer c'est [...] parce qu'il veut se distinguer de la création, être indépendant d'elle et lui permettre de se reposer en lui. [...] Enfin, le six désigne une partie, car le travail est dans la partie ; seul le repos signifie le tout, car il désigne la perfection. Nous souffrons dans la mesure même où nous connaissons en partie, sans la plénitude de la rencontre avec Dieu ; ce qui est partie s'évanouira, le sept couronnera le six [...]. »

⁶¹ Figure qui condense la pensée hermétique, le Sceau de Salomon est formé de deux triangles équilatéraux entrecroisés. L'hexagramme qui en résulte contient l'ensemble des éléments de l'univers avec l'or et/ou le soleil en position centrale : « Toute la pensée et le travail de l'alchimie consistent à obtenir une transmutation de l'imparfait qui se trouve à la périphérie, en une perfection unique, qui se trouve au centre et que symbolisent l'or et le Soleil. La réduction du multiple à l'un, de l'imparfait au parfait, rêve des savants et des philosophes, s'exprime dans le sceau de Salomon. » Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 665. Ce rêve représenterait, sur un plan spirituel, l'union de l'homme, « divisé entre ses multiples

défini par Bauchau comme « Le roi Salomon » dans le chapitre « Cheval rouge » ?

Le 7 symbolise « un cycle complet, une perfection dynamique », comme celle qui scande chaque période lunaire, de la durée de 7 jours. Le roman *L'Enfant bleu*⁶², qui avait à l'origine comme titre « Orion », est composé de 28 chapitres, les jours d'un cycle lunaire complet (4 phases de sept jours chacune). Pour les Égyptiens, ce nombre était le symbole de la vie éternelle tandis que pour les Grecs il était caractéristique du culte d'Apollon, le dieu auquel s'assimile dipe dans *dipe sur la route*.

Comme le 7 résulte de la combinaison du nombre 4 (la terre) et du nombre 3 (le ciel), il contient donc « la totalité de l'univers en mouvement »⁶³, ce qui en fait aussi le nombre récurrent dans l'*Apocalypse* où il symbolise Dieu, comme entier, et en même temps, Satan qui, voulant copier Dieu, s'approprie le même nombre dans une perspective symbolique renversée. Sept est aussi le nombre de la connaissance car sept sont au Moyen-âge les arts libéraux du trivium (grammaire, dialectique, rhétorique) et du quadrivium (arithmétique, géométrie, astronomie, musique).

Le 7 possède également une valeur symbolique fondamentale pour les Indiens de la Prairie, comme le remarquent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. D'après eux, il représenterait « la rencontre du plan d'immanence en l'Unité, qui est la place de l'Homme »⁶⁴. Et cette place de l'Homme dans le monde n'est-elle pas une des problématiques fondatrices du parcours initiatique et de recherche que fait/font Pierre-Johnson-Bauchau en Amérique, ce pays nouveau, où une « tradition » au nom de l'homme et pour l'homme comme produit naturel et social est encore à inventer à l'époque envisagée par l'écrivain ?

Les symboliques complexes liées à 9 et à 7 vont s'« incarner » dans la narration des deux chapitres déjà cités. Les deux formes du féminin vivent dans le même continent mais habitent des temps de l'histoire

.....

tendances » avec son principe divin. Pour d'autres interprètes encore, nous rappellent Chevalier et Gheerbrant, les deux triangles superposés symboliseraient « l'union des principes masculin et féminin ».

⁶² Henry Bauchau, *L'Enfant bleu*, Arles, Actes Sud, 2004.

⁶³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 860.

⁶⁴ Cf. *Ibid.*, p. 863-864 et précisément : « Ce nombre représente les coordonnées cosmiques de l'Homme par addition des quatre points cardinaux (plan de l'immanence) et de l'axe du monde, traversant ce plan en son centre, qui est l'Ici (l'Homme) et se terminant par l'en-dessous et l'au-dessus. L'opposition transcendante de l'au-dessus et de l'en-dessous se résout par la rencontre du plan d'immanence en l'Unité, qui est la place de l'Homme. »

différents, tels que les conçoit Fernand Braudel⁶⁵ : Mérence est inscrite dans un temps événementiel qui commence avec la Bible et vit à son rythme, tandis que Shenandoah habite dans la longue durée du temps naturel des prairies d'avant l'arrivée de l'homme blanc. Son histoire précède, dans le roman, celle de Mademoiselle Mérence, en tant que forme d'un féminin plus ancien, plus originaire, plus énigmatique. Comme le note Éric Lisøe dans « dipe, Diotime et Antigone ou la restauration de l'espace mythique », les caractères du Yin et du Yang « représentent une vallée éclairée soit par la lune soit par le soleil »⁶⁶, vallée qui renvoie, dans le chapitre IV du *Daode jing*⁶⁷ au féminin :

Jamais l'esprit de la vallée ne meurt/Il a pour nom féminité obscure/Sa porte d'où tous les anciens sortirent/est la racine du Ciel et de la Terre⁶⁸

La « belle fille des étoiles », l'impossible féminin ancestral

L'histoire de Shenandoah et de sa relation avec Pierre et Johnson, telle qu'elle se développe dans *Le Régiment noir* et notamment dans le chapitre « Cheval rouge », s'insère aisément, pour certains aspects plus extérieurs, dans cette filière historico-exégétique⁶⁹ de réécriture de l'épopée américaine en faveur du peuple indien qui s'est affirmée au cours des années 1960 et 1970, aux États-Unis d'abord, en Europe ensuite⁷⁰. Mais elle est aussi l'occasion de relater, de façon codée et à travers un procédé de mise en abyme voilé, les étapes de la reconnaissance d'une identité divisée et de la relation possible/impossible avec le féminin. L'histoire du père s'avère ici être en réalité l'histoire du fils, de

⁶⁵ Cf., à ce propos, Fernand Braudel, « La longue durée », dans *Annales*, 1958, p. 725-753 et Fernand Braudel *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, [1966], Paris, Lgf, 1993.

⁶⁶ Éric Lisøe, « dipe, Diotime et Antigone ou la restauration de l'espace mythique », *op. cit.*, p. 340.

⁶⁷ uvre composée par Lao-Tseu, que Bauchau cite à plusieurs reprises dans ses écrits, comme j'ai déjà eu l'occasion de le signaler.

⁶⁸ Cf. Éric Lisøe, « dipe, Diotime et Antigone ou la restauration de l'espace mythique », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 341.

⁶⁹ Comme le pense Henry Bauchau lui-même : « On a dit du *Régiment noir* que c'était un roman épique. Je ne refuse pas cette épithète, bien qu'elle me paraisse ambitieuse, car l'épique est un des domaines où le roman a peut-être encore à découvrir. » Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 91.

⁷⁰ Il suffit de rappeler, à ce sujet, la popularité de certains films de l'époque tels que *Blue Soldiers* (1970) de Ralph Nelson et *Little Big Man* (1970) de Arthur Penn, basé sur le roman de Thomas Berger.

ses conflits et des solutions envisagées à travers une narration qui suit les découvertes et les ondoiements d'un parcours analytique.

Comme Bauchau le dit dans des notes de travail de fin mai 1968 à propos de la gestation et de la rédaction de ce roman :

Ne pas me préoccuper maintenant de ce qui est bon ou pas. Suivre le mouvement jusqu'au bout. Ensuite lorsque je verrai le parcours général je pourrai couper, ajouter, écrire à proprement parler. Il me faut d'abord une matière, le plus difficile pour moi est de mettre à jour cette matière primitive sur laquelle s'élabore mon véritable travail. L'esclave Johnson, c'est moi maintenant, avec cet impératif : avance, avance ! Ce qui ne me laisse pas le temps de vivre. À moins que la vraie vie ne soit là.⁷¹

C'est à la recherche de ce territoire de « la vraie vie » que Johnson et Pierre vont en avançant dans les terres sauvages habitées par Shenandoah. Ils finiront toutefois par préférer la vie réglée et rassurante de Maisonchaude.

Shenandoah est le nom d'une rivière et d'une vallée en Virginie. Considérée par les esclaves noirs comme un bon refuge pour se sauver pendant la guerre de Sécession, elle est à l'origine d'un des mythes de l'épopée américaine, célébrée dans une chanson folk, « Oh Shenandoah », où un marchand errant raconte son amour pour la fille d'un chef indien :

Oh Shenan- doah,	Oh Shenan- doah,	'Tis sev- en years,	Oh Shenan- doah,
I long to hear you,	I love your daughter,	I've been a rover,	I'm bound to leave you.
Away you rolling river,	Away you rolling river,	Away you roll- ing river,	Away you rolling river,
Oh Shenan- doah,	I'll take her 'cross	When I	Oh Shenan- doah,
I long to hear you,	Your	return,	I'll not de- ceive you.
Away, I'm bound away	rollin'water,	I'll be	Away, I'm
	Away, I'm bound away	your lov- er,	bound away

⁷¹ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 86.

'Cross the
wide Mis-
souri.

'Cross the
wide Mis-
souri.

Away,
I'm
bound
away
'Cross
the wide
Missouri.

'Cross the
wide Mis-
souri.⁷²

Un amour qui ne peut pas être vécu dans le présent, car l'homme est obligé de partir. Il ne pourra devenir son amoureux qu'à son retour, un retour situé dans un futur vague et indéfini.

Le mythe qui s'organise autour de la rivière et de la vallée Shenandoah, dont le nom signifie en amérindien « La Belle Fille des Étoiles »⁷³, est l'origine chez Bauchau de l'invention d'un personnage féminin complexe vivant dans un système de relations familiales et tribales fondées sur une logique éthique placée dans une dimension dépassant celle du monde occidental qui a construit la sienne par et avec la Bible. Une logique dont les raisons, liées par des voies mystérieuses aux forces les plus secrètes et les plus profondes de la nature, ne peuvent qu'échapper à l'homme occidental.

Shenandoah possède tout le charme et tout le danger d'un féminin qui reste non compréhensible, se posant en énigme insoutenable que l'on ne peut pourtant ni entièrement refuser ni entièrement accepter, comme le montrent les événements du chapitre « Cheval rouge » qui marquent un tournant significatif dans *Le Régiment noir*.

Si l'on considère ce chapitre comme une mise en scène, un récit caché du parcours analytique de Bauchau, on peut lire, en filigrane, dans la progression de l'histoire et dans les relations inter et intra-personnelles qui s'y organisent, les étapes d'un processus de dévoilement et de connaissance d'un féminin primordial, de son attirance et du rapport que les différentes parties de son « moi » peuvent entretenir avec lui, jusqu'à la prise de conscience de la nécessité d'un refus pour des raisons d'ordre culturel.

C'est à partir de ce refus que la narration évolue dans une direction, culturelle elle aussi, qui aboutit à la création du personnage de Made-moiselle Mérence. De la dénégation du féminin total, Bauchau parvient

⁷² Source : http://en.wikipedia.org/wiki/Oh_Shenandoah. Chanson à l'origine incertaine elle est devenue pendant un certain temps, un « interim state song » de la Virginie.

⁷³ Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Vall%C3%A9e_de_Shenandoah.

à l'acceptation d'un féminin partiel, celui représenté par le « Val de Mérence ». Car le « val » fonctionne comme une synecdoque « conceptuelle » de la « vallée »⁷⁴, une partie pour le tout – avec en plus une référence implicite au « Val profond »⁷⁵, lieu de « passe » « par où Lao-tseu rejoint le centre spirituel primordial »⁷⁶.

Le récit se situe au moment où Pierre et Johnson sont envoyés avec leur régiment à l'Ouest. Ils y établissent des rapports de collaboration avec les Indiens d'une tribu dont le chef déclare se nommer Ti-Kou, un personnage caractérisé par son opacité et son ambiguïté fondamentales. Encore une fois l'onomastique, toujours significative et signifiante au niveau symbolique chez Bauchau⁷⁷, permet d'établir immédiatement, comme je l'ai déjà noté, une relation entre ce nom et Bolon Tikou, la déesse maya de la pleine lune⁷⁸, mais aussi avec un toponyme indiquant une ville et une vallée de la province de Jilin en Chine – ce qui permet un renvoi significatif au recueil poétique *La Chine intérieure*, de 1975, où l'on retrouve un poème dédié au personnage de Shenandoah, la sœur de Ti-Kou dans *Le Régiment noir*⁷⁹. Par un jeu qui ressemble à celui des dominos, Bauchau intitule ce poème « Le rêve de Shenandoah », en suggérant, dès le titre, une relation possible avec les traits constitutifs des personnages d'Inngué du *Temps du rêve* et d'Aurélie dans *Le Boulevard périphérique*, tels que je les ai pris en compte dans le précédent chapitre de ce livre, « Émergence du personnage d'Antigone » :

Shenandoah est une rivière, une eau rapide, une forme/de femme, une forme de feuille/C'est un passage de chevreuil/Rien qu'une femme rouge comme un érable rouge⁸⁰

⁷⁴ Cf. *Le Trésor de la langue française*, entrée « val », sens 1.3 « GÉOGR. Section de vallée, généralement assez large », site http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visu_sel.exe?11;s=4127819130;r=1;nat=;sol=0

⁷⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 992.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Pour une réflexion approfondie sur l'onomastique dans l'œuvre d'Henry Bauchau, cf. Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, 3^e partie « Résurgences du mythe », ch. 2 « De l'initiation au nom », op. cit., p. 197-227.

⁷⁸ Cf., à ce propos, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 664.

⁷⁹ Dans une lettre inédite du 18 mars 2003 à Régis Lefort, Henry Bauchau commente le choix du nom de Ti-Kou pour son personnage : « Ti-Kou, c'est un nom qui est sorti de l'image que je me faisais de ce chef indien, surtout au moment où il affronte Johnson dans une sorte de lutte rien que par la présence. Il n'y a pas de rapport autre que ça, son nom est sorti de sa présence en moi. » Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 222.

⁸⁰ Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit. p. 182. Dans la section « L'été » du recueil *La Pierre sans chagrin. Poèmes du Thoronet*, Bauchau dédie un poème « L'érable » au

Pierre et Johnson tombent amoureux tous les deux de cette belle Indienne, dont ils ne connaîtront jamais le nom véritable⁸¹. Pierre décide tout de suite de cacher son amour et de donner Shenandoah à Johnson :

Johnson est transporté lorsqu'il la voit. Pierre aussi, mais il le cache et comme elle est la plus belle chose qu'il ait vue, il la donne à Johnson avec l'approbation de Ti-Kou. C'est une vallée, dit Johnson. Johnson a l'amour des vallées. Pierre celui des rivières. Comme Ti-Kou et ses compagnons refusent de révéler son nom indien, ils la nomment Shenandoah, qui est une vallée, une rivière et le lieu de leur amitié.⁸²

Dès le début, Johnson fait entrer sa relation avec Shenandoah dans un imaginaire fantasmatique où elle serait la reine de Saba et lui le Roi Salomon. Dans la Bible et précisément dans le « Livre des Rois »⁸³, on raconte que la reine de Saba se rend à la cour du roi Salomon pour éprouver sa sagesse en lui soumettant des énigmes. Salomon parvient à les résoudre. C'est cela qui engendre l'amour du roi Salomon et de la reine de Saba.

Mais « que signifie l'amour, dit Johnson Village au roi Salomon, oui, que peut-il signifier pour une princesse de sang indien qui n'a jamais entendu parler de l'existence de la Bible ? »⁸⁴ Shenandoah devient donc elle-même, dans la narration du *Régiment noir*, l'énigme amoureuse à résoudre, le féminin d'avant et au-delà de la Bible qu'il faut essayer de comprendre en l'observant tandis qu'il vit et agit.

Trois regards, qui n'en sont qu'un, suivent en même temps tous les mouvements de Shenandoah : Pierre, Johnson et Bauchau, se retrouvent unis dans cette contemplation de la façon dont Shenandoah habite le temps, l'espace et la vie. Elle est « heureuse de chevaucher aux côtés du roi Salomon »⁸⁵, « elle rit quand elle voit ses canons déchirer la chair ou

.....
monde en déclin des prairies, auquel il associe un dessin de sa feuille. Cf. Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 142, pour le poème et le livre de Henry Bauchau en collaboration avec Myriam Watthee-Delmotte, *L'atelier spirituel*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 51. L'association entre l'érable et Shenandoah est bien présente dans un autre passage du *Régiment noir* : « Une large feuille d'érable, déjà touchée par l'automne et toute chargée de pluie, est tombée sur ma bouche, je la retiens entre mes lèvres et je respire le parfum végétal de Shenandoah ». Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 205. La feuille d'érable rouge est présente à partir de 1965 dans le drapeau du Canada.

⁸¹ Comme c'est le cas de la « petite fille » de *La Déchirure* dont le protagoniste a oublié le nom.

⁸² Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 159-160.

⁸³ Cf. texte de la Bible, « Livre des Rois », ch. 10, versets 1-13.

⁸⁴ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 160.

⁸⁵ *Ibid.*

la maison de l'ennemi »⁸⁶, « elle s'égaie de voir la terreur qu'il inspire aux rebelles »⁸⁷, « elle ne refuse pas de sentir sur elle le désir de mille canonniers qui la célèbrent dans leurs chants, sans jamais oublier qu'elle est le trésor et la couronne du frère aîné, du frère Johnson en qui réside, sous sa forme joueuse, l'esprit ou le rêve du régiment noir »⁸⁸. Quand la victoire arrive, après une bataille, elle s'étonne de constater que le vainqueur soit Pierre, « ce petit homme gris, sans insignes et sans décorations, qui ressemblerait à n'importe qui »⁸⁹ sauf pour ses yeux très clairs « qui pâlisent encore devant elle »⁹⁰.

Mais Shenandoah, tout en étant la reine de Saba, est toujours la sœur de Ti-Kou, Johnson sait qu'elle disparaît pour aller retrouver son frère « qui est aujourd'hui notre allié, mais qui un jour nous trahira »⁹¹. C'est qu'elle ne lui appartient pas, elle est là pour les servir, lui et Pierre, mais Pierre se tient à l'écart en lui préférant la compagnie de Jimmy, un petit esclave noir de 14 ans dont son ancien maître se servait comme chien de chasse et dont il utilise l'habileté pour surveiller Ti-Kou.

La parole de Shenandoah est presque toujours une parole indirecte, un discours rapporté ou un silence⁹². Quand Johnson lui demande si elle va le trahir un jour, elle ne répond pas mais elle « s'approche de lui, belle et impénétrable, prête à l'amour, à la chasse ou au silence, selon les formes de son service »⁹³. Mais quand il l'interroge sur la cause de la tristesse de Pierre, elle lui en apprend la raison qu'il n'avait pas comprise :

Le colonel Pierre est pris entre l'amour de la mort et l'amour de Shenandoah. S'il choisit la mort, il perdra le régiment noir qu'il aime plus que tout. – Et s'il choisit Shenandoah ? – Il ne l'a pas choisie et il est triste.⁹⁴

.....
⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 161.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 162.

⁹² Dans le *Journal d'Antigone (1989-1997)*, *op. cit.*, p. 349, en date 21 août 1994, Bauchau note une citation tirée de Le Clézio : « Le Clézio : ... les civilisations amérindiennes sont du côté du silence... ce sont des civilisations qui trouvent leur force de résistance dans le silence... Ce sont des civilisations de l'appartenance. On appartient totalement à la terre qui n'appartient elle-même qu'aux dieux. Il faut payer de sa chair... »

⁹³ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, *op. cit.*, p. 163.

⁹⁴ *Ibid.*

Cette découverte pose tout de suite un problème à Johnson : si Pierre prend Shenandoah dans sa tente, va-t-il la perdre ? Mais l'Indienne ne répond pas à cette question car « personne ne peut perdre Shenandoah »⁹⁵.

Johnson a maintenant besoin de savoir si la jeune Indienne a dit la vérité, alors il interroge Jimmy et lui demande pourquoi Pierre ne prend pas Shenandoah : « Il croit que Jimmy va répondre : À cause de vous. Mais il dit : Le colonel a peur de Shenandoah »⁹⁶. Johnson, lui aussi, a peur d'elle : « Il est vrai que Shenandoah est terrible. Johnson le sent à ses jambes qui fléchissent et à sa bouche qui sèche. »⁹⁷ Il se décide alors à poser directement la question à Pierre :

Tu aimes Shenandoah ? Pierre acquiesce du regard. « Alors prends-la ! – Shenandoah n'est à personne, dit Pierre, elle est la véritable Amérique, bien plus ancienne que nous. – Tu as peur d'elle ? – Shenandoah est le plus grand risque – Elle est le plus grand bonheur. – Elle est aussi le malheur indien. »⁹⁸

Le malheur indien, redouté par Pierre, se matérialise immédiatement sur la scène. Ti-Kou commence, une hache de pierre à la main, une danse ancienne autour de Johnson, en l'enveloppant dans des « courbes » et des « courants », dans une sorte de labyrinthe⁹⁹ immatériel dessiné par sa hache et par son corps qui n'est pas sans rappeler la « danse de Thésée »¹⁰⁰ évoquée par Homère et certaines danses labyrinthiques chinoises. Mais comment ne pas penser à une référence symbolique au *chemin de Jérusalem* ou *chemin de Salomon*, ce parcours initiatique déjà cité, que l'on retrouve dans certaines églises médiévales ?

La hache, symbole solaire gravé sur beaucoup de monuments minoens et utilisée dans plusieurs cérémonies chinoises de mariage, est ici associée au côté sombre d'un désir originaire et originel, exprimé par Ti-Kou, avec lequel Johnson, le « moi » lié au charnel de la jouissance, est appelé à se confronter. À ce moment Ti-Kou est le « roi-Bison et le Bison-roi », le Minotaure dans sa version indienne qui fascine Johnson en l'entraînant sur les voies d'un désir effrayant, inconnu et dangereux, du féminin.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 164.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ L'étymologie du mot « Labyrinthe » est précisément « palais des haches ».

¹⁰⁰ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 554.

Dans son recueil poétique *Double Zodiaque*¹⁰¹, Bauchau écrit, à propos du Taureau, son signe ascendant :

Assigne la force au Taureau/qui défend l'honneur de la terre/aimant et chargeant son bourreau/qui danse habillé de lumière./Ô fidélité de la terre/annonce à l'amitié des eaux/A l'amour du temps le plus chaud/un enfant des années-lumière.¹⁰²

Animal primordial, associé à l'idée de force irrésistible, le Taureau, consacré à Poséidon pour sa fougue et à Dionysos pour sa virilité féconde, représente pour les Grecs « le déchaînement sans frein de la violence ». Il figure l'énergie sexuelle, l'Ardeur cosmique, « l'esprit mâle et combatif des puissances élémentaires du sang »¹⁰³, mais il est aussi un animal lunaire dans le culte de la Grande Mère car « les divinités lunaires méditerranéo-orientales étaient représentées sous la forme d'un taureau et investies des attributs taurins »¹⁰⁴. Les flancs du taureau rentreraient, en outre, selon l'interprétation de Robert Carré, dans la composition des flancs du Sphinx, dont la figure résulterait en définitive de « l'assemblage du lion, de l'homme, du taureau et de l'aigle »¹⁰⁵. La première lettre de l'alphabet phénicien et hébreu est par ailleurs le « A », aleph/alef, qui signifie « taureau » et qui est, en hébreu, le symbole de la lune.

« A » est aussi l'initiale du nom d'Antigone. Dans la première version d' *dipe sur la route*, après de longs mois de silence, *dipe* sent que « quelque chose est là qui veut se proférer »¹⁰⁶ et il commence à chanter :

Il faut que la chose effrayante et ancienne, bien plus ancienne que Laïos et Jocaste, plus ancienne que Thèbes et que l'Hellade soit proférée. Il se déchire, il s'ouvre, il pousse un cri. Rien qu'un cri de douleur et de guerre. Un cri qui s'étend, qui se prolonge, qui se module en une, deux, trois notes. Toujours A, rien que A, et l'homme s'est mis à danser.¹⁰⁷

Dans la version définitive du roman le chant du *a* est fait par Alcyon, l'amoureux de Clios. Il exprime l'union de leurs âmes mais aussi l'impossibilité de leur amour :

¹⁰¹
Double Zodiaque a été écrit entre 1955 et 1957.

¹⁰² Henry Bauchau, *Double Zodiaque*, dans *Poésie complète*, op. cit., p. 53.

¹⁰³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 930.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 931.

¹⁰⁵ Cf. Robert Carré, *Le Sphinx et l'homme (Essai contributif à l'élucidation d'un mythe)*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1974, p. 24.

¹⁰⁶ Henry Bauchau, manuscrit *dipe sur la route*, [Roman] : [Première version], op. cit., p. 29.

¹⁰⁷ *Ibid.*

La flûte d'Alcyon s'est arrêtée, il chantait et ce chant n'était pas formé de paroles. C'était, partant du *a* et parcourant lentement toute l'étendue des voyelles, l'envol souverain d'un oiseau. Sans le prononcer jamais, ce chant disait mon nom et le liait au sien dans un vaste élan parallèle. Nos deux noms se faisaient face, se regardaient passionnément, sans jamais se rejoindre, prolongeant l'amour par un renoncement indéfini, qu'éperdu d'admiration je ne pouvais cependant m'empêcher de haïr.¹⁰⁸

Dans *Jour après jour*, Bauchau note une citation tirée de Bachelard : « *L'a* marque une matière première. C'est la lettre initiale du poème universel. »¹⁰⁹

Le Taureau, signe du Zodiaque, est un signe féminin, car il est gouverné par Vénus, « la Vénus *genitrix*, toute de chair palpitante et de sang vermeil, pleine et vibrante d'émanations telluriques ; chant de plénitude lunaire dans l'exaltation de la mère-nature »¹¹⁰, qui est aussi « le bourreau qui danse habillé de lumière » : le Taureau zodiacal bauchalien éprouve envers lui des sentiments ambivalents et antagonistes. Dans cette perspective, la nature du Taureau implique l'abandon « à la convoitise des nourritures terrestres », « à l'enivrement des enchantements dionysiaques »¹¹¹.

Chevalier et Gheerbrant relèvent que, dans les grottes de Lascaux et Altamira, comme dans les grottes peintes de Russie et du Caucase, l'art pariétal remontant au paléolithique organise la disposition des figures animales selon un ordre établi et « la place centrale est toujours occupée par le couple *cheval-taureau* ou *cheval-bison* »¹¹², couple repris dans l'opposition entre le bison, Ti-Kou, et le Cheval Rouge, Pierre, dans *Le Régiment noir*. Il est également présent dans la description que Bauchau fait de son signe zodiacal, le Verseau, dans *Double Zodiaque*. De plus, une photo reproduisant une peinture préhistorique d'animal de la série des chevaux dits « chinois » de la grotte de Lascaux a été collée par Bauchau sur la page interne de la couverture postérieure du 1^{er} cahier de la première version manuscrite du roman *Antigone*. Dans la même grotte se trouve « le premier taureau ». Un cheval et un taureau y sont dessinés l'un en face de l'autre.

Dans la première version d' *dipe sur la route*, dipe raconte comme suit sa rencontre avec le Minotaure :

.....
¹⁰⁸ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 89.

¹⁰⁹ Henry Bauchau, *Jour après jour*. Journal 1983-1989, op. cit., p. 166.

¹¹⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 934.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 664.

¹¹² *Ibid.*, p. 931.

Ce que j'ai senti c'est le contact d'un corps couvert d'une robe comme celui d'un cheval ou d'un taureau, pendant qu'une main me saisissait à l'épaule, me projetait sur le sol et que ce double contact humain et animal à la fois m'a pénétré d'une sorte d'horreur sacrée.¹¹³

D'un point de vue plus strictement psychanalytique, pour Jung notamment, le taureau étant « la force incontrôlée sur laquelle une personne évoluée tend à exercer sa maîtrise », son sacrifice permet à l'homme de triompher de ses passions primitives¹¹⁴.

C'est cette tentation et cette lutte contre un désir originaire et « originel » de son être que Bauchau raconte dans le premier sous-chapitre de « Cheval rouge ». Ti-Kou est le roi Bison, mais il est aussi le « vrai roi du fleuve et de la Prairie, le roi de Saba, dont Shenandoah est la s ur épouse »¹¹⁵, tandis que Johnson « n'est que le roi Salomon dans l'espace étrié qui va de la Bible jusqu'à nos jours »¹¹⁶. Dans la bataille des yeux et par les jongleries de sa hache, Ti-Kou est plus fort que Johnson, qui devient de plus en plus faible : « Avec ses haches, il est en train de le maîtriser, de le baiser et de le châtrer sans rien faire. »¹¹⁷ Il va lui reprendre Shenandoah et effacer « la semence de joie qu'il a déposée en elle »¹¹⁸, il va, par ses gestes de bête sauvage rejeter Johnson, Pierre et le régiment noir et se faire maître de leur désir par l'idole de Shenandoah car « les dieux qui habitent dans le corps des bisons, les dieux des forêts et des fleuves, avec leur lave encore dormante, sont plus puissants que ceux du régiment noir, les nouveaux dieux, ceux qui n'ont encore que leur âme de canon »¹¹⁹.

Mais si Johnson est prêt à succomber, Pierre est aux aguets, il a suivi la scène avec son fusil chargé et il l'interrompt en opposant à Ti-Kou un visage indien qui le fait sortir de la transe dans laquelle il était tombé. Pierre et Johnson prennent conscience que Ti-Kou s'est allié avec eux dans l'espoir de vaincre l'homme blanc, mais ils savent que « les Indiens

.....
¹¹³ Henry Bauchau, *manuscrit dipe sur la route*, [Roman] : [Première version], *op. cit.*, p. 235. Dans la version définitive, la relation entre le cheval et le taureau est plus indirecte : « J'ai senti le contact d'un corps d'homme, très puissant, mais qui semblait couvert d'une robe et d'une crinière comme celle d'un cheval [...]. Je sentais le poil de la bête, j'entendais le halètement de ses naseaux, je me cramponnais à ses cornes [...]. » Henry Bauchau, *dipe sur la route*, *op. cit.*, p. 202.

¹¹⁴ Cf. Carl Gustav Jung, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Laffont, 1964.

¹¹⁵ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, *op. cit.*, p. 164.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 165.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 166.

ne peuvent pas vaincre »¹²⁰. Ils sont tous condamnés et Shenandoah aussi :

« Alors Shenandoah est condamnée ? – C'est pour cela qu'elle est la reine. » Voilà qu'ils sont tous les deux au-delà des paroles. Ils aiment tous les deux Shenandoah qui est la fantastique liberté rouge, condamnée à mort par les Blancs.¹²¹

Car Shenandoah, comme Antigone, est la matérialisation d'un féminin ancestral et intemporel que les lois immanentes, temporaires, et pourtant puissantes de la culture – d'une certaine culture – condamnent en le destinant (ou en le consacrant) à une mort qui n'aboutit pas, pour Bauchau, à une disparition, mais, par une tentative compensatoire du renoncement, à une transmutation accompagnée pourtant de la douleur et de la nostalgie profonde de ce sacrifice du matériel, sacrifice pourtant inévitable dans le rythme du « temps universel ». Bauchau l'exprime clairement à propos de Shenandoah dans *Le Régiment noir*, et plus tard dans le récit de la mort d'Antigone¹²². Un rapprochement implicite entre ces deux figures féminines s'effectue dans la première version du roman *Antigone* :

Elles [Antigone et Ismène] savent tout à coup que ces étoiles sont comme elle¹²³, des corps, de vastes corps qui naissent, qui vivent, qui mourront.¹²⁴

Le désir du chant, du « blanc ultime »

Si le premier sous-chapitre a été dédié au rapport entre Johnson et Shenandoah qui se réalise sur un plan foncièrement sexuel, le deuxième concerne la relation entre Pierre et Shenandoah, placée par Bauchau dans une dimension moins explicite et plus chargée de symboles, renvoyant à un vécu plus complexe et articulé.

Pendant que Pierre étudie les manuvres, établit des plans et attaque l'ennemi, Shenandoah le regarde. Elle est « verte et rouge »¹²⁵. Elle « ressemble à une plante au premier jour de sa floraison ou à une pluie légère finement tissée de rayons »¹²⁶. En comparant Shenandoah à la pluie légère, Bauchau reprend, sous une autre forme, la symbolique de la hache qui dans toutes les cultures est associée à la foudre et, par

¹²⁰ *Ibid.*, p. 167.

¹²¹ *Ibid.*, p. 166.

¹²² Cf. le chapitre « L'Antigone de Io », dans Henry Bauchau, *Antigone*, op. cit.

¹²³ « Elle » est au singulier dans le texte.

¹²⁴ Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 », op. cit., p. 120.

¹²⁵ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 168.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 169.

métonymie, à la pluie¹²⁷. En même temps, il évoque la « substance dorée » d'Aurélié dans *Le Boulevard périphérique*.

Parfaitement assimilée à la nature, Shenandoah la parcourt comme un renard. Sa présence distrait Pierre, il voudrait abandonner son devoir et ses tâches pour « s'élancer à la poursuite de Shenandoah qui plonge dans l'herbe haute et émerge des profondeurs »¹²⁸, mais il est tout de suite repris par « le souci de l'unité »¹²⁹. Il ne voudrait pas s'abandonner à ce penchant féminin qui l'attire et dont il se méfie car il est inconciliable avec la morale familiale dans laquelle il a grandi. Mais il ne peut pas s'empêcher de la suivre en arrivant jusqu'à un barrage de rivière « à côté duquel tourne la grande roue d'une forge abandonnée ». Pendant que Pierre cherche un passage, et donc une issue, une « grande statue d'herbe »¹³⁰, Shenandoah, se jette sur lui et « l'entoure de ses bras et de son rire »¹³¹. Cette statue végétale est l'état heureux de la « statue de l'âme », vers laquelle il faut « descendre à reculons », celle qu'évoquera Bauchau dans le poème « Les deux Antigone ». Pierre respire dans l'air la présence cachée de Ti-Kou qui disparaît soudain. De ce fait il n'y a plus que Pierre et Shenandoah. Elle lui dit :

Pourquoi m'as-tu appelée dans un endroit si laid ? – Je ne t'ai pas appelée – Tu m'as appelée avec ton cœur, Shenandoah sait entendre.¹³²

L'appel inconscient de Pierre – ce désir de Shenandoah qui l'attire à lui, au-delà et contre sa raison, cette consonance télépathique – est reproposé par Bauchau dans *dipe sur la route*, avec des mots à peu près identiques. Une quinzaine d'années environ séparent la rédaction des deux romans. Le changement de contexte et le décalage temporel mènent à une évolution significative de la portée symbolique de cette reprise qui touche le plan de la relation « nécessaire », et foncièrement irrépressible, que le « moi divisé » de ces personnages, si proches de l'auteur, entretient avec son côté féminin.

Au début du roman, quand *dipe* doit s'éloigner de Thèbes¹³³, Antigone se sent appelée par son père¹³⁴ :

.....
¹²⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 393.

¹²⁸ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 169.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 170.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

¹³³ Dans la 1^{re} version du roman *dipe sur la route*, cette scène, placée au tout début du roman, est manuscrite tandis que le reste du roman est tapuscrit.

À l'aube, Antigone entre dans la salle, malgré la défense de ses frères et l'opposition du garde. Elle dit : « Père, tu m'appelles, tu n'en as pas le droit. » Depuis le drame il ne parle plus, elle est surprise, interdite, de l'entendre répondre : « J'en ai le droit, mais je n'appelle personne. » Elle interroge du regard le garde. Il fait signe qu' *dipe* n'a pas appelé. Elle sort. Elle revient quelques heures plus tard : « Père, tu m'appelles. Tu m'appelles sans cesse dans ton cœur. »¹³⁵

L'appel se réitère quand *dipe* décide de sculpter la vague. Antigone se sent appelée encore, mais cette fois c'est un *dipe* enfant qui l'appelle en tant que *sur*, en soulignant ainsi la complexité et la « confusion génétique »¹³⁶ de leur rapport :

Antigone voit en rêve un enfant, avec ses petits outils, au pied de l'immense falaise. C'est *dipe* qui appelle quelqu'un avec une merveilleuse confiance. Il y a du vent, un grand tumulte de vent, elle finit par entendre qu'il dit : Ma *sur*, ma *sur* !¹³⁷

Le lieu où Pierre a appelé inconsciemment Shenandoah est « laid », car c'est le lieu des origines bourgeoises de sa famille : il y a le barrage, la forge avec sa roue, Sainpierre, la maison grise et l'héritage des batteurs de fer, tout un monde de Blancs qui, comme le dit Shenandoah, « ne savent qu'enfermer »¹³⁸. Elle allume alors la mèche de la mine qui va détruire tout ce monde, en engendrant « une grande vague qui monte sur les berges et rase tout sur son passage »¹³⁹. Aucune raison utile (dans le sens de la morale familiale, de « l'esprit du Nord »¹⁴⁰) ne motive ce geste. Sa raison est dans « Shenandoah et son amour des eaux libres »¹⁴¹. Et donc dans la liberté d'exister selon sa nature et son penchant.

.....
¹³⁴ *dipe* nie au départ avoir appelé Antigone mais ensuite, au cours de la narration, il admet la vérité de cet appel : « Antigone, qu'il a appelée dans son cœur à Thèbes, elle qui l'a entendu. » Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 142.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹³⁶ Judith Butler dans *Antigone's Claim : Kinship between Life and Death*, op. cit. (trad. en français *Antigone : la parenté entre vie et mort*, op. cit.) relève que dans, le personnage d'Antigone, il y a la présence d'une incohérence dans l'organisation des positions symboliques de ses relations familiales et notamment pour ce qui concerne sa relation avec *dipe*, car elle confond le père et le frère en se situant « à la place de la mère ». Le nom Antigone, dit Judith Butler, veut dire « antigénération », elle se met donc, à une certaine distance de ce qu'elle représenterait, mais en effet ce qu'elle représente n'est pas encore clair.

¹³⁷ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 135.

¹³⁸ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 170.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 171.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 170.

Vingt-cinq ans plus tard, dans le roman *Antigone*, Bauchau propose une scène qui présente plusieurs points communs avec celle du barrage racontée dans *Le Régiment noir* : Clios et Antigone sont dans une forêt, ce sont leurs derniers moments ensemble avant que la jeune fille s'en aille à Thèbes. Ils remontent un ruisseau et ils parviennent « à l'endroit où Clios, dix ans auparavant, a construit un petit barrage au sommet duquel nous découvrons un bouquet fraîchement cueilli, composé de fleurs et de fougères »¹⁴². C'est en ce lieu que Clios et Antigone se retrouvent dans une danse érotique :

Je le suis, dès que la danse s'empare de nous, je ne pense plus à rien, je ne désire rien, rien que suivre, sur la route illimitée, les mouvements de Clios. Ils me dictent avec jubilation tout ce que mon corps et mon poids peuvent accomplir dans l'allégresse. [...] Est-ce que je danse vraiment, est-ce que j'existe encore ? Est-ce que bonheur et malheur peuvent exister en dehors de la danse ? Il n'y a plus autour de moi que Clios qui brille ou disparaît dans l'eau obéissante de l'amour. [...] La journée a été longue, je ne puis plus arrêter ni contrôler ma danse mais qu'importe si je tombe.¹⁴³

Mais quand Antigone est sur le point de tomber, Clios la soutient et l'aide à s'étendre sur « le lit de branchages » qu'il a préparé pour elle. Puis il commence une danse solitaire où il met à nu le désir qu'il a d'elle jusqu'à parvenir à un orgasme onaniste :

L'Antigone de Clios est célébrée – autant qu'elle peut l'être et dangereusement au-delà – pour être soudainement broyée par le noir. Ce noir ardent, qui me nie, ne cesse pas de grandir et de me consumer. Survient qu'il n'y a plus de place en ce lieu que pour le plus extrême. Le noir n'y suffit pas, Clios non plus. Il est frappé de plein fouet par le manque, saisi, figé, paralysé avec son dard brûlant tendu vers moi. Les yeux aveugles, la bouche tordue, il perd conscience et s'engloutit en lui-même.¹⁴⁴

Le désir de Clios devient, dans ce contexte, la reconnaissance explicite de l'importance du féminin « incarné » en Antigone, du pouvoir charnel dont son identité sexuelle est porteuse. C'est pour cela qu'Antigone, en tant que forme du féminin bauchalien, peut sortir de sa prison et « crier comme une femme ». Par son orgasme, intérieur et intériorisé, elle peut finalement « dire » définitivement son existence :

Je voudrais avoir la voix d'Io pour lancer le chant, le son du blanc ultime dont l'esprit fracturé de Clios a besoin. Que je voudrais avoir comme elle un corps libre d'aimer pour que Clios puisse se redécouvrir en moi. Tout me fait défaut à la fois et dans mon désespoir je me lève et pousse le pauvre cri

.....
¹⁴² Henry Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 24.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 28.

de la mendiante. Il sort de sa caverne de déréliction, hésite, devient immense. Il s'élance dans la joie souveraine, celle que j'ignore et que pourtant je reconnais. [...] J'ai crié comme une femme, je suis heureuse, Clios retrouve le sol. Il essuie ses lèvres couverts d'écume, va plonger son visage dans le ruisseau et revient vers moi, superbe et ruisselant.¹⁴⁵

Or, la narration de ce désir qui s'accomplit dans la séparation physique et dans l'union intérieure, présente bien des aspects qui la relie à une autre scène de désir que Bauchau raconte dans *Le Régiment noir*, et dont elle représenterait une évolution.

Qu'est-ce qui arrive après que le barrage « familial » a été détruit ? Pierre s'assied au milieu des hommes « qui forment cercle autour du feu »¹⁴⁶. Shenandoah, prairie nocturne, vêtue d'herbes et de fleurs, avance vers le feu. Elle a le pas d'une « bête sauvage », elle est le féminin primordial, la version « animalisée » d'Antigone, « cette fille sauvage »¹⁴⁷ comme la définit Polynice, la forme agissante du dessin de « la petite fille sauvage » d'Orion dans *L'Enfant bleu* qui apparaît « à demi vêtue d'une peau de bête et les cheveux très longs en désordre »¹⁴⁸ dans une grotte « ornée d'animaux préhistoriques et d'ossements »¹⁴⁹.

Shenandoah n'est pas seule, le désir qu'elle suscite et le danger que celui-ci représente se matérialise en Ti-Kou qui « la suit, la tête masquée de feuilles et le corps cuirassé d'écorce »¹⁵⁰. Les deux frères, Ève et l'arbre-serpent, se lancent dans une danse que l'on pourrait définir comme originaire. Il « cherche à la saisir »¹⁵¹ mais « elle se délie par la justesse de son rythme »¹⁵². L'arbre-serpent abandonne alors sa proie et se met à bondir « au-dessus du feu en tous sens »¹⁵³. Dans cette transformation du personnage de Ti-Kou, dans cette fusion de l'arbre et du serpent, Bauchau condense de façon évidente une image qui fonctionne comme suggestion du péché originel, mais il retrouve aussi une formule concentrant la symbolique complexe et plurielle de l'arbre et du serpent

.....
¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 27-29.

¹⁴⁶ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, *op. cit.*, p. 171.

¹⁴⁷ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁸ Henry Bauchau, *L'Enfant bleu*, *op. cit.*, p. 209.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, *op. cit.*, p. 171.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

qui traverse, par des manifestations directes ou indirectes, toute son œuvre en investissant en même temps le phallique et le matriciel¹⁵⁴.

Le serpent est le « complément vivant du labyrinthe », note Bachelard dans *La Terre et les Rêveries du repos*¹⁵⁵. Il est, dit Gilbert Durand, l'« animal du mystère souterrain, du mystère d'outre-tombe ». Il symbolise « l'instant difficile d'une révélation ou d'un mystère : le mystère de la mort vaincue par la promesse d'un recommencement »¹⁵⁶. Le serpent peut donc assumer un rôle initiatique et bénéfique car « c'est parce que le Sphinx, le Dragon, le serpent est vaincu que le héros se voit confirmé »¹⁵⁷ et qu'il peut accéder à l'immortalité. Comme le rappelle encore Durand :

Il est non seulement l'obstacle, l'énigme, mais l'obstacle que le destin doit franchir, l'énigme que le destin doit résoudre. Tel est bien le rôle dialectique que l'étymologie de son nom impose au Satan biblique. Le serpent est à la fois obstacle, gardien, recéleur « de toutes les voies de l'immortalité » et par là – comme le montre *Le livre de Job* – il s'intègre comme indispensable moment du drame eschatologique et de la victoire sur la mort.¹⁵⁸

La victoire sur la mort semblerait être ici symbolisée par la conjonction du serpent et de l'arbre, comme il en va dans de nombreuses traditions. Deux temporalités s'y trouveraient réunies :

[...] l'une, l'animale, emblème d'un éternel recommencement et d'une promesse assez décevante de pérennité dans la tribulation, l'autre – la végétale verticalisée en l'arbre-bâton – emblème d'un définitif triomphe de la fleur et du fruit, d'un retour par-delà les épreuves temporelles et les drames du destin, à la verticale transcendance.¹⁵⁹

Mais l'arbre est aussi le matériel dont est formée la croix : il est, avec le serpent, à l'origine de la tentation édénique et de la rédemption, par la « crucifixion », du péché qui en dérive.

Félicien Rops dans son dessin « La tentation de saint Antoine »¹⁶⁰ interprète à sa manière le thème de la crucifixion en relation avec l'éros dans la religion chrétienne. Une jeune fille nue, une guirlande de fleurs

.....
¹⁵⁴ Cf., à ce propos, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., entrées « arbre » et « serpent ».

¹⁵⁵ Cf., à ce propos, Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries du repos*, [1946], Paris, Corti, 2004, p. 287.

¹⁵⁶ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 368.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 369.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 368.

¹⁶⁰ Le dessin, exécuté aux crayons de couleur, en 1879, se trouve à la Bibliothèque Royale Albert I^{er} à Bruxelles.

sur le front, la chevelure qui semble un sursaut de flammes, est crucifiée à la place du Christ qui s'éloigne de la croix à partir du flanc de la fille. Derrière la croix, un Satan à langue de serpent en cape rouge. Au pied, un saint Antoine terrorisé par la vision de cette crucifixion de l'E.r.o.s. (en substitution du traditionnel I.n.r.i.). En commentant ce dessin, Sigmund Freud, note :

D'autres peintres, dont la pénétration psychologique était moindre, ont placé dans des représentations analogues de la tentation le péché insolent et triomphant quelque part à côté du Sauveur sur la croix. Seul Rops lui a fait prendre la place du Sauveur lui-même sur la croix ; il paraît avoir su que le refoulé, lors de son retour, surgit de l'instance refoulante elle-même.¹⁶¹

L'image sacrificielle du féminin que le dessin de Rops condense appartient également à l'imaginaire de Bauchau qui en fait une manifestation de son « instance refoulante », telle qu'on la retrouve dans le poème « dipe à Colone » où il écrit : « J'ai vécu, j'ai connu d'un sauvage sommeil/Le corps vertigineux des anciens labyrinthes/l'autel où j'ai brûlé sur tes falaises peintes/l'or aigu et le sang des animaux vermeils »¹⁶². Bauchau la reprend par ailleurs dans le commentaire qu'il fait de ce poème dans *Jour après jour*¹⁶³.

Mais, en créant le personnage de Shenandoah, situé au-delà de l'« espace étriqué » de la religion chrétienne et de l'espace mental occidental, Bauchau peut mettre en jeu des dynamiques relationnelles avec

.....
¹⁶¹ Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Gallimard, Paris, 1986, p. 173-174.

¹⁶² Henry Bauchau, « dipe à Colone », dans Henry Bauchau, *Poésie complète, op. cit.*, p. 257. Existerait-il une relation entre les visions auxquelles ce poème fait allusion et *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert ?

¹⁶³ Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989, op. cit.* p. 129-130 : « Pendant cette semaine de demi-congé j'ai, délaissant dipe, retravaillé ce poème dont la première version remonte à l'été 1978. Je croyais l'avoir mis au point en janvier. Il n'en était rien et je l'ai senti avec beaucoup d'irritation en le relisant vendredi dernier. Cette colère qui m'a empêché un long moment de dormir m'a fait sentir que "le corps vertigineux des anciens labyrinthes" ne pouvait être retrouvé que dans un sauvage sommeil. Sommeil qui me replace au présent, dans le lieu de l'amour, en face d'un autel préhistorique, abrupt, ne s'adressant encore à aucun dieu mais seulement à la vie. Les falaises peintes sont celles de l'enfance, de ses sensations vives, de ses imaginations passionnées, ce sont aussi celles du corps de la femme. Corps peint par le désir. L'or aigu et le sang des animaux vermeils, c'est encore la vision enfantine du plaisir et la riche dépense du corps et de l'esprit dans le jeu d'amour, avec ses éblouissements aigus, ses instants d'or et sa gloire animale toujours proche du sang. Les thèmes du corps vertigineux et du seuil dominent le texte. Il s'agit de mon propre vertige, du vertige des labyrinthes incomplètement explorés du passé et de l'avenir, et du vertige du seuil. Tout le poème partant d'un centre enfantin s'élargit en spirale vers l'aspérité de la femme et vers celle de Dieu. »

« l'arbre-serpent » qui se situent dans une dimension ancestrale. Durant la danse, Shenandoah n'est pas tentée par l'arbre-serpent, « elle chasse dans l'innocence de l'être »¹⁶⁴. C'est ainsi qu'elle s'approche du centre de l'éros, le feu¹⁶⁵, d'une manière fascinante et fascinée :

Ève, oubliée par le serpent, est attirée par le feu, elle le charme, le soulève et l'attire à elle en dansant toujours plus près de la flamme.¹⁶⁶

Une grande chaleur émane d'Ève-Shenandoah¹⁶⁷, une chaleur vers laquelle les Noirs tendent leurs mains pour les réchauffer. En suivant l'attrait irrésistible du feu, elle s'élance vers son centre, le côté féminin est en train de s'épanouir et de vivre dans la plénitude d'un désir qui ne pourrait pourtant que la consommer. C'est alors que les herbes qui l'entourent s'enflamment. Tous s'élancent vers elle pour la sauver, mais c'est Ti-Kou qui la saisit et « se précipite avec elle dans la rivière »¹⁶⁸. Shenandoah perd toute l'assurance qu'elle avait eue jusqu'alors dans le roman, elle devient « une enfant épuisée et haletante, un ange rouge aux ailes brûlées »¹⁶⁹. Heureusement, ses brûlures, aux cheveux et aux mocassins, sont seulement superficielles.

Dans le recueil *Célébration*, écrit entre 1964 et 1971¹⁷⁰, dans la section « Blason de décembre ou double initiation », Bauchau dédie un poème au feu. Il le définit « pur désir », « cri de l'existence ». Quand un « il », son « frère de fer », se mettant contre Dieu (« demande à Dieu la guerre »), allume un feu et « une forêt de flammes et d'ombres sur ma tête », « je voudrais embrasser ses pieds », mais « il est de l'autre côté du feu »¹⁷¹.

Le feu, et donc le désir lui-même, est le seuil infranchissable, ce qui engendre et empêche en même temps le passage de l'autre côté. Sa

¹⁶⁴ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 171.

¹⁶⁵ Le thème du feu est récurrent dans l'œuvre de Bauchau où il se présente sous des formes complexes et à valeur plurielle, qu'il n'est pas possible d'analyser ici. Il suffit de penser à l'incendie de Sainpierre et à sa pièce théâtrale *Prométhée enchaîné*.

¹⁶⁶ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 171.

¹⁶⁷ Faut-il rappeler que le neuvième chapitre de *Déluge*, « Ève », est consacré à la protagoniste Florence, qui figure comme Ève dans le tableau que Florian est en train de peindre ? Cf., à ce propos, Henry Bauchau, *Déluge*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 130 : « Hier, j'ai été si surprise de découvrir qu'à travers les millénaires j'étais Ève. Ève promise ou plutôt donnée par Florian à l'homme qui est à côté d'elle [...] »

¹⁶⁸ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 172.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ La période de rédaction du *Régiment noir* s'étend du 5 mai 1968 au 21 décembre 1970, comme indiqué par Bauchau lui-même, à la fin du roman. Cf. *Ibid.*, p. 375.

¹⁷¹ Cf. Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 120.

traversée signifie la mort ; mais il possède aussi une capacité d'attraction irrésistible pour les personnages de Bauchau qui n'arrivent pas à éviter de l'approcher et de se brûler, comme c'est le cas d'Icare.

C'est le cas de Diotime, au cours d'une danse rituelle : « Mes vêtements et mes cheveux portaient des traces de brûlures car, sans le savoir, j'avais dansé trop près des bûchers. »¹⁷² Et d'Antigone, aussi.

Dans *dipe sur la route*, après qu' *dipe* a réussi à faire « déferler la vague », Antigone éprouve le besoin d'allumer un feu pendant un orage, mais le vent et les trombes d'eau qui s'abattent poussent les flammes vers elle et la brûlent. Heureusement Clios est là, il « traverse les flammes d'un bond, il repousse le feu et fait rouler les bûches vers l'extérieur »¹⁷³, il ne la prend pas dans ses bras pour la sauver, comme elle le voudrait, mais « se contente de lui ménager un passage et de la faire sortir en l'aidant à franchir les braises d'un saut »¹⁷⁴. Toujours est-il qu'elle a encore besoin du feu, de plus de feu :

Elle ramasse les bûches que Clios a renversées pour la sauver et les précipite dans les flammes. D'abord stupéfait, Clios en la voyant faire est saisi du même désir, de la même allègre fureur. Ils projettent sur le bûcher tout le bois qu'ils ont précieusement accumulé depuis qu'ils sont là. D'énormes flammes, une énorme chaleur s'élèvent du brasier, elles raniment leur joie et les protègent du brouillard qui surgit de la mer et envahit le cap.¹⁷⁵

C'est seulement après un certain temps qu'elle s'aperçoit de ses brûlures. Ce sera Isis, « une jeune veuve qui n'a pas une bonne réputation »¹⁷⁶, une magicienne fille d'une Égyptienne, qui lui coupera les cheveux brûlés et la soignera avec « de l'argile, des herbes et des onguents d'Égypte »¹⁷⁷ en remarquant qu'Antigone « est brûlée aux jambes, aux bras, aux épaules »¹⁷⁸. Beaucoup plus donc que Shenandoah ne l'était.

Le rôle guérisseur d'Isis est dans *Le Régiment noir* confié à Ti-Kou, qui soigne Shenandoah et lui coupe les cheveux brûlés « avec une habileté de femme »¹⁷⁹. Les brûlures sont, en outre, l'occasion d'un rapprochement entre Pierre et Shenandoah, d'un autre récit chargé de renvois

¹⁷² Henry Bauchau, *Diotime et les lions*, op. cit., p. 24.

¹⁷³ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 159.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 162.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 163.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 172.

symboliques à la relation du « moi » divisé avec un féminin qui, pour un moment, perd sa charge dangereuse. Pendant que Pierre ramène Shenandoah au camp sur son cheval, pour la première fois il « sent son corps mince contre le sien »¹⁸⁰. Il voudrait savoir le pourquoi du geste de la fille mais elle ne sait pas répondre car « elle n'appartient pas aux généalogies des causes et des conséquences »¹⁸¹. Son geste reste donc, pour Pierre, énigmatique.

Pierre, qui avait laissé Shenandoah à Johnson, la prend maintenant sous sa tente, car elle n'est plus une présence sexuelle, un danger dont il faut se méfier, mais une enfant à protéger. « Première nuit de Pierre avec l'image de Shenandoah »¹⁸², écrit Bauchau, créant ainsi un paradigme implicite de coïncidence entre l'existence de Shenandoah et l'imaginaire de Pierre qui fait écho au « moi » du poème « Le feu » : « Je sens brûler en moi ma fantastique image. »¹⁸³ Shenandoah est maintenant « un oiseau tombé du nid »¹⁸⁴, comme le sera Antigone au début de la première version d' *dipe sur la route* où, en faisant allusion à son enfance, elle dit : « Moi alors j'étais un petit oiseau gris et maigre. »¹⁸⁵

C'est dans cette nuit, dans le regard de Pierre contemplant la jeune Indienne, que l'on retrouve une série d'indices qui font du personnage de Shenandoah une des sources archétypales de la création de l'Antigone bauchalienne.

Ses épaules sont « faites pour le collier d'or » – le signe de la reconnaissance de la royauté et la symbolisation de la réduction du multiple à l'un¹⁸⁶ – et aussi pour tendre l'arc, comme le fera Antigone quand Timour lui en enseignera le secret. Comme Antigone, Shenandoah est « longue et subtile », elle est fille du cerf dont le symbole, disséminé dans l'œuvre bauchalienne, est bien présent dans le poème « Les deux Antigone » et dans le poème « La Sphinx ».

.....
¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Henry Bauchau, *Poésie complète, op. cit.*, p. 120.

¹⁸⁴ Henry Bauchau, *Le Régiment noir, op. cit.*, p. 172.

¹⁸⁵ Cf. Henry Bauchau, manuscrit *dipe sur la route*, [Roman] : [Première version], *op. cit.*, p. 4. Cette image d'Antigone comme oiseau, disparaît de la version définitive. L'image d'Antigone comme oiseau est présente déjà chez Anouilh, où elle est définie comme un « moineau ». Bien que Bauchau déclare dans *Jour après jour* qu'il n'aime pas l'Antigone créée par Jean Anouilh, il en reprend certains traits significatifs.

¹⁸⁶ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 268.

La jeune Indienne condense par son nom la symbolique de la vallée, avec son « idée de creux, de réceptacle, de vacuité »¹⁸⁷. Le thème de la vallée, je l'ai montré à plusieurs reprises, constitue chez Bauchau un *topos*. En 1995, il publie un récit *Les Vallées du bonheur profond*, dont le titre désigne, et le récit, et le recueil qui le contient où toutes les narrations peuvent être considérées comme un prolongement du « cycle thébain ».

Dans ce récit *Les Vallées du bonheur profond* Constantin, le fils du Régent du peuple des Hautes Collines¹⁸⁸, invite Antigone à passer quelques jours avec lui pour découvrir « la paix et la liberté singulières qui ont été les nôtres autrefois »¹⁸⁹. Comme Antigone accepte, « elle ira avec lui à la découverte, et ne sera pas pressée »¹⁹⁰. Le voyage est parsemé de symboles et de reprises thématiques récurrentes dans l'œuvre bauchalienne. Cette fois-ci, Bauchau donne à « son » Antigone une occasion de liberté car elle peut vivre pour quelques jours sans liens et s'épanouir, enfin, selon son penchant, car elle « se sent pour quelques jours déchargée d'... dipe »¹⁹¹.

Constantin et Antigone prennent « un sentier qui monte et descend », puis longent des oliveraies, arrivent à un enclos où le sol, blanc, rappelle à Antigone le sable blanc que Jocaste avait fait verser sous un arbre et qui était devenu le « lieu d'élection »¹⁹² des enfants :

C'est là qu'elle a connu ses premiers jeux érotiques, avec ses frères, et d'autres petits garçons très hardis. Mais elle, alors, était aussi très hardie, cela faisait rire les servantes et ne déplaisait pas à Jocaste.¹⁹³

Le sable blanc est durci, mais Antigone parvient à le broyer avec une pierre pour pouvoir l'utiliser avec Constantin dans un jeu érotique qui lui rappelle ceux de son enfance.

Dans « La Circonstance éclatante », l'attente de la petite fille¹⁹⁴, qui avait promis de dire ou de montrer quelque chose, était associée au fait que « nous devions aller jouer au tas de sable, à l'ombre des trois grands

.....
¹⁸⁷ Cf. *Ibid.*, p. 992.

¹⁸⁸ La rencontre avec le peuple des Hautes Collines constitue un épisode du roman *dipe sur la route*.

¹⁸⁹ Henry Bauchau, *Les Vallées du bonheur profond*, op. cit., p. 23.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 17.

¹⁹³ Henry Bauchau, *Les Vallées du bonheur profond*, op. cit., p. 25.

¹⁹⁴ Cf., à ce propos, le chapitre « Émergence du personnage d'Antigone ».

platanes »¹⁹⁵, un jeu qui s'est heurté, comme on l'a vu, « à l'univers des grandes personnes ». Dans ce récit, donc, la narration offre une possibilité de réalisation aux attentes que la rencontre manquée et l'interdiction du jeu avaient déçues, et les replacent dans leur dimension érotique originaire d'innocence :

[...] il y a bientôt un petit tas de sable blanc et doux qu'elle prend entre ses mains et fait couler. Il fait de même. Ils s'agenouillent l'un en face de l'autre et jouent pendant un moment. Elle prend une poignée de sable et la fait couler dans le dos de Constantin, puis dans son cou. Il la laisse faire gravement, c'est un jeu de petite fille qu'elle aimait à Thèbes. Il prend une poignée de la belle poussière blanche dans ses deux mains et la fait glisser lentement entre ses seins. C'est une sensation nouvelle. Elle embrasse sa main, il embrasse la sienne. Ils se lèvent en riant.¹⁹⁶

Mais cette dimension ne peut durer indéfiniment, elle est vite soumise au poids d'une écriture, celle qui se laisse conditionner par la religion chrétienne, qui a souvent joué pour Bauchau, un rôle fondamental de blocage et d'inhibition. Dans le poème « Les mots de sable », le neuvième du recueil *Les deux Antigone*, Bauchau avait écrit, en guise de conclusion : « L'amour bordait l'amour pendant que le poème/Pendant que le Seigneur écrivait sur le sable. »¹⁹⁷ L'écriture du poème et celle faite par la religion montrent ici toute leur faiblesse face à la force de l'amour qui se joue à deux et qui veille sur son droit à exister¹⁹⁸. L'amour ne peut s'exprimer qu'à condition de renoncer à la parole manifeste de l'homme et à l'enseignement de la religion. Bauchau sait que l'écriture ne peut (ne veut) parvenir à « dire » vraiment et clairement ses nœuds problématiques. Elle ne peut s'exprimer (ou mieux se réaliser) qu'à travers une suggestion indirecte, une évocation faite de biais. En parcourant et reparcourant les mêmes images, les mêmes *topoi* narratifs et représentations linguistiques, à travers la mise en place d'un système de récurrences dans son œuvre, parfois obsédantes et obsessionnelles, il cherche obstinément à réussir à les graver dans la « pierre » et non plus dans le « sable ».

.....
¹⁹⁵ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 17. Le platane est un arbre dont l'écorce a la forme caractéristique d'une peau de serpent, ce qui permet de renouer le fil qui lie le platane à l'arbre-serpent Ti-Kou et au chiffre 3, symbole d'une fragmentation identitaire ternaire.

¹⁹⁶ Henry Bauchau, *Les Vallées du bonheur profond*, op. cit., p. 25.

¹⁹⁷ Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 263.

¹⁹⁸ « Border » aurait ici le sens de « border des couvertures ». Voir à ce propos le sens II 2 du *Trésor de la langue française* : « border = replier le bord des draps et des couvertures sous le matelas. »

Antigone et Constantin marchent vers une vallée, comme Pierre et Shenandoah, comme Antigone et Clios. Tout comme eux, ils arrivent à une rivière. Constantin hésite mais Antigone, qui a toujours été, dans *dipe sur la route* et dans *Antigone*, sur le seuil – en suspens face à la sexualité – s'abandonne à son désir :

Elle n'hésite pas, elle retrouve tout à coup la petite fille hardie qu'elle était. Elle enlève sa robe, entre nue dans l'eau. Il se dénude aussi, il est beau avec son dard qui la désigne, presque aussi beau que Clios auquel elle pense un instant avec un regret déchirant. Elle se sent belle sous son regard, ils se rapprochent, s'enfoncent à demi dans l'eau qui n'est pas profonde, s'agenouillent sur le fond comme ils ont fait tout à l'heure et jouent un moment sans insister.¹⁹⁹

Le soir les deux jeunes gens retrouvent le paysage « mythique » de l'enfance bauchalienne. Ils arrivent au bord d'une oliveraie²⁰⁰ où la terre est rouge et où il y a « une maison de pierre, basse et allongée, avec du côté du nord, la forme arrondie d'un four à pain »²⁰¹.

Pendant la nuit Antigone a froid et elle dort « contre la chaleur de Constantin »²⁰². Le jour suivant « ils traversent un bois où il y a des chevreuils »²⁰³ (des cervidés comme les cerfs...) qu'Antigone regarde longuement. Ils ont aussi l'occasion, pendant leur voyage de participer à un manège. Constantin parvient à dompter « un magnifique étalon rouan »²⁰⁴ ; « il institue entre le cheval et lui l'esprit d'alliance qui est celui des vallées profondes »²⁰⁵.

Tout est beau dans ce monde, mais Antigone est troublée, elle se demande si « elle pourrait vraiment demeurer ici, dans les vallées du bonheur profond »²⁰⁶ et ne plus être appelée par la route. Un messenger arrive et lui fait comprendre qu' *dipe* l'attend pour reprendre leur chemin, ce qui la remplit d'une joie inattendue, « elle ne savait pas qu'elle espérait tellement cet instant »²⁰⁷.

¹⁹⁹ Henry Bauchau, *Les Vallées du bonheur profond*, op. cit., p. 26.

²⁰⁰ L'oliveraie rappelle l'état princier, celui d'Olivier.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*, p. 29.

²⁰³ *Ibid.*, p. 30. Cf., à ce propos, le poème « Le rêve de Shenandoah » où Bauchau définit la jeune Indienne comme « un passage de chevreuil », Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 182.

²⁰⁴ Henry Bauchau, *Les Vallées du bonheur profond*, op. cit., p. 34.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 36.

Dans le *Journal d'Antigone*, le 13 février 1995, Bauchau note, sans la commenter, la perplexité de son fils Patrick face à la conclusion du récit *Les Vallées du bonheur profond* :

Patrick a lu *Les Vallées du bonheur profond* et m'a dit que ce récit surprend parce qu'il se termine par le contraire de ce dont il semble vouloir parler. On s'attend à découvrir le secret du bonheur profond et on s'aperçoit qu'Antigone espère en réalité revenir à la route, à l'errance, à la mendicité sans abri et sans pain.²⁰⁸

La liberté dont Antigone jouit dans *Les Vallées du bonheur profond* ne peut qu'être provisoire, une parenthèse, car, pour la réaliser pleinement, elle devrait se séparer d'« dipe », devenir un sujet *autonomós* par rapport à lui, sceller une séparation définitive. Mais comme l'Antigone du « cycle thébain » est « la » forme fantasmée de choix du féminin auquel Bauchau parvient après une longue recherche menée par son imaginaire d'écrivain dans son « moi » et par son parcours analytique, elle ne peut exister et vivre que dans une dimension syncrétique de séparation et d'union avec ceux qui l'ont engendrée : c'est-à-dire dipe, son père-frère, et Bauchau, son créateur qui déclare dans le *Journal d'Antigone* : « Antigone, je l'aime. Je mets en elle ce que j'ai de meilleur et aussi mes faiblesses. »²⁰⁹

Or, si Antigone est l'aboutissement du « moi » féminin bauchalien, Shenandoah en est l'origine. En tant que rivière, elle s'inscrit dans une variante féminine du « grand fleuve cosmique d'où tout vient et où tout retourne »²¹⁰ ; dans l'essence du vertige. Car, comme le relève Pierre/Bauchau, avec elle « on ne sait si l'on remonte ou si l'on descend le cours »²¹¹ et en elle « se confondent l'origine et l'embouchure »²¹², comme c'est le cas avec la spirale, avec le labyrinthe.

En tant que féminin originaire, elle est « en amont » de l'Histoire, elle appartient, comme on l'a vu, au temps du commencement, destiné inévitablement à être écrasé par le temps événementiel. L'impossibilité de vivre à jamais dans « les vallées du bonheur profond », dans un état d'innocence originaire, est la cause d'une souffrance morale profonde que Shenandoah manifeste silencieusement pendant la nuit où Pierre la veille. Près du barrage elle était une « statue », maintenant son visage est un « masque », mais Pierre réussit à voir, au-delà de l'aspect figé, ico-

.....
²⁰⁸ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone (1989-1997)*, op. cit., p. 383.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 334.

²¹⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 450.

²¹¹ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 173.

²¹² *Ibid.*

nique – de « l'image » factice – son âme, et donc ses « larmes intérieures ». Il entend sa voix qui, pour la première fois, l'appelle en le « baptisant » de son nom indien : « Cheval rouge ».

Et si la nominalisation fonctionne, en général, comme une reconnaissance identitaire de l'autre et comme un statut social, elle assume ici une valeur qui les dépasse. Car le « cheval » est une figure fondamentale dans l'œuvre bauchalienne, avec une multiplicité de déclinaisons, voire de symbolisations. Comme le souligne Myriam Watthee-Delmotte :

Le cheval est un des motifs de prédilection de l'écrivain qui y trouve un lieu d'ancrage commun à un imaginaire historique (les hordes mongoles ou la cavalerie militaire), biblique (*L'Apocalypse*) et littéraire (la chevalerie épique), nourri par une expérience personnelle positive. Il évoque presque toujours le cheval portant cavalier qui [...] devient ici une image de la complémentarité bénéfique du dionysiaque et de l'apollinien. Dans *Le Régiment noir*, il est clair que le motif équestre est exploité à plusieurs niveaux : référentiel, intertextuel et symbolique.²¹³

Le cheval archétypal est un animal chthonien et lunaire, fils de la nuit et du mystère, qui s'élance vers la lumière pour devenir ouranien et solaire, un blanc cheval solaire qui « représente l'instinct contrôlé, maîtrisé, sublimé », comme c'est le cas de Pégase. Ainsi que le souligne Paul Diel, le cheval est le symbole de l'« impétuosité du désir, de la Jeunesse de l'homme, avec tout ce qu'il contient d'ardeur, de fécondité, de générosité »²¹⁴.

Le Rig-Vega dans l'Hymne à Agni, crée, lui, une connexion entre cette idée de jeunesse de l'homme et les notions de rivière et de feu (Agni)²¹⁵. La relation directe entre le rouge de Cheval rouge et le feu est suggérée par la ressemblance que Shenandoah établit entre « Cheval rouge » et un silex, la pierre qui servait dans l'Antiquité pour allumer le feu²¹⁶. L'appellation « Cheval rouge » renvoie, à mon avis, au « jeu originel », tel qu'il est raconté dans *La Déchirure* où il fallait « faire un jeune ». Le « jeune » le plus désiré était un « poulain ». Et si *La Déchirure* remonte aux sources de l'enfance et de l'adolescence, *Le Régiment noir*

.....
²¹³ Myriam Watthee-Delmotte « Pensée mythique et ritualisation dans *Le Régiment noir* », dans *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 317.

²¹⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 228-229.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Cf. le *Trésor de la langue française*, entrée « silex », sens A. - Géol. Roche siliceuse dure, à grain très fin, jaune clair, brune ou noire, à cassure lisse et conchoïdale, à l'éclat luisant, constituée de silice plus ou moins cristallisée sous forme de calcédoine ou de quartz, plus ou moins hydratée, et qui se présente disséminée dans d'autres roches, généralement calcaires, sous forme de rognons ou de concrétions ; sens B. - *P. méton.* Objet en silex ; *en partic.*, pierre à briquet, à fusil.

retrace le parcours de la jeunesse : le « poulain » devient donc un « cheval ».

Dans le poème « Douze regards sur une enfance », composé de douze couplets, qui se trouve à l'intérieur de la section « La maison du temps » du recueil *L'Escalier bleu*, Bauchau écrit comme onzième couplet : « Sur leurs genoux étroits, les poulains grandissaient/C'était la fin d'un temps devenu très ancien. »²¹⁷ Et encore, dans *Double Zodiaque*, Bauchau, dans le poème dédié à son signe, le Verseau, voit dans le ciel de sa naissance, parmi d'autres symboles, aussi un « cheval pie »²¹⁸ :

Ô mystique et dernier Lion

errant de la nuit lucifère

jusqu'au plus extrême

suivant ta sauvage lumière.

Dans le ciel de ma naissance

Taureau noir et fer luné

Cheval pie, tour écroulée

Sources dans la cressonnière.

Le rêve d'un cheval noir « avec une robe rouge sur le dos à la place de la selle »²¹⁹ concernant le « je » de *La Déchirure* et son frère Olivier occupe une place importante dans le roman : Olivier veut se l'approprier en jugeant le « je » trop petit. Celui-ci se met en colère « puisque la colère veut dire espérance »²²⁰ et se rebelle :

Qu'est-ce qui me pousse à crier : Je ne suis pas trop petit ? Qu'est-ce qui me met en fureur et me force à me jeter sur Olivier ? Olivier est surpris. Il finit par me jeter par terre, mais il lui a fallu plus de temps que d'habitude. D'ailleurs il a reçu un bon coup et il n'a plus envie d'insister. Il me demande

.....
²¹⁷ Henry Bauchau, *Poésie complète, op. cit.*, p. 87.

²¹⁸ Les chevaux avec la robe pie présentent des caractères d'unicité, car il est pratiquement impossible d'en avoir deux identiques. Ils sont d'ailleurs très facilement reconnaissables, ce qui les a exclus des batailles. À l'époque de la colonisation américaine, les Indiens d'Amérique choisissent de préférence des chevaux avec la robe pie pour s'opposer aux montures des colons.

²¹⁹ Henry Bauchau, *La Déchirure, op. cit.*, p. 114.

²²⁰ *Ibid.*, p. 117.

le soir ce qui m'a mis en rage. C'était mon cheval, tu ne pouvais pas me le prendre. Aux Genêts, personne ne peut plus rien me prendre.²²¹

En l'appelant « Cheval rouge », Shenandoah fait accéder Pierre au monde des adultes et le reconnaît en tant que tel. Elle lui demande de parler « de la forge et de la grande roue que tu aimais »²²². Il commence à raconter son passé, mais ce qui intéresse vraiment cette femme est de savoir s'il peut maintenant « avec ses canons, arrêter le malheur qui avance »²²³, s'il peut donc, en adulte, « sauver » le monde indien de la liberté originaire, de l'enfance éternelle.

Comme Pierre ne répond pas, le « côté féminin » réalise que le poids de la tradition familiale est trop fort et souligne la différence qui la sépare, sur le plan de la liberté, de lui et de son monde :

Nous ne serons jamais comme vous. Nous ne serons pas les esclaves de vos petits champs ni de vos machines qui font que le vieillard dans son usine demeure plus puissant que son fils.²²⁴

Alors Pierre commence à interroger Shenandoah sur le rapport qu'elle a eu avec son père, pour essayer de pénétrer à l'intérieur des relations familiales, notamment de celle qui unit un père à sa fille, dans ce monde « autre » : « Est-ce que ton père t'aimait ? »²²⁵ La réponse ne peut qu'être affirmative, dans ce monde qui vit dans l'harmonie des cycles naturels. Le père de Shenandoah était un grand chasseur d'ours gris, « ceux qui ne fuient jamais ». Un jour, son couteau se brise et l'ours le tue et le dévore. Le père rentre ainsi dans la circularité du temps universel, car sa matière se perpétue dans la « descendance » de cet animal qu'il combattait tout en l'aimant :

Son esprit est en repos car c'est ainsi qu'il désirait mourir. Toute sa vie, il a composé des chants, que nous chantons encore, en l'honneur de l'ours qui le vaincrait un jour et qui dévorerait son corps.²²⁶

Le récit de Shenandoah invite implicitement Pierre à faire comme le père indien, à laisser sa force et son courage habiter pour un moment une dimension « animale », naturelle, avant que le malheur ne « s'abatte sur nos tribus depuis que les Blancs ont fait de nous le peuple du refus »²²⁷. Pierre consent. Une période de bonheur et d'épanouissement

.....
²²¹ *Ibid.*, p. 115.

²²² Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 173.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*, p. 174.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*

commence. Pendant deux jours, il lutte pour donner à Shenandoah la possibilité de guérir. Quand il retourne après quarante-huit heures sans dormir, la fille est là, elle l'attend. Il s'endort fatigué mais quand elle lui masse les pieds, « il s'éveille d'un subit effort, se tourne vers Shenandoah, dit avec ses yeux : Je suis content »²²⁸. Elle sourit et Pierre voit derrière ce sourire s'étendre « une sombre et superbe nuée »²²⁹ qu'il « connaît très bien »²³⁰, de plus, c'est ce qu'il connaît le mieux « mais qu'il ne peut pas nommer »²³¹. Le n°ud existentiel est là, celui qui fait résistance dans l'analyse, mais pour une fois, n'occupe pas la scène principale de l'écriture. Pour un instant, dans son histoire, Pierre prend le risque de vivre ce féminin primordial et total qui l'habite et qui porte inscrit dans son bonheur le malheur le plus profond. Mais s'il parvient à le vivre, il ne parvient pas à le nommer, à le dire. Car cela signifierait lui donner une existence, une temporalité événementielle :

Pourquoi nommer d'ailleurs puisque Shenandoah est d'avant et d'après tous les noms ?²³²

Johnson aussi entre dans ce jeu de reconnaissance, dans ce moment de vie. Pierre le ramène au camp, Shenandoah l'habille avec des fleurs et une « longue étoffe peinte de couleurs vives »²³³ et pour le remercier du cadeau qu'il lui a apporté, un collier d'or et de bronze, elle fait autour de lui « trois cercles incantatoires qui ne sont ni des gestes rituels ni une danse, mais peut-être une musique du corps »²³⁴. La soirée est heureuse, il y a un moment de joie parfaite, d'union profonde « où l'on goûte pleinement le bonheur d'être ensemble et celui d'être là »²³⁵. Le « moi » divisé retrouve pour un instant son unité fondamentale. Mais Pierre est vite repris par l'inquiétude et la méfiance : « Ne pas oublier que Shenandoah est le piège et Ti-Kou le chasseur. »²³⁶

Pendant la nuit Pierre, « rêve d'une vallée très verte baignée d'une eau plus limpide que les eaux terrestres »²³⁷, mais son accès est défendu par un animal qui est tantôt un ours tantôt une ourse : les images du

.....
228 *Ibid.*, p. 175.

229 *Ibid.*

230 *Ibid.*

231 *Ibid.*

232 *Ibid.*

233 *Ibid.*, p. 176.

234 *Ibid.*

235 *Ibid.*

236 *Ibid.*

237 *Ibid.*

mâle et de la femelle surgissent à tour de rôle, la femelle ressemble à Shenandoah, le mâle à Ti-Kou. Cheval rouge « a en main le couteau du père »²³⁸, mais se sent assez fort pour s'en passer. Il est vraiment sur le point de céder, de s'abandonner au pouvoir de l'ourse :

L'ourse est toute proche, d'une beauté si déchirante que l'on donnerait sa vie pour la contempler, et si terrible que l'on est contraint de dérober son regard derrière le tronc de l'arbre. On est sauvagement, on est suavement...²³⁹

Pendant que les points de suspension marquent l'état d'abandon dans lequel Pierre est en train de glisser, il s'éveille brusquement :

Jamais plus ! Tombé au pied de l'arbre, Cheval rouge s'éveille en voyant le mâle fuir au galop, énorme masse terrifiée, au milieu des taillis et de la clameur des torrents.²⁴⁰

L'ours, « l'aspect dangereux de l'inconscient »²⁴¹, comme le définit Jung, le symbole chinois « annonciateur de la naissance des garçons »²⁴², s'éloigne et il ne reste que sa forme féminine qui peut, à bon escient, être mise en relation avec « la belle fille des étoiles » et par conséquent, s'agissant de Bauchau, avec la constellation de la « Grande Ourse », considérée dans la mythologie chinoise comme le lieu de l'équilibre de l'univers et « utilisée comme *support* dans les méthodes de concentration spirituelle pour *garder l'Un* »²⁴³. Cette constellation, où brillent sept étoiles majeures, est « à l'aplomb de l'homme qui atteint l'état central »²⁴⁴. Dans cette perspective, toujours chez les Chinois, la Grande Ourse est aussi considérée comme le centre du microcosme humain, le c ur²⁴⁵.

Le jour venu, Pierre s'abandonne donc à Shenandoah, il la suit, se laisse approcher par elle et se laisse peindre le visage en bleu et en rouge, les deux couleurs qui pour Bauchau « racontent » son « moi » profond.

« Est-ce qu'il y a alors des minutes, des heures, une journée réelles ? Est-ce qu'il y a ce qu'on appelle le bonheur ? », se demande le « on » sujet à propos de ce moment dans lequel il/on suspend le cours de son existence : « On est sans regret, peut-être sans désir, on est aussi sans espérance », se dit-il : a-t-on alors retrouvé l'identité ? « Peut-être », se

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*, p. 176-177.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 177.

²⁴¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 717.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*, p. 719.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*, entrée « Ourse (Grande) », p. 718-719.

répond le « on », mais il/on ne veut pas le savoir car « l'on ne veut pas penser Shenandoah, on veut la vivre ». Il/on sait qu'elle a posé entre elle et Cheval rouge un couteau rappelant que « son enfance a médité et confondu les meurtres et les amours qui sont dans les forêts » et qu'elle a combattu et vaincu plusieurs fois « en combat solitaire » « le grand ours gris »²⁴⁶, figuration animalisée de la maison grise de *La Déchirure*.

En ce moment qui ne va pas durer, le « on » prend conscience, peut-être véritablement pour la première fois, de comment ce féminin l'habite depuis toujours et pour toujours, car « Verte et dorée²⁴⁷, on sait que sa couleur est celle du fleuve intérieur qui brasse les signes du futur et les mémoires de l'âge de bronze »²⁴⁸ et que son existence l'incite à faire sortir à découvert ses vrais désirs :

De lents nuages traversent le ciel, quand s'éclaire à nouveau le principe de félicité dont elle est l'image et peut être l'ombre, Shenandoah le regarde et souffle : Cheval rouge... Ne te plains pas, ne te plains jamais. Tu peux galoper, Cheval rouge...²⁴⁹

Dans les pages conclusives du *Boulevard périphérique*, le narrateur retrouve une situation et des images, déjà citées, qui reprennent celles du passage ci-dessus et semblent vouloir les rappeler et les commenter trente ans plus tard. Le personnage masculin central n'est pas cette fois en compagnie de Shenandoah mais de la forme intériorisée d'Antigone :

Quelque part résonne en moi une phrase qui dit : Ce qui importe ce n'est pas de faire mais de défaire. [...] Défaire pour la chose inconnue qui ressemblait plus à une sorte d'achèvement qu'à une défaite. Mon Antigone intérieure me prend par la main, je la suis jusqu'à la terrasse et là je la regarde le jardin trempé par la pluie, la nuit mouvante où parfois la fuite des nuages laisse voir une étoile. Plus loin il y a cette masse sombre, la Seine, qui coule à contre-courant des nuages. Je regarde ces deux mouvements qui vont chacun dans leur sens sans se heurter. Ni l'un ni l'autre ne contient toute la vérité.²⁵⁰

.....
²⁴⁶ Gris, comme la « maison grise » que Bauchau cite à maintes reprises dans son œuvre. Cf. Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 177-178.

²⁴⁷ « L'or vert » est un des poèmes de *La Dogana*, inclus dans le recueil *Célébration*. Cf. Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 111.

²⁴⁸ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 178.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 229.

La tentation du renoncement et le « dire » détourné

Si Cheval Rouge peut galoper, cela veut dire qu'il est libre, qu'il n'y a plus d'ennemi à combattre et qu'il peut finalement assumer que « la réalité est là », qu'elle « s'appuie sur ma plume et me signifie que la journée avec Shenandoah inexplicablement persiste et dure »²⁵¹. Mais, encore une fois, une instance refoulante vient se manifester dans le roman : « Il n'y a pas de Shenandoah, pas de journée, il n'y a rien. »²⁵² La seule condition pour vivre la réalité est de le faire par le biais des formes détournées et déguisées de l'imaginaire et de l'écriture, de se diviser et se multiplier en « personnages » :

Et par l'intensité de ce rien, il y a une image et des mots qui se forment, qui existent, qui me vivent de plus en plus, à mesure que je m'avance et que je me risque en elle et en eux. Dans la journée avec Shenandoah, il n'y a pas de cime, pas de lieu où s'établir mais toujours la confluence des vallées, le glissement des rivières, un acte du songe, du cur et de la pensée. C'est par ce mouvement perpétuel que je retrouve Cheval rouge et Shenandoah à la place où ils sont assis et regardent le soleil déclinant.²⁵³

Le narrateur ne peut pas renoncer à être Pierre « à cause de sa tête de silex qui n'aime que ce qui est »²⁵⁴, comme le relève Shenandoah, raison pour laquelle il n'arrive jamais à s'abandonner complètement, comme il pourrait le faire s'il devenait seulement Cheval rouge : « Si tu te confies à Cheval rouge, tu pourras aimer ce qui arrive. »²⁵⁵

Elle demande à Pierre s'il a réussi vraiment à pénétrer le mystère indien, s'il sait que « le cheval est aussi le cavalier et que là où il n'y a plus de mors on peut retrouver l'unité »²⁵⁶. Il ne répond pas, il sourit car « peut-être le connaît-il en effet mais il est incapable de le saisir dans son esprit et de le faire passer à travers le filet des mots »²⁵⁷. Mais il peut le penser ce mystère, tel qu'il est, et lui savoir gré de sa nature :

Cheval rouge, que veux-tu dire quand tu penses : Je t'aime ? – Je te remercie. Je te remercie d'être Shenandoah.²⁵⁸

Et s'il aime Shenandoah parce que c'est « Shenandoah », il est content qu'elle lui porte un amour qui n'est pas comme « l'amour des femmes de

.....
²⁵¹ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 178.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 178-179.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 180.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 179.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*

Sainpierre et de Washington »²⁵⁹. Un amour dont il ne veut pas vivre la diversité car il décide que celle qui arrive ce sera la « dernière nuit avec l'image de Shenandoah »²⁶⁰, une nuit agitée où il songe à la reine de Saba, au royaume perdu ; où il absorbe la chaleur émanant de Shenandoah qui allume « ce feu sourd et entrecoupé qu'il a reçu en héritage avec le fardeau de la race froide »²⁶¹, race qui continue de le pousser sur la voie du renoncement.

Quand il se lève, il se penche sur Shenandoah endormie et il lui semble sentir « des larmes qui coulent silencieusement sur ses joues »²⁶². Mais cela ne l'arrête pas et Pierre sort sans rien dire. Ti-Kou, le désir, et Jimmy, l'incarnation de l'instinct de survie du « moi » divisé et fragmenté, l'attendent au bas de la colline :

Est-ce que le colonel prendra Shenandoah sous sa tente ce soir ? Pierre fait signe que non. « Est-ce qu'il la prendra plus tard sous sa tente ? – Non, jamais.²⁶³

C'est ainsi qu'il pense dire définitivement adieu à Shenandoah, qu'il renonce à vivre le « féminin total », bien qu'il sache que, à partir de ce moment, Ti-Kou, le désir, est devenu un ennemi mortel, mais « il est le frère de Shenandoah et naturellement, ce matin, il est sans armes »²⁶⁴. Qui est sans armes ? Pierre ou Ti-Kou ? Le désirant ou le désir lui-même, qui semble avoir perdu sa bataille ? L'attribution nominale de ce sujet « il » reste ambiguë dans le texte. Elle sera plus tard attribuée alternativement à Pierre, quand il va à l'encontre de sa « blessure », en marchant « sans armes »²⁶⁵ vers l'ennemi sur la même ligne que Ti-Kou et Shenandoah, et à Ti-Kou, quand il sera chassé et vaincu par Jimmy.

La deuxième étape du parcours de Cheval rouge se termine donc, sur un « Non, jamais » et sur la lutte qu'il faudra en conséquence soutenir contre le désir. Dans la troisième étape, à l'occasion d'une bataille, Ti-Kou et Shenandoah, le désir et le « désiré », sont ensemble, « ils veulent attaquer l'ennemi de face »²⁶⁶. Ils avancent vers lui sans aucune stratégie : « Ils veulent jouer le jeu, tenter les dieux, comme si l'on

.....
²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 180.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 182.

²⁶⁶ *Ibid.*

pouvait jouer impunément avec les canons et transgresser les tables de leur loi. »²⁶⁷

Faut-il faire comme eux, se demande Pierre ? Ou faut-il faire « une guerre économe et rentable »²⁶⁸, comme il l'a appris ? « Est-ce que l'on ne pourrait pas une fois, une seule, risquer son existence dans un pari téméraire ? »²⁶⁹ Mais Pierre, le désirant, se retrouve alors, ainsi qu'on l'a vu à maintes reprises dans le texte, « sans armes ». Comme Bauchau lui-même à un certain moment de sa vie, si l'on se refait à ce qu'il raconte dans « Chemins d'errance » :

Dans le cours de ma seconde analyse, c'est en butant sur les mots « sans armes » que la douleur et la honte [...] ont été ravivées en moi. C'est alors que d'une façon sourde et passionnée a commencé à se former le projet d'un roman où le désir du père et l'humiliation de mai 1940 seraient dépassés, transfigurés peut-être par les armes de l'écriture.²⁷⁰

Comme dipe et comme Antigone. Le rapprochement est évident dans la première version du roman *Antigone*, et plus subtil dans la version définitive. Cela se lit dans la scène, où dix ans après leur première rencontre, Clios porte la jeune fille dans la petite clairière qui fut le lieu de la rencontre comme de leur premier combat. C'est là qu'il l'attaqua pour la posséder et c'est là, qu' dipe « l'aveugle, sans armes avec rien que son bâton au secours »²⁷¹ vint l'en empêcher. C'est là que leur histoire commença. C'est là qu'elle doit se conclure tout en demeurant à jamais en suspens.

Sur un autre mode et par le moyen de Clios et d'Antigone, Bauchau propose de nouveau le même nœud problématique de la relation au désir « dangereux » du féminin, qu'il avait déjà affronté dans *Le Régiment noir*. Il semble avoir trouvé, dans ce nouveau roman, une issue, suite aux épreuves et aux relations intersubjectives qui se sont progressivement instaurées entre dipe et Antigone, dipe et Clios,

.....
²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 89.

²⁷¹ Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 », *op. cit.*, p. 61. Dans la version définitive du roman, Bauchau modifie de façon substantielle la construction linguistique et par conséquent le sens de la phrase concernant dipe : « Comment ai-je pu le mettre en péril, lui faire risquer la mort, avec pour seule arme son misérable bâton, face au glaive et à l'invincible rapidité de Clios ? » Henry Bauchau, *Antigone*, *op. cit.*, p. 31. Dans la version définitive du roman, Antigone sent que « [elle] doit[t] rester ferme et totalement désarmée en face de lui » pour qu'il la libère enfin. Henry Bauchau, *Antigone*, *op. cit.*, p. 37.

Antigone et Clios, comme aux « modifications » induites par l'« errance vers nulle part » :

Elle proteste : je suis ton Antigone, Clios, et tu le sais : – Tu n'es pas, tu n'as jamais été mon Antigone comme je le voulais. Tu voulais me violer, me tuer. J'étais fou je ne savais pas, je voulais que tu sois mon Antigone à moi seul. Et peut-être pour cela te tuer. C'était le risque que peut-être tu n'as pas voulu courir. – Tu aurais d'abord dû le tuer, lui [dipe, *NDR*]. – Si tu ne l'avais pas appelé, je l'aurais tué et nous aurions peut-être connu le bonheur immense, criminel, impossible, celui que je devinais que tu aurais pu me donner. (*NDR* raturé : Tu l'as préféré, Antigone) – (*NDR* raturé : si) Je ne te connaissais pas Clios que par ta beauté et tes coups. – Tu me connaissais très bien, Antigone, surtout par mes coups. Tu m'as préféré dipe et la route. – Si je ne m'étais pas défendue et si tu l'avais tué il n'y aurait pas eu dipe. Pas celui que nous avons vu devenir ce qu'il a été, celui qui t'a fait devenir ce que tu es. Si tu penses ce que tu dis : je suis ici aujourd'hui seule sans arme, tu peux me prendre, me tuer, redevenir l'assassin que tu étais et que pourtant j'ai aimé. – (*NDR* raturé : Tu sais bien que) Ce n'est plus possible, nous avons changé et nous le savons tous les deux. Tu n'es plus l'Antigone qui aurait pu vivre l'amour fou avec un criminel.²⁷²

Comme Shenandoah et Ti-Kou continuent d'avancer malgré le péril, Pierre appelle la jeune fille pour l'arrêter, mais celle-ci ne se retourne pas, comme ce sera le cas d'Antigone²⁷³ ; alors « il s'élance de toutes ses forces vers elle [...], il arrive sur Shenandoah, la heurte de toute la vitesse de son corps, et la projette dans l'herbe »²⁷⁴. Ce faisant, il se déséquilibre et est frappé par un obus. Ti-Kou tente de profiter de la situation pour le tuer mais, comme il se trouve dans la ligne de tir de Jim, préfère renoncer pour le moment au meurtre et disparaître dans la forêt.

Pierre n'a pas été blessé par un obus de l'ennemi mais par un obus de Johnson : il a avancé sans le prévenir et essayé de sauver Shenandoah tout seul. C'est l'action disjointe et non coordonnée qui a provoqué un « désastre » – lequel ne se produit, en réalité, qu'à l'intérieur des composantes du « moi » divisé.

Aucun médecin n'est disponible pour extraire l'éclat resté dans le ventre de Pierre. Shenandoah s'en occupe, car son féminin est l'origine

.....
²⁷² Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 », *op. cit.*, p. 63.

²⁷³ Cf., à ce propos, le chapitre « Antigone ne se retourne pas », dans Henry Bauchau, *Antigone, op. cit.*

²⁷⁴ Henry Bauchau, *Le Régiment noir, op. cit.*, p. 183.

et en même temps la thérapie indispensable pour soigner la « blessure » fondamentale qui vient de l'inéludable de son existence ²⁷⁵ :

Sous l'effet de la douleur, Pierre revient à lui et voit de très loin Shenandoah toute menue, un bel insecte rouge et noir qui se penche intelligemment sur son corps.²⁷⁶

La douleur crée une distance entre le « vous », maintenant sujet de la narration, et les autres personnages. Ce « vous » se trouve face à un Johnson différent de celui que le « vous » avait connu jusqu'à présent ; c'est un Johnson dont le « vous » ignore tout, même le nom, et qui détient un pouvoir spécial, le « pouvoir nu » – celui qui « vous fait glisser de ce point pacifié où vous vous êtes réfugié pour vous ramener vers cette machine à souffrir que vous appeliez votre corps »²⁷⁷.

Dans *dipe sur la route*, ce sera à Antigone d'exercer ce pouvoir sur dipe, d'une façon d'abord nuancée et suppliante – qui rappelle l'invocation proche de celle de Jésus-Christ sur la croix²⁷⁸, dans la première version du roman – et ensuite de manière décidée, dans le chapitre « Le refus d'Antigone » de la version définitive. Là elle empêche avec force dipe de se laisser glisser dans la mort :

Elle le secoue, elle crie : « dipe, tu ne peux pas mourir, tu le pouvais autrefois, tu le pouvais à Thèbes. Ici, tu n'en as plus le droit. » Elle se redresse, elle hurle comme une pythie : « Tu n'en a plus le droit. Je te le refuse, à cause... à cause de moi, Antigone ! »²⁷⁹

C'est dans cette douleur et par cette « blessure », qui prône la vie et l'existence, que le « moi divisé » bauchalien montre, de façon symbolique, toute la souffrance de sa fragmentation :

Le pouvoir – mais quel pouvoir et sur quelle unité – le pouvoir nu, vous pousse, ou plutôt vous enfonce dans votre corps, et vous sentez monter en vous l'irréfutable douleur, tandis que se penche sur vous, indifférente et

²⁷⁵ Cf., à ce propos, Blattchen Edmond (entretiens), *La blessure qui guérit*, op. cit. et Henry Bauchau, *Antigone*, op. cit. Une fois rentrée à Thèbes, Antigone se consacrera presque entièrement au soin des malades et des miséreux de la ville.

²⁷⁶ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 185.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 186.

²⁷⁸ « La voix d'Antigone est pleine de larmes, il ne peut pas s'empêcher de l'entendre qui dit : Père ne nous abandonne pas. Voilà une nuit, un jour que tu es parti à nouveau, que tu ne manges plus, ne bois plus, ne dors plus. C'est pire que ta folie, que ton vertige. Pourquoi est-ce que je suis là moi, et lui, si tu pars comme ça. Est-ce que je ne suis pas là pour quelque chose même si je ne sais pas quoi ? Il faut que tu boives, que tu manges, que tu reviennes près de nous. Tu nous as oubliés ? » Henry Bauchau, manuscrit *dipe sur la route*, [Roman] : [Première version], Bruxelles, op. cit., p. 2/13.

²⁷⁹ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 127.

attentive, la grande mouette noire, Shenandoah pour perdre conscience. Le bruit du combat a cessé et l'éclat d'obus est extrait. Cheval rouge a perdu beaucoup de sang, mais Shenandoah a pu arrêter l'hémorragie. Johnson est là, l'autre, celui dont un infirmier lave le torse nu, couvert de sang et de blessures.²⁸⁰

Comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire, Bauchau a commencé la rédaction du *Régiment noir* dans des circonstances cliniques lourdes, trois mois après « l'hémorragie et l'opération au duodénum qui ont interrompu puis mis fin à mon analyse didactique »¹. L'expérience vécue est ainsi devenue la source où puiser pour « matérialiser » et rendre visible le déchirement intérieur.

Dans « Chemins d'errance », Bauchau décrit le dessin qu'il avait fait au crayon feutre la veille de cette opération. Y apparaissait « une grande figure qu'[il a] appelée dans le récit d'une opération que subit un de [s]es héros : Pouvoir noir »²⁸¹. Il parle ensuite d'une psychanalyste qui, ayant vu ce dessin, lui avait demandé si l'on pouvait interpréter ce « Pouvoir noir » comme un vampire, « celui de l'analyse ou celui de l'écriture »²⁸². Bauchau ne répond pas à cette question, car, ainsi qu'il le révèle lui-même, l'image de ce Pouvoir noir était bien plus ancienne. Elle était apparue dans son esprit bien avant la réalisation du dessin.

L'extraction de l'obus coïncide avec le besoin de retrouver, à l'intérieur de la conscience troublée du « vous », l'« objet obscur » qu'il faudrait reconnaître et dire. Tout cela semble toutefois impossible. Le « vous » continue d'être « sans armes ». Pendant le délire de la maladie, dans cet espace entre la vie et la mort, le « vous » sait qu'« au plus caché de son corps, là où l'issue du combat est déjà décidée, il y a une vérité de résignation, qui soupire que Shenandoah, Johnson et le Régiment noir, n'ont en tout cas qu'une existence incertaine »²⁸³. Seule l'existence de Sainpierre et de ses maisons semble être sûre, avec sa vie « un peu tiède, un peu masquée, un peu manquée »²⁸⁴ :

Déjà il n'y a plus que votre visage qui émerge et vous pensez que vous allez pouvoir, suivant les usages de la famille froide, quitter discrètement cette scène où vous avez été jeté par erreur.²⁸⁵

²⁸⁰ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 186.

²⁸¹ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit. p. 85-86.

²⁸² *Ibid.*, p. 86.

²⁸³ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 188.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*

Mais Pouvoir nu l'oblige « à retourner à ce que vous appeliez moi, à toucher le fond et à reconnaître ce monde où Shenandoah existe plus fort »²⁸⁶.

La fièvre et le délire portent Cheval rouge à hurler, à se débattre, à tenter d'« ouvrir à tout jamais sa blessure »²⁸⁷. Shenandoah lutte pour l'en empêcher mais est en même temps contente de cette lutte. Car « elle sait que dans le lieu de douleur, Cheval rouge reconnaît sa présence »²⁸⁸. Johnson et Shenandoah se battent ensemble contre « les forces de mort en action dans le corps de Cheval rouge »²⁸⁹. Cette complicité leur donne du courage. Ils arrivent ainsi à le sauver : « Ce sera long, mais Cheval rouge va vivre. »²⁹⁰

Tout semble maintenant rentrer dans l'ordre, mais Johnson se rend vite compte que le danger est encore vivant : il a été drogué par Ti-Kou qui a pu ainsi voler une partie des canons. Que doit faire, Johnson ? Suivre Shenandoah « avec son masque d'or penché sur la fièvre de Pierre »²⁹¹ ou bien aller à la poursuite de Ti-Kou pour reprendre les canons et le contrôle de la situation ? Qu'aurait fait Pierre ? Un piège est bien présent dans une des deux pistes, mais il ne sait pas lequel. Johnson et le « je », en tant que sujet énonciateur qui réapparaît ici, décident de prendre la route des canons et d'avancer avec les autres militaires. Jimmy, le gardien de Pierre, les suit. Pendant que le « je » bute sur un marais avec tout le groupe et tombe dans le piège, il reste sur un arbre et échappe au « désastre ».

La quatrième étape du chapitre est un moment de transition dans la progression des événements extérieurs et intérieurs, et donc dans le parcours d'analyse : Pierre assiste au vol du collier d'or que Johnson a donné à Shenandoah, ce qui engendre en lui une colère qui le fait « resurgir »²⁹² de son état d'abattement. Il se révolte contre le voleur, Dek, qu'il assimile au monde de la race froide, celle « de la possession et des petits bonheurs »²⁹³. Il se réapproprie cet objet qui signifie pour lui la « royauté » de Shenandoah – et donc du féminin – et le tient bien fort dans sa main pendant le voyage difficile et périlleux qui l'emmène à

.....
²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 189.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 190.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*, p. 194.

²⁹² *Ibid.*, p. 199.

²⁹³ *Ibid.*, p. 271.

l'hôpital en ambulance. Son état fait alterner moments de lucidité et de confusion. Au cours d'une tempête, Pierre voit « une femme, une Indienne qui porte en son sein un bel enfant et un chien de chasse. Le chien est fauve et magnifique, de son museau pointé il flaire la semence du vent »²⁹⁴.

Dans la première version d'*Antigone*, Bauchau écrit une note, à la page 2 du 1^{er} cahier, en se référant à Antigone, « la grande s ur du vent »²⁹⁵. Il la reprend aussi dans son journal le 12 janvier 1992. Ce chien ne serait-il pas à mettre en relation avec le *veltro* de Dante, qui préfigure le second avènement du Christ et donc de son monde de « *sapienza, amore e virtute* »²⁹⁶ ? Il pourrait également être lié à une symbolique plus ancienne, d'avant l'ère chrétienne, qui fait du chien le « maître ou conquérant du feu »²⁹⁷, ce qui rapprocherait sa couleur fauve du feu sexuel déjà repérée dans le roman. Car « quand on a en soi la force et l'instinct de ce chien on ne peut pas mourir »²⁹⁸. Chez les Chinois, en effet, le chien accompagne fidèlement les Immortels²⁹⁹.

À ce point de la narration, la vie se manifeste chez Pierre, blessé, par le « soulagement » incontrôlable de son corps, par un besoin instinctif de porter à jour toute la « merde » cachée à l'intérieur, par un mécanisme purificateur qui fonctionne comme un aveu total, libérateur. Car, comme il le découvrira plus tard, « la beauté révèle alors sa vraie nature et son origine excrémentielle »³⁰⁰. Cette « image corporelle » suggère

et nécessaire dans tout processus de purification, comme le dit Jean de la Croix, auteur souvent cité par Bauchau, dans *La Nuit obscure de l'âme*³⁰¹.

294 *Ibid.*, p. 203.

295 Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 », *op. cit.*, p. 2.

296 Dante, *La Divina Commedia. Inferno*, Canto 1, v. 105. Cf. Dante, *Divina Commedia*, (notes et commentaire de Tommaso Di Salvo), Milano, Zanichelli, 1993, p. 24.

297 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 241.

298 Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, *op. cit.*, p. 203.

299 Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 239.

300 Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, *op. cit.*, p. 217. L'épisode du soulagement crée un pont relationnel entre le personnage de Pierre et l'« enfant anal » de *La Déchirure*. Un autre pont s'établit avec une œuvre encore à venir à cette époque : *Antigone*. Dans le chapitre « La colère », après avoir accompli les rites funéraires pour Polynice, Antigone est la proie des « tumultueux événements de [s]on corps » : « Il n'y a plus le poids de leur regard sur moi et je puis, au plus profond de ma misérable aventure, laisser mon corps gémir et se vider de toutes les façons. » Henry Bauchau, *Antigone*, *op. cit.*, p. 304.

301 Cf. Jean de la Croix, *La Nuit obscure*, [1929], Paris, Seuil, coll. « Sagesse », 2011.

Bauchau complète cette image de libération corporelle dans le chapitre « La Vague » d' *dipe sur la route* alors qu' *dipe* doit, en aveugle, suspendu à une corde penchée sur le vide, achever de sculpter la vague. Cette fois, le processus s'accomplit par le vomissement :

Il se tord au bout de la corde et vomit, en criant entre chaque crise. Il ne se débat plus, ne cherche plus à reprendre pied, il pend misérablement au bout de la corde comme un objet souillé. Ses vomissements coulent le long de la roche, tombent sur le sentier.³⁰²

Le commencement de l' *uvre*, en tant que construction symbolique du soi et compte rendu d'un processus de transformation, demande une action de vidange totale, qui renvoie à la hantise de l'enfant anal ; et constitue une caractéristique commune, si l'on y regarde de près, de la cure analytique et de la purification religieuse, mais aussi de traditions philosophiques de type initiatique :

La transformation a un sens d'abord herméneutique, pour autant que l'advenant a à reprendre à neuf dans chaque expérience, le risque de se comprendre soi-même à la lumière de la totalité structurelle des possibles reconfigurés par des événements. Elle signifie *un changement du tout au tout* de la compréhension pour autant qu'elle porte sur le Tout lui-même et sur son sens, sur le monde, à partir duquel seulement l'advenant peut comprendre *qui* il est et s'advenir lui-même en sa singularité.³⁰³

Pendant que la vie se manifeste à l'intérieur du sujet par le « soulagement », elle s'affirme à l'extérieur par la foudre qui tombe sur un arbre, renforcement ultérieur de la symbolique récurrente de l'arbre foudroyé, déjà rencontrée dans les diverses analyses de ce livre.

La tempête qui continue, les forces de la nature déchaînées sont bien l'expression du dionysiaque – voire de l'« aorgique » hölderlinien, déjà cité, auquel Bauchau fait référence dans son journal *Jour après jour*³⁰⁴. Il se révèle à l'occasion de ce combat inéluctable engendré par la « bles-sure » et qui se joue entre le « naturel » et le « civilisé », entre le « moi » et le monde :

Le corps de bataille du vent, les arbres qui refusent de s'avouer vaincus, les rivières qui se soulèvent, c'est bien, en vérité, le pays de Shenandoah. Par des nuits pareilles, peintes de noir et d'argent, elle doit danser sous la pluie. Puis couchée sous la hutte, enveloppée de la peau des grizzlys, elle se laisse aimer

.....
³⁰² Henry Bauchau, *dipe sur la route*, *op. cit.*, p. 154.

³⁰³ Claude Romano, *L'événement et le temps*, Paris, PUF, 1999, p. 240.

³⁰⁴ Cf. Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, *op. cit.*

par de puissants dieux, les titans de la souveraine Amérique qui, à la différence des nôtres, n'ont pas été vaincus par le ciel.³⁰⁵

À 11h30³⁰⁶, un arbre, un érable, s'abat sur le chemin et écrase à demi l'ambulance. Une feuille « déjà touchée par l'automne et toute chargée de pluie, est tombée sur ma bouche, je la retiens entre mes lèvres et je respire le parfum végétal de Shenandoah »³⁰⁷.

La pharmacie est détruite ; de l'ambulance, il ne reste que le train. Pour que Pierre puisse être sauvé, il faut l'emmener d'urgence à l'hôpital. « À tout prix ! hurle le corps, vous ne savez pas ce que vous dites. Vous ne connaissez pas ce prix, c'est le prix impossible »³⁰⁸, mais le Pierre de Chancellorsville dit à l'autre Pierre, le blessé : « Tu payeras le prix impossible. Tu auras beau crier, plier, supplier Shenandoah, Johnson, le père Pierre et même Madame Henriette et ses vingt-quatre³⁰⁹ clés, tu payeras le prix jusqu'au bout. »³¹⁰ Une fois identifié le nud problématique, on ne peut pas échapper au parcours du « calvaire » de la blessure et de l'aveu.

Mais pour pouvoir se soigner, il faut d'abord tuer ce désir, cause première de la « blessure ». Pour y réussir il faut le chasser et le trouver. Tel sera le rôle de Jimmy car « il était l'esclave du meilleur chasseur qui s'en servait comme chien de chasse »³¹¹. Pour le faire, il utilise la méthode des chasseurs indiens :

Si tu chasses le bison, il faut te faire bison. Si tu chasses l'ours ou le loup, il faut que tu sois cet ours ou ce loup. Aujourd'hui il faut être Ti-Kou car c'est lui que l'on va chasser [...].³¹²

Grâce à cette technique, qui permet d'entrer dans la logique de l'autre pour comprendre et donc prévenir et diriger ses mouvements – une dynamique proche de celle utilisée conjointement par l'analyste et l'analysant pendant la cure –, Jimmy réussit à porter Ti-Kou à se découvrir et à rester sans armes, tandis que Bauchau fait assumer à l'Indien le

³⁰⁵ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 204.

³⁰⁶ Sur la signification des dates et des heures dans l'œuvre de Bauchau, je reviendrai dans le cinquième chapitre. Il suffit ici de remarquer que, dans la symbolique bauchalienne, le 11 est le chiffre qui indique Bauchau lui-même et que la somme des nombres qui composent cet horaire est 14.

³⁰⁷ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 205.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 206.

³⁰⁹ 24 comme l'âge de la mort d'Antigone dans *Antigone* et comme le nombre de vers qui composent la première strophe du poème « Les deux Antigone ».

³¹⁰ *Ibid.*, p. 162.

³¹¹ *Ibid.*, p. 205.

³¹² *Ibid.*, p. 209.

statut énonciatif du « vous », ce qui le reconduit à l'intérieur du système des multiplications énonciatives du « moi » et des modifications des focalisations adoptées depuis le début du livre par l'auteur et pour l'auteur : « Vous vous êtes dévoilé et vous êtes sans armes. »³¹³

Alors Jimmy, devenu ici « l'ancêtre », peut finalement l'abattre, et l'écrivain le raconter ainsi :

Votre corps rebondit de branche en branche et vous percevez encore que le sol, sur lequel vous aller vous écraser, est rouge et vert comme ses couleurs. Celles de Shenandoah, qui n'a pas su retenir Cheval Rouge et donner l'existence aux Indiens. L'ancêtre, là-haut, l'ancêtre nu, rejette sa peau et rugit longuement en se balançant à cent pieds au-dessus de celui qu'il a abattu. Peu à peu il s'apaise, lèche sur la lame du couteau le sang de l'objet d'amour et, détachant la courroie qui le lie à la branche victorieuse, descend rapidement de l'arbre. Arrivé au sol, Jimmy enveloppe le corps fracassé de Ti-Kou dans la peau du grizzly. Il reviendra plus tard, pour l'ensevelir avec le précieux corps qu'elle contient.³¹⁴

Plus tard, Jimmy viendra brûler le corps de Ti-Kou et répandre ses cendres. Pour que le combat soutenu ne soit pas oublié, « sur la terre encore brûlante, il dresse une pierre levée en mémoire de cette nuit et du grand homme rouge dont il a été le semblable, l'ancêtre et, par le sacrement du couteau, l'époux »³¹⁵.

Pierre peut alors continuer à combattre la « blessure ». Il doit affronter les salissures répétées que ses intestins provoquent et se battre non seulement contre le gris du Sud³¹⁶ mais aussi contre celui de son enfance. Et cela, tout en se confrontant incessamment à soi-même « avec [s]es pensées, avec [s]es songes et ce qu'[il] appelle [s]on nom, bousculés par cette incessante circulation de signes et de constellations dans [s]es artères »³¹⁷. C'est « par tous les orifices de la réalité » que se produisent « cette sortie incessante et cette perpétuelle intrusion de moi-même en moi-même »³¹⁸.

Le « je » énonciateur retrouve ici toutes les sensations physiques de la crucifixion : « Je suis ouvert, je suis troué, je suis percé à jour. »³¹⁹ Il sent que « le jour va naître »³²⁰. Il sait que derrière tout (l'hôpital, les collines,

.....
³¹³ *Ibid.*, p. 213.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 214.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 215.

³¹⁶ C'est-à-dire la couleur de l'armée sudiste.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 217.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 209.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 217.

³²⁰ *Ibid.*, p. 218.

le ciel gris ou bleu, les astres libérateurs) « il y a un lieu inaltérable qui est celui de la présence »³²¹. C'est à ce lieu qu'il appartient et d'où il vient, le seul lieu où il n'est pas un étranger. Comme l'homme n'arrive pas à exprimer cette présence avec une parole directe, c'est l'écrivain qui, en choisissant les modalités du « dire détourné », se charge de le raconter à travers les métaphores et les symboles.

Le « je » reconnaît alors « sur les deux genoux de l'humilité »³²² que « j'ai trop aimé les rivières », parce que « ce qui se passe » a forme de rivière et d'étendue »³²³. Une étendue de pierre, « de Pierre le gisant »³²⁴. Par cette métaphore, Bauchau rapproche l'état de Pierre des grandes statues funéraires médiévales, *imago* d'une condition abritant une mort suspendue entre la représentation nostalgique de l'avant, la vie, et l'attente de l'après, la résurrection.

Ce « je », oscillant entre « le champ d'action et d'inaction »³²⁵, se pose dès lors la question fondamentale, celle de « la » Sphinx qui sera présentée et abordée dans *dipe sur la route* : savoir si ce qui se passe « est ou n'est pas ce que l'on appelle la mort »³²⁶, car « qui connaît la liberté connaît la mort »³²⁷.

Le « je » sait que dans ce qui se passe, « il y a un jeu, oui, ce qu'autrefois l'on aurait considéré peut-être comme un jeu »³²⁸. C'est ainsi que Bauchau renoue encore ce récit déguisé de son parcours analytique avec le nud existentiel du « jeu originaire » raconté dans *La Déchirure* – ce jeu de la sexualité infantine « dont on retire du plaisir »³²⁹ et qui fut le moment fondamental de la découverte identitaire d'un penchant féminin : « Je suis dans ce jeu, je suis ce jeu. »³³⁰ Et si la nuit et l'aube « se déroulent en compagnie de l'intolérable et du plaisir de ce qui se passe »³³¹, c'est le matin qu'il faut affronter vraiment la décision de

321 *Ibid.*

322 *Ibid.*

323 *Ibid.*

324 *Ibid.*

325 *Ibid.*

326 *Ibid.*

327 *Ibid.*, p. 220.

328 *Ibid.*, p. 218.

329 *Ibid.*, p. 219.

330 *Ibid.*

331 *Ibid.*

prendre définitivement conscience que « ce qui se passe est réellement ce qui est »³³².

Qui peut venir alors au secours de Pierre ? Une fois encore, ce sera « Jim, le jeune frère Jimmy »³³³, une autre facette du « moi » divisé. Son nom, d'origine hébraïque, signifie « supplanter, protéger », selon Martine Barbault³³⁴. Les chiffres que la numérologie lui assigne – 7,7,9 – sont par ailleurs au centre de la symbolique bauchalienne, comme son âge, 14 ans, et son rôle de « chien » protecteur de Pierre.

Jimmy informe d'abord Pierre des pertes du régiment noir, de l'emprisonnement de Johnson et lui donne des remèdes de Shenandoah, qu'il doit mettre sur sa blessure.

Pierre, en tant que Cheval rouge, supporte l'initiation induite par la thérapie venue de l'Indienne pendant que Johnson marche enchaîné vers sa prison d'esclave noir. Dans ce nouveau parcours initiatique, parcours d'après la blessure, leurs vies s'unissent dans « ce qui se passe » en produisant « une seule vie à la fois prisonnière et libre, une seule pensée qui est noire et qui est blanche »³³⁵. Ils deviennent « deux formes qui changent constamment de couleur entre elles et qui parfois se fondent et deviennent grises »³³⁶. Des « signes imperceptibles » signalent une présence qui n'est pas Shenandoah mais quelque chose de plus intérieur, d'inéliminable, dont il faut chercher les traces :

Flotte autour de vous durant ce temps, quelque chose qui n'est pas le corps de Shenandoah voué à la mort, ni son esprit – car, peut-être, n'a-t-elle pas d'esprit – mais une présence ou des signes presque imperceptibles et pourtant certains [...]. Il y a parfois un fragment d'algue ou de mousse, une ombre verte, une odeur tenace de forêt, de pierre ou peut-être un souvenir du feu. C'est une trace fuyante, les remous d'un passage entre de hautes graminées, une tige cassée dans un taillis, une feuille tombée avec ce léger et sauvage parfum, qu'une averse ou un souffle de vent devrait suffire à dissiper et qui pourtant, ineffaçablement persiste. Cette trace, ou cette présence, est mémoire déchirante et première évocation de ce qui sera. Elle est là. Demeurera là. Devenir soudain fulgurante et le cœur présage que ne l'ayant pas, il n'a rien et n'a jamais rien eu. Alors durant quelques instants elle scintille dans l'avenir comme au jour où Shenandoah existera.³³⁷

.....
³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*

³³⁴ Cf., à ce propos, Martine Barbault, Bernard Duboy, *Choisir son prénom, choisir son destin*, op. cit.

³³⁵ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 224.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ *Ibid.*, p. 225-226.

Mais la seule Shenandoah dont on pourrait accepter l'existence serait celle qui s'est revêtue « de la robe de bison blanc »³³⁸. C'est là l'épreuve qu'il faut affronter ; la voie toute solitaire de la sublimation à chercher ; le prix impossible à payer et que pourtant il faut trouver le moyen de payer pour que le « moi » sorte du combat impossible et soit finalement pacifié.

Telle est la voie indiquée par Jean de la Croix, qui tourne autour de trois couleurs fondamentales : le blanc, le rouge et le vert. Au cours de la narration, Shenandoah a toujours été définie comme « rouge et verte ». Pour resurgir, elle doit s'habiller en « blanc », du blanc couleur de la lumière, la couleur dont Antigone – « la lumière Antigone » – s'entoure dans sa grotte-tombeau à la fin du roman : « Je ne m'avance pas dans le rouge, comme dans le temple de Clios, je m'avance ici dans le mystère et l'aventure de la lumière. »³³⁹

C'est donc dans le renoncement à la tentation du féminin et à sa transformation dans une forme intérieure sublimée que l'on peut ressusciter. Bauchau fait suivre à sa narration des étapes qui rappellent celles de la Semaine Sainte, ainsi qu'il l'avait déjà fait dans *La Déchirure*. Comme le Christ, l'« Indien » Cheval rouge, se prépare à affronter la preuve de sa crucifixion :

C'est le début de la longue soif durant laquelle il faut contempler le soleil fixement jusqu'à la troisième heure de son déclin. Alors, devant les troupeaux disparus, l'Indien dit : Père vous m'avez abandonné, mais il ne demande pas pourquoi. Il sait que le père doit vous abandonner. C'est pour cet instant surtout qu'il est le père.³⁴⁰

Le processus d'initiation s'achève avec la compréhension profonde du « rouge », la couleur de l'Amérique qui deviendra aussi celle des Blancs et des Noirs « car Shenandoah est la plus ancienne, elle est la plus nouvelle et rien en dehors d'elle ne peut durablement s'accomplir »³⁴¹. Mais pour que la guérison se produise, le rouge doit se sublimer dans le sang de « Bison blanc », dans cette voie de purification du désir, en passant par le vert de la forêt de « Maisonchaude ».

Une séparation peut alors se produire entre Pierre et Johnson, entre l'intellectuel et le charnel. Chacun d'eux aura désormais à chercher seul sa propre place dans le monde et sa propre sublimation de la « blessure » :

.....
³³⁸ *Ibid.*, p. 226.

³³⁹ Henry Bauchau, *Antigone*, *op. cit.*, p. 343.

³⁴⁰ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, *op. cit.*, p. 226.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 226-227.

Ils ne s'éloignent pas l'un de l'autre, mais les nœuds et les joints du grand corps, où ils ont connu l'unité, se défont. Ils ne seront jamais plus ensemble, ils ne seront plus jamais séparés.³⁴²

L'étape suivante, la sixième, est dédiée à Johnson ; à sa régression à l'état de prisonnier et d'esclave. Il sera exposé puis vendu à Leeuw (qui signifie « lion » en néerlandais), un dompteur de lions qui le choisit parce que Johnson est comme lui, un homme du signe du lion. Cet animal occupe une place importante dans l'œuvre de Bauchau. Il suffit de rappeler *Diotime et les lions*, récit qui faisait partie à l'origine du roman *dipe sur la route* et fut publié à part pour des raisons éditoriales acceptées par l'auteur.

Le Lion est le cinquième signe du zodiaque. Il se caractérise par « l'épanouissement de la nature sous les chauds rayons du Soleil »³⁴³, c'est-à-dire d'Apollon. Soit l'aboutissement d'un parcours initiatique qui, en partant de la force brute du Bélier – on le retrouve dans *La Déchirure* –, parvient à se faire « force maîtrisée et disponible »³⁴⁴. Une tradition attribue ce parcours initiatique au dieu Apollon³⁴⁵. C'est ce que le poème « Le Lion » du recueil *Double Zodiaque* semble évoquer : « [...] Le prince au couteau d'or amer/En suivant sa course étoilée/Au bord d'une mer oubliée/Découvre sa statue de fer. »³⁴⁶ Sans pour autant oublier que le « Verseau » est défini, dans le même recueil poétique « Mystique et dernier Lion »³⁴⁷.

Ce qui attend Johnson est un parcours initiatique. Celui-ci commence, après la dégradation et l'humiliation, par un numéro burlesque dans le cirque à travers le sud des États-Unis. Un jour, pendant un spectacle, il voit « un petit garçon aux longues boucles blondes » venu au cirque avec « une jeune fille noire qui s'assied à côté de lui et que Johnson trouve belle »³⁴⁸.

Leeuw sent « que la jeune fille et l'enfant ont une raison d'être là ; et que celle-ci n'est pas étrangère à Johnson »³⁴⁹. Sous son aspect elle est « un lion ». La fille, comme l'avait prévu Leeuw, revient le lendemain. Elle convainc le dompteur de lui donner Johnson pour qu'il devienne

.....
³⁴² *Ibid.*, p. 227.

³⁴³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 577.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ Cf. Marcel Detienne, *Apollon le couteau à la main*, Paris, Gallimard, 1998.

³⁴⁶ Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 55.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 58.

³⁴⁸ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 247.

³⁴⁹ *Ibid.*

l'instituteur des enfants blancs et noirs qui habitent le village de Maisonchaude. Johnson accepte, ce qui permet de renouer à la fois le fil de son histoire avec celle qui est racontée dans *La Déchirure* et qui concerne Mérence – donc au passé – et à entrer, en même temps, dans une dimension nouvelle :

Johnson court à l'escalier, descend jusqu'au seuil, il voudrait encore un échange, un adieu. Mais les lions sont déjà repartis vers la forêt, entourant Leeuw qui trotte à leur rythme. On voit leurs trois ombres s'étendre, disparaître dans les premiers couverts. Leeuw ne se retourne pas et Johnson soupire en pensant à l'Afrique. La jeune fille est descendue sans bruit près de lui, elle éclaire de sa lampe l'escalier de pierres bleues qu'il a le sentiment de reconnaître. Elle dit : Nous vous appellerons Instituteur John. Ce nom l'étonne mais ne lui déplaît pas. Et vous, comment vous appelle-t-on ? Elle esquisse, tournée vers lui, une légère révérence : On m'appelle Mademoiselle Mérence.³⁵⁰

Ainsi se termine la 6^e étape. L'homme nouveau a finalement été créé. Non pas par Dieu mais par une femme qui est à son tour une création de Cheval rouge³⁵¹. Il est prêt désormais à agir dans le monde.

La 7^e étape s'ouvre, elle, sur la sortie de Pierre de l'hôpital. Elle se poursuit avec le récit de la réorganisation du régiment noir et des actions menées pendant la nuit sur la voie parcourue précédemment par Johnson redevenu esclave. Ces actions ont comme objet la poursuite des Sudistes, jusqu'à l'abattement du « marché aux esclaves » où fut exposé Johnson.

La 8^e étape se déroule à l'intérieur du village de Maisonchaude. Elle introduit dans la narration du roman un couple de garçons qui rappellent de façon assez évidente ceux de *La Déchirure* : Ulysse « le plus jeune fils des anciens maîtres »³⁵² et Olivier « l'ainé des garçons blancs qui est plus âgé que les autres écoliers »³⁵³. L'action bénéfique de Mademoiselle Mérence envers les malades, les blessés, les femmes qui doivent accoucher, anticipe l'action d'Antigone à Thèbes. Ici, l'on assiste en outre aux « premiers pas » de Johnson instituteur, parcours qui est plus d'apprentissage que d'enseignement. Il s'accomplira au chapitre suivant.

La 9^e étape, la dernière du parcours de Cheval rouge, est construite de façon à alterner des moments d'action, avec le récit de l'avancée du régiment noir, et des moments de réflexion fondamentale de Pierre sur

.....
³⁵⁰ *Ibid.*, p. 250.

³⁵¹ Cf. *ibid.*, p. 273.

³⁵² *Ibid.*, p. 260.

³⁵³ *Ibid.*

sa vraie personnalité et sur la nature du sentiment de colère qui l'habite maintenant de façon consciente. Celui-ci est sans doute engendré par le manque de bonheur, de joie, de souveraineté – en définitive, de Shenandoah. Cette colère contient – il en est parfaitement conscient – la « haine secrète que j'ai pour moi-même, pour l'architecture intime de la race froide et son écrasante solidité »³⁵⁴.

Il sait maintenant qu'il est au fond « réellement Cheval rouge »³⁵⁵, c'est-à-dire « celui qui a été blessé par la défense originelle et qui désire inépuisablement une autre matière, noire et rouge et bouillonnante qui maintenant signifie mort »³⁵⁶. Mais il voudrait à présent prendre le risque de la faire sortir pour la reconduire à la « normalité » :

Maintenant, on voudrait être découvert. Découvert une seconde fois en train de regarder la chose défendue. Par quelqu'un qui se glisserait à côté de vous, qui dirait : Où étais-tu ? Je t'ai cherché partout, pourquoi n'as-tu pas répondu ? Et la réponse, cette fois, serait le ventre de l'étalon. Qui ne signifierait plus la chose défendue, car on dirait : Il voudrait qu'on le mène à la jument, peut-être y en a-t-il une en chaleur. On va voir ? Oui on va voir.³⁵⁷

Il se rend compte que, vu qu'il ne sera jamais capable de vivre sa condition entièrement, exclusivement et jusqu'au bout, il lui faut, en conclusion de ce parcours analytique, s'inventer un féminin possible, reconductible à une dimension conventionnellement hétérosexuelle :

Cheval rouge est en train de créer Mademoiselle Mérence. Qui dirait, après avoir regardé avec vous l'étalon saillir la jument : Viens, il est temps de rentrer maintenant, les enfants nous attendent.³⁵⁸

Mademoiselle Mérence, le féminin-abri

L'invention de Mademoiselle Mérence à la fin de « Cheval rouge » permet à l'écrivain de continuer à déployer dans le chapitre suivant, « Mademoiselle Mérence », le fil souterrain du parcours analytique, et d'en tirer les ficelles à la suite d'un chemin labyrinthique. Fait de va-et-vient, d'avancées et de retours en arrière, ce chemin est exploré dans le but de trouver des « ajustements » convenables, capables de pacifier les conflits et les oppositions qui ont émergé au cours de la narration/analyse du « moi ». Le résultat recherché est un compromis acceptable entre pulsions existentielles et instances sociales dont on ne par-

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 271.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 272.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 272-273.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 273.

vient pas à se passer³⁵⁹. Une solution qui n'est possible qu'au prix de la séparation entre Pierre et Johnson. Si elle s'avère être la bonne pour le père, elle ne l'est pas pour le fils. C'est ce que suggère la conclusion du roman qui se termine sur le commencement d'un nouveau jour, l'aube ; sur une nouvelle naissance, celle du fils :

Le ciel s'éclaircit, il vire au gris sombre avec au levant, une première ébauche de lumière. Le septième feu, celui des nouveaux astres va s'éteindre et la fête va se terminer avec lui. Tous dans l'attente de l'aube, sommeillant dans l'herbe, formant un cercle noir autour de l'ovale blanc des draps où les enfants sont endormis. [...] Le jour va poindre [...].³⁶⁰

Une naissance qui se fait pourtant sous le signe de « l'impitoyable tennaille de la double question et de l'unique réponse »³⁶¹. Ce sera celle de « la » Sphinx dans *dipe sur la route*.

Bien que sans Johnson, le « vous » Pierre ne sait plus qui il est³⁶² ; de même, sans Pierre, le « vous » Johnson se sent « retombé en éclats »³⁶³. Tous deux savent maintenant qu'ils doivent affronter, en tant que composantes masculines du « moi divisé », cette nouvelle épreuve et dépasser le manque de l'un et de l'autre pour entrer dans un processus de singularisation³⁶⁴ qui amènera chacun à devenir « un entier ». Et à arriver, tout en étant partis de positions existentielles opposées (le sauvage extrême et le civilisé extrême) à un autre point de convergence, à un autre désir comme résultat final de leurs éducations « sentimentale » et sociale : une famille « normale » et une « place » dans une société « juste ».

Dans le village de Maisonchaude et sous la houlette du grand vieillard du village, Granpé – une figure qui annonce celle du Vieillard Enfant dans *Diotime et les lions* –, Johnson devient définitivement John. Il fait un apprentissage humain, culturel, social, (et psychanalytique) qui le porte à canaliser ses pulsions instinctives, à savoir vivre de façon équilibrée dans une société libre et démocratique – où l'on prie un Dieu proche de l'humain, et donc bon. Il peut s'y unir, en suivant le conseil de Mérence, à une fille qui l'aime en fondant avec elle un foyer et où il peut

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 320-321.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 374.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 370.

³⁶² *Ibid.*, p. 331.

³⁶³ *Ibid.*, p. 321.

³⁶⁴ « Sans que le passé soit terni, il est clair maintenant que vous êtes seul et lui aussi. Il fallait être seul pour entrer dans la maison chaude, en être rejeté et y revenir, quand tout semblait perdu, par l'intervention inespérée de Mademoiselle Mérence. » *Ibid.*, p. 367.

finale­ment assumer un rôle éducatif important, qui n'est pas sans rap­pe­ler l'ex­pé­rience vé­cue par Bauchau en Suisse dans le coll­ège qu'il diri­geait à Gstaad (le Montesano) au moment de la composition du roman.

John se raconte à Granpé, tout en absorbant en même temps sa pa­role et sa sagesse. Celles-ci lui servent de guide dans la construction d'un nouveau « moi ». Ce sage, qui est pour les habitants de Maisonchaude un référent essentiel, devient en quelque sorte l'analysant de John, le point d'équilibre qui lui permet de garder « la position juste »³⁶⁵ dans ses nuds problématiques, et de « trouver sa place »³⁶⁶.

Granpé réussit à faire sortir de John le secret qui appartenait conjointement à Pierre et à Johnson, et qui fut la raison de leur unité et de leur complémentarité tout au long du roman. Son dévoilement est l'origine véritable de leur séparation. John le dit à Granpé :

Maintenant, je n'ai plus rien et lui non plus. Tu nous as tout pris. Tu m'as volé son secret, le trésor grâce auquel il est devenu le colonel Pierre, Cheval rouge et le silex de Shenandoah. Tu devrais avoir honte car tu m'as forcé à le trahir et nous serons seuls maintenant tous les deux. Je sens ton tranchant qui nous sépare, oui, l'outil qui scie le tube du canon et forme deux parties avec l'âme où nous avons connu l'unité.³⁶⁷

John sait que le dévoilement du secret signifie être vaincu par l'évidence de son existence et rester totalement désarmé face à cette « vérité nouvelle », à cette présence qui déplace le sens du combat et fait disparaître l'identité de Johnson. Dans ce processus de modification et de construction du « moi », John éprouve le sentiment d'être « cassé, brisé, en éclat »³⁶⁸. Pour s'en sortir il choisit d'assumer une nature entièrement végétale et entre dans une tension verticale qui va du bas vers le « haut ». Il assimile sa nouvelle nature à celle d'un arbre³⁶⁹ qui symbolise, comme je l'ai expliqué précédemment, le revers vital de la croix, la voie de purification. Bien qu'il ait reçu la semence, « une boule de terre rouge »³⁷⁰, contenant la terre de Maisonchaude et de la matière fécale (l'engrais), il n'a pas la force « pour la planter et la faire germer ». Il la confie dans un rêve à Pierre. C'est la « folie de Cheval rouge »³⁷¹, à faire de cette matière une « œuvre de sagesse »³⁷², à permettre à l'arbre John et

.....
³⁶⁵ *Ibid.*, p. 321.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 319.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 321.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 324-325.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 372.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² *Ibid.*

à l'« hêtre pourpre »³⁷³ Cheval rouge, d'unir leurs branches et de célébrer l'assomption de la sève. Ils forment ainsi un arbre double qui, comme le relève Carl Gustav Jung dans *L'homme et ses symboles*, « symbolise le processus d'individuation au cours duquel les contraires en nous s'unissent »³⁷⁴. Cette union est finalisée par la montée de la sève, par « l'obtention de la perfection spirituelle et de l'immortalité »³⁷⁵, par la « végétalisation » de la liqueur séminale qui contient l'essence de la vie et l'accomplissement du désir.

Pendant que John est en train de se « réinventer » à Maisonchaude, Cheval rouge continue ses actions militaires à travers le pays. Il ne veut pas renoncer à être Cheval rouge mais ne réussit pas à vaincre définitivement les résistances intérieures de son éducation. Il reste donc plus que jamais engagé dans « le combat ».

Cela se manifeste d'abord sous la forme d'un rêve où Cheval rouge, Leeuw et les lions combattent farouchement un grand cerf blanc, « l'ange de Sainpierre qui sonne dans la trompette du jugement »³⁷⁶. Ensuite, dans le dernier chapitre du roman lors d'une lutte rituelle contre Johnson/John. Mais était-ce vraiment un cerf, la bête que les lions poursuivent ? Ou bien ce combat était-il tout intérieur ? « Jimmy pense que ce n'est pas un cerf, mais un cheval rouge que quatre lions ont traqué la nuit dans la forêt et dévoré dans la clairière. »³⁷⁷

Comme j'ai déjà eu l'occasion de le faire remarquer, l'image du cerf apparaît dans « Les deux Antigone », mais aussi dans le chant d'« dipe » « La Sphinx » dans *dipe sur la route*. « La Sphinx » y est représentée comme ayant un visage de femme et un corps de « biche qui saute »³⁷⁸, tandis qu'« dipe » se représente comme « le cerf, le roi cerf, aux bois amoureux »³⁷⁹.

³⁷³ Comme le note Guy Trévoux dans *Lettres, nombres et dieux*, *op. cit.*, à propos du fameux texte gallois *Câd Goddeau* (qui signifierait pour Robert Graves « Le combat des arbres » mais aussi « Le combat des dieux »), le poème s'ouvre par un vœu à la prospérité du hêtre car il existe dans toutes les langues celtes un rapport entre les mots « hêtre » et « lettre ». Le hêtre pourpre est une variété caractéristique de cette espèce en Amérique du Nord. Il est évident que le choix n'est pas fait au hasard par Bauchau.

³⁷⁴ Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, *op. cit.*, p. 187.

³⁷⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 880.

³⁷⁶ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, *op. cit.*, p. 298.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 300.

³⁷⁸ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, *op. cit.*, p. 210.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 211.

Si Pierre ne peut pas accepter d'être Cheval rouge jusqu'au bout, c'est, comme John l'indique à Granpé, parce qu'il n'est pas libéré. Il est et reste « un Blanc, un homme du Nord et un bourgeois »³⁸⁰. Et cela exigeait la mort de Shenandoah.

« Tu penses qu'ils oseront la tuer ? »³⁸¹ demande Cheval rouge à Jimmy qui répond : « Oui, naturellement ! »³⁸² Ce « oui terrestre » est aussi ce que Shenandoah veut elle-même. Il n'y a pas d'autres solutions possibles. Sinon de le laisser « descendre en soi avec toute la splendeur du dernier non »³⁸³. Une « incomparable certitude »³⁸⁴ soutient toutefois Pierre : « Si on peut tuer Shenandoah, c'est qu'elle existe et qui pourrait, un jour, empêcher sa résurrection ? »³⁸⁵

Aussi va-t-il bientôt découvrir que le véritable obstacle à la résurrection de Shenandoah réside dans la séparation irréversible des composantes masculines – Bauchau le raconte de façon dramatique et « sanglante » dans une scène riche en rappels symboliques.

Quand Pierre arrive à Maisonchaude, il entrevoit Johnson derrière une vitre. Il voudrait « le tenir dans ses bras »³⁸⁶ mais John, bien que sollicité, n'ouvre pas la fenêtre. « Pourquoi y a-t-il entre lui et moi cette vitre, pourquoi n'ouvre-t-il pas la fenêtre ? »³⁸⁷ se demande-t-il ? Pierre, pris par l'angoisse, casse la vitre (ce sera le vitrail brisé dans « Les deux Antigone... »), et, bien que blessé, ouvre la fenêtre. Il entre dans la chambre. Elle est vide. La porte est fermée à clé, mais Pierre a « une seconde clef dans sa poche »³⁸⁸. Il réussit donc à ouvrir la porte mais Johnson n'est plus là, « Johnson est parti, Johnson m'a fui »³⁸⁹.

Pierre a du mal à accepter la vérité que cet épisode lui a fait découvrir : « La guerre est finie et Johnson n'aime plus les canons. Il faut voir cette réalité, il faut prévoir cette infinité, tous les jours, toute la vie sans Johnson. »³⁹⁰ Il faudrait « avoir le courage d'essayer tout ce sang qui vous aveugle »³⁹¹, mais le « vous » ne le veut et ne le peut pas. Pierre se dirige,

.....
³⁸⁰ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 318.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 307.

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 340.

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 347.

³⁹¹ *Ibid.*

dès lors, en avançant de façon incertaine et instable, vers le « jardin de la grande maison pour accomplir ce qui reste à faire »³⁹² : se noyer dans l'eau noire qu'il imagine, en se fiant à la parole du petit Ulysse, être très profonde. C'est la mort que Bauchau réserve à Stéphane, l'alpiniste amoureux du « je », dans *Le Boulevard périphérique*³⁹³. Ce n'est pas, en revanche, celle de Pierre car, dans le bassin, « il n'y a pas de profondeur, quelqu'un a voulu faire peur à Ulysse »³⁹⁴. Il est néanmoins impossible à Pierre de s'en sortir tout seul. « Les parois sont hautes et lisses », il doit « appeler »³⁹⁵ quelqu'un pour se faire aider. Ce sera Jimmy, invisible et dérobé qui descendra l'échelle et lui permettra de se sauver.

Dans la vie « sans Johnson », il peut toutefois y avoir Mérence. Alors Pierre n'a plus peur. Mérence le soigne, l'accueille dans ses bras, dort avec lui, le fait accéder au bonheur de la « chambre blanche »³⁹⁶. Cela n'empêche pas Pierre de voir les limites et l'incomplétude de cette nouvelle dimension, car, comme le révèle Granpé à John, « Pierre est né pour faire voir et transmettre ce qui manque »³⁹⁷. C'est que Pierre voit clairement qu'il existe une coïncidence entre « l'acte nécessaire »³⁹⁸ et « l'action défendue »³⁹⁹ ; et qu'entre le passé, le présent et l'avenir, il y a encore quelque chose de fondamental à saisir et à comprendre. Mais le « je » veut que Pierre « connaisse le temps du bonheur avec son jour sans heures et sans limites »⁴⁰⁰. Le « je » fait donc en sorte que ce soit le « vous » qui aille dans « la direction inconnue »⁴⁰¹, là où « entre le soleil rouge avec son il unique et le corps maternel de Mademoiselle Mérence, s'opère l'action d'une grande bête, menée au temps d'amour par l'irrésistible mouvement des saisons et des astres »⁴⁰². Ne continue-t-elle à poser, indéfiniment, la même question de « la Sphinx » ? Faut-il essayer encore de trouver une réponse ou bien faut-il laisser la question sombrer dans le silence ?

.....
392 *Ibid.*

393 Cf. Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 72-73.

394 Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 349.

395 *Ibid.*, p. 348.

396 *Ibid.*, p. 350.

397 *Ibid.*, p. 352.

398 *Ibid.*, p. 351.

399 *Ibid.*

400 *Ibid.*, p. 360.

401 *Ibid.*, p. 351.

402 *Ibid.*

Il faut que le sang, dont le fils a animé la double image du père, soit versé.⁴⁰³

Une autre saison va commencer. Une nouvelle quête scripturale va pouvoir se mettre en place à partir des conclusions de ce roman. Elles font glisser les heures du Grand Été vers « cette première invention de l'automne où le corps modeste de Mérence ira se fondre, comme une source, dans le corps plus vaste et plus glorieux de Shenandoah »⁴⁰⁴.

C'est à partir du désir de cette fusion entre le féminin « défendu » et le « féminin abri », de ce compromis entre deux instances opposées du féminin, que la « matière » Antigone jaillit et s'organise au cours de la rédaction d' *dipe sur la route* puis d'*Antigone*. Conçue au départ comme figure « adjuvante » d' *dipe*, Antigone devient, au cours de ce processus créatif, un personnage fort complexe qui absorbe et raconte dans *dipe sur la route* un autre parcours d'analyse du « moi » bauchalien, pour le « trahir » définitivement dans *Antigone*.

Le féminin, qui dans les autres uvres narratives de Bauchau – notamment *La Déchirure* et *Le Régiment noir* – avait été traité d'un point de vue narratologique et énonciatif comme une composante « externe » à la multiplication du « moi », par le biais d'une focalisation qui en faisait un « objet narratif » regardé et examiné, devient, en effet, dans *dipe sur la route*, un protagoniste actif, un « sujet narratif » toujours présent, entièrement engagé sur une route complémentaire, parallèle à celle d' *dipe*.

Sa création et sa « mise en action » se situent dans cette ligne de faille d'un féminin suspendu entre l'impossible et le possible de l'énigme qui le contient ; qu'il faut, à travers l'écriture et l'invention littéraire, tenter de résoudre en le faisant sortir de sa « prison ». En lui donnant la possibilité de « vivre à découvert », dans le lieu le plus ouvert qui soit, la route ; et de le faire exister dans une dimension actionnelle évolutive.

Bauchau annonce d'ailleurs une nouvelle naissance dans le poème « *dipe à Colone* » :

J'ai creusé dans ton lit le lit de ma rivière/Le seuil vertigineux de ton aspérité/

Et j'annonce les feux de la nativité/Qui feront déborder ta folie de lumière.⁴⁰⁵

En commentant ce passage du poème, Bauchau précise, dans *Jour après jour*, que « cette nativité doit faire déborder la folie de la lumière de femme et de Dieu »⁴⁰⁶.

.....
⁴⁰³ *Ibid.*, p. 375.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 362.

⁴⁰⁵ Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit. p. 257.

C'est le début d'une nouvelle phase, celle qui ne se replie plus sur le passé mais s'enfonce dans une « marche en avant », comme en témoigne cette note du 1^{er} septembre 1984 :

Après un moment de repos, je reprends *dipté*, c'est la suite 17. En écrivant, j'entends 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 ? »⁴⁰⁷

Du cœur de l'énigme jaillira finalement cette « lumière Antigone », la plus belle invention narrative de Bauchau et, en même temps, le plus grand échec de sa vérité, ainsi que Bauchau semble le suggérer lui-même à travers une citation de Paul Celan reprise dans *Jour après jour*, le 16 août 1987 :

Paul Celan : « Ceux qui disent la vérité disent les ombres. »⁴⁰⁸

.....
⁴⁰⁶ Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, op. cit., p. 130.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁰⁸ *Ibid.*



Fig. 1 *Antigone 92* 1^{re} version cahier 1 (recto) : en haut, étiquette ; en bas, Paul Gauguin, « Vision après le sermon », 1888.

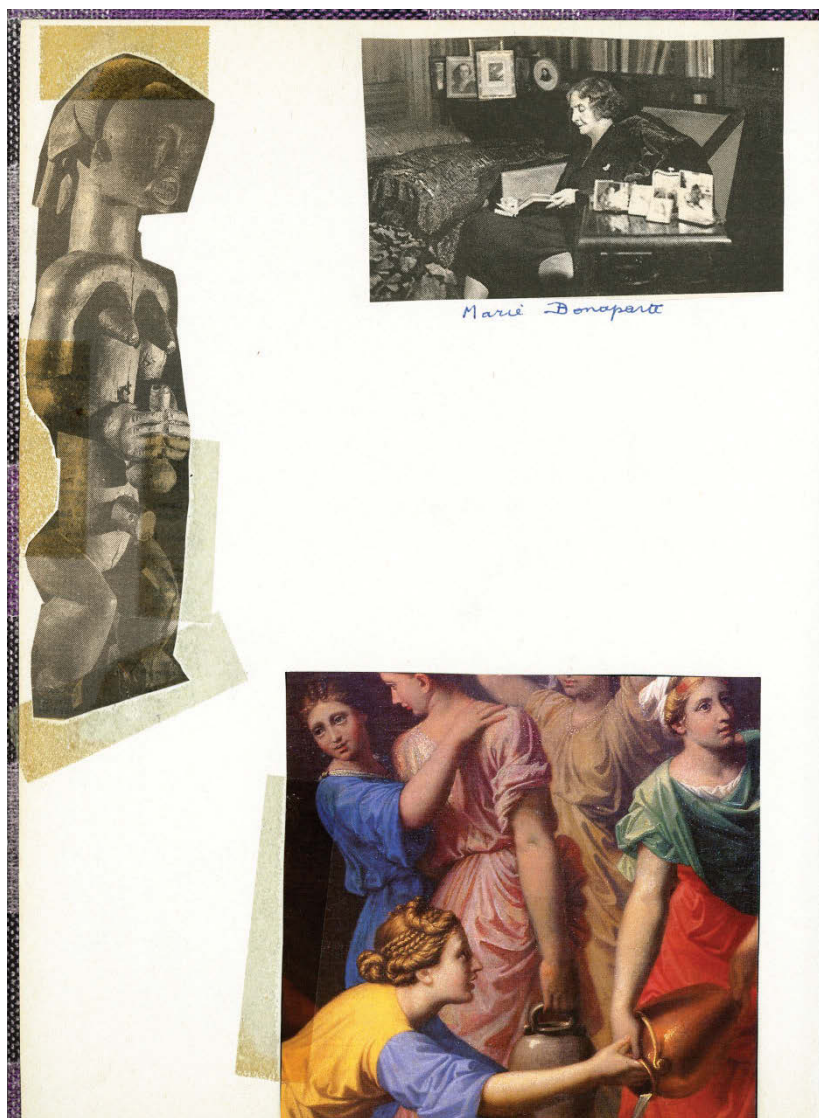


Fig. 2 *Antigone* 92 1^{re} version cahier 1 (intérieur) : sculpture tribale ; Marie Bonaparte ; Nicolas Poussin, « Eliezer et Rebecca » (détail), 1648.



Fig. 4 *Antigone* 92 1^{re} version cahier 2 (intérieur) : Vincent Van Gogh, « Terrasse de café la nuit », 1888 ; Patrick, « Pat » ; Regnéville-sur-mer : le donjon, l'église, le port (carte postale).

Antigone et ses frères

Antigone 92

cahier 2



Fig. 5 *Antigone 92* 1^{re} version cahier 2 (intérieur) : Pieter Bruegel, « Les deux singes », 1562.

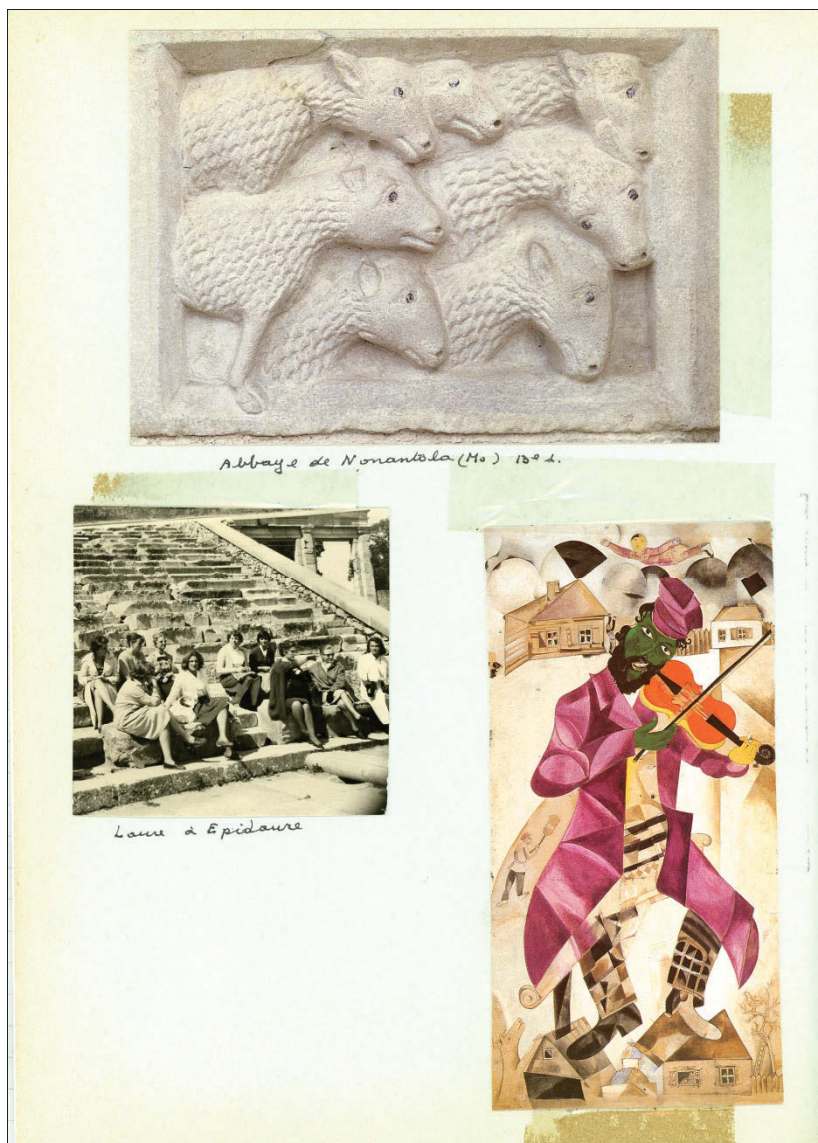


Fig. 6 *Antigone* 92 1^{re} version cahier 2 (intérieur): Abbaye de Nonantola (Mo), Italie, XIII^e siècle (détail) ; Laure à Épidaure ; Marc Chagall, « Le violoniste vert », 1923-1924.

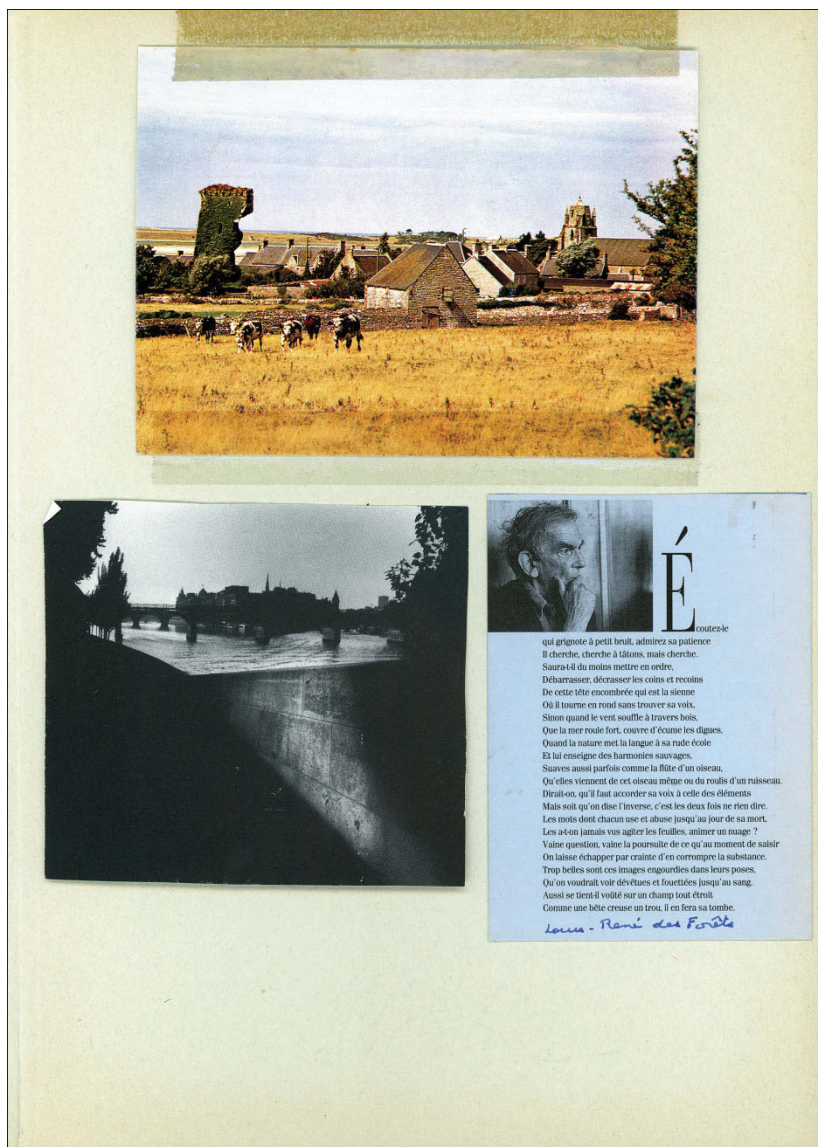


Fig. 7 *Antigone 92* 1^{re} version cahier 2 (intérieur) : Regnéville-sur-mer : le donjon, l'église, les vieilles maisons ; Paris, Île de la Cité ; Louis-René des Forêts.

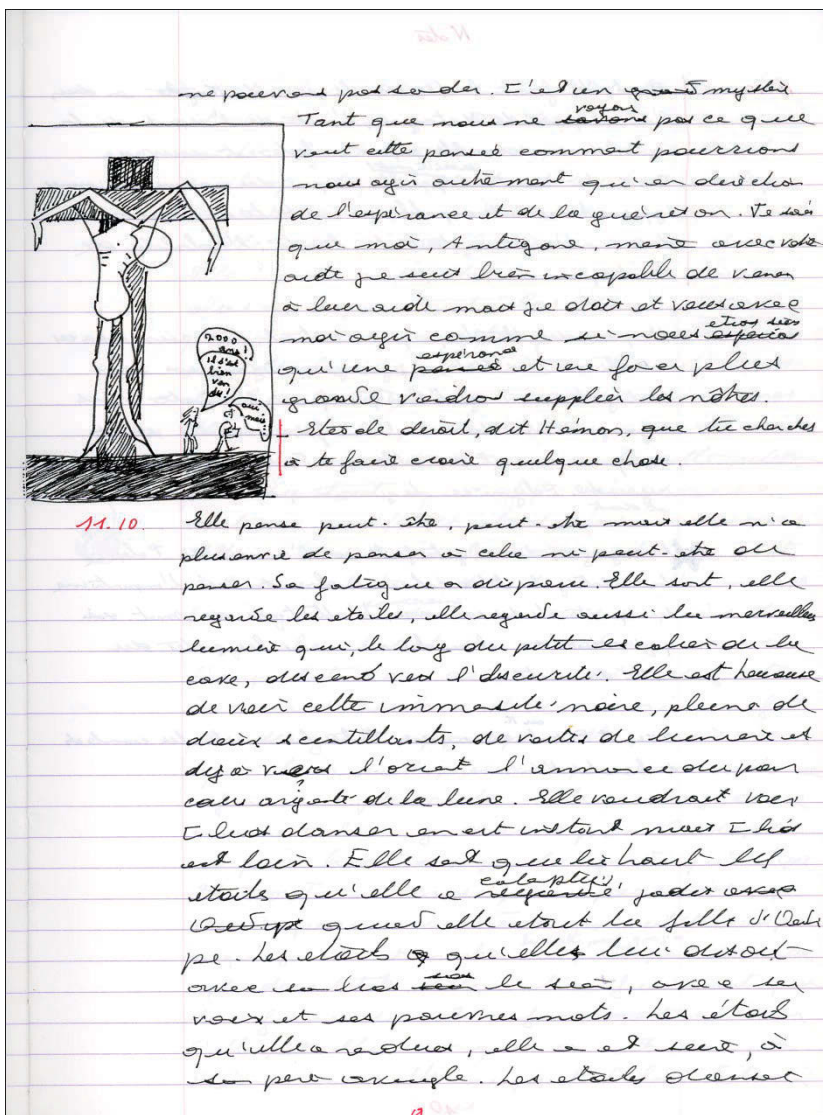


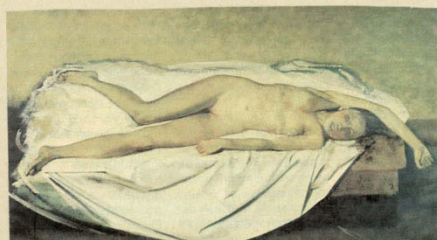
Fig. 8 Antigone 92 1^{re} version cahier 2 (page 9) : Dans cette page du manuscrit figure un dialogue entre Hémon et Antigone portant sur le mystère de l'existence d'un Être supérieur et sur les raisons de l'espérance. Avec un dessin d'Henry Bauchau : crucifixion avec phylactère.



Fig. 9 *Antigone 92* 1^{re} version cahier 3 (recto) : étiquette ; le pont ; le puits renversé.



« Le Chat au miroir III », 1990-1993.



« La Victime », 1937

Fig. 10 *Antigone* 92-93 1^{re} version cahier 3 (intérieur) : Balthus, « Le chat au miroir III », 1990-1993 ; Balthus, « La victime », 1937.

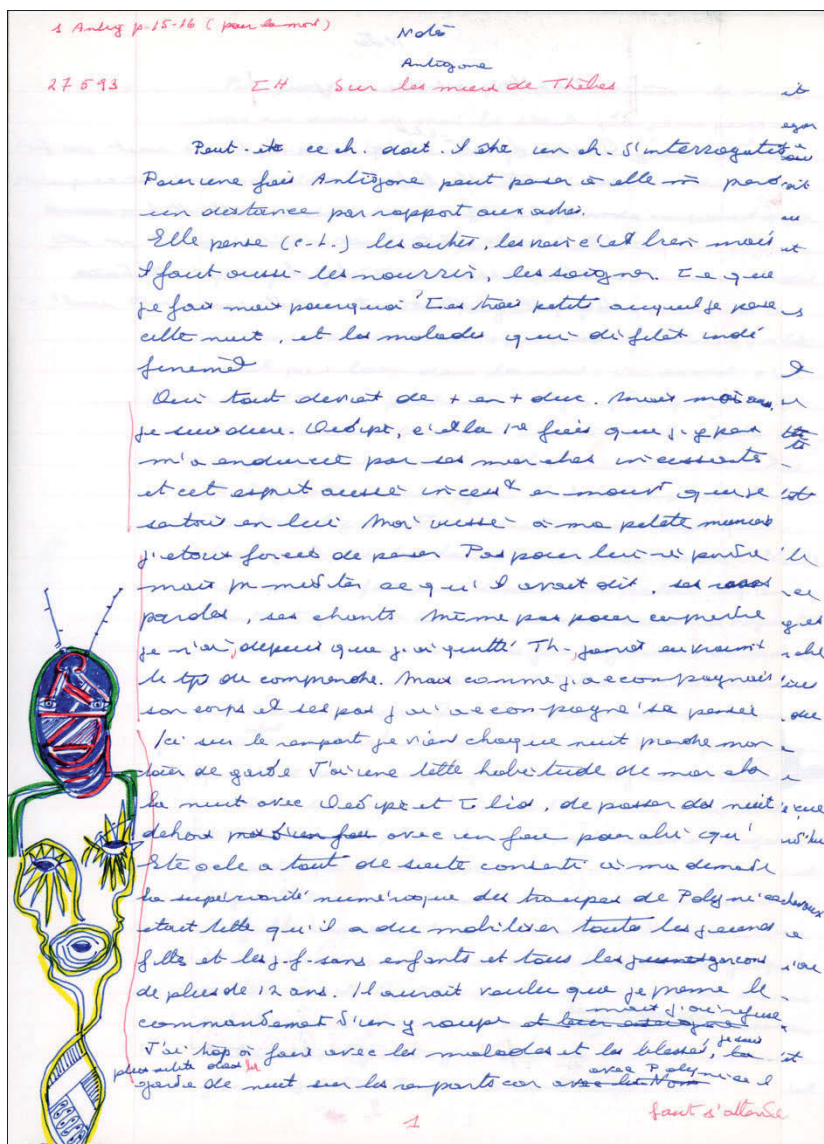


Fig. 11 Antigone 92-93 1^{re} version cahier 3 (page 1) : Face aux deux Balthus, dessin d'Henry Bauchau. Dans cette page du manuscrit figure un passage écrit à la première personne, ébauche de la focalisation définitive du roman.



Cadran solaire de bergers en H^{te} Provence



Orléans



Tours

Fig. 12 *Antigone 92-93 1^{re} version cahier 3 (intérieur) : « Cadran solaire de bergers en H^{te} Provence » ; Clocher romain de l'Abbaye de Chancelade ; Tours et clocher de la cathédrale d'Orléans ; Façade de la cathédrale de Tours.*

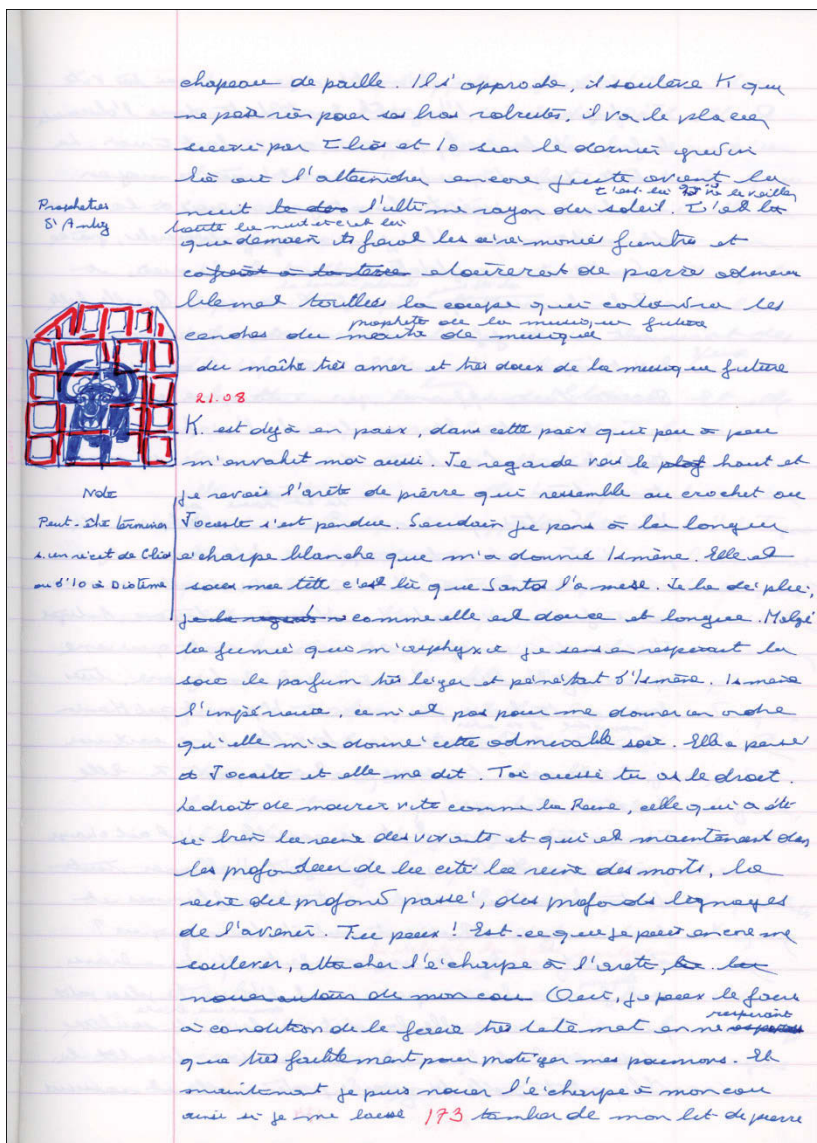


Fig. 13 Antigone 92 1^{re} version cahier 3 : Dessin d'Henry Bauchau représentant un taureau en cage. Dans cette page du manuscrit figure le récit de la mort de K.

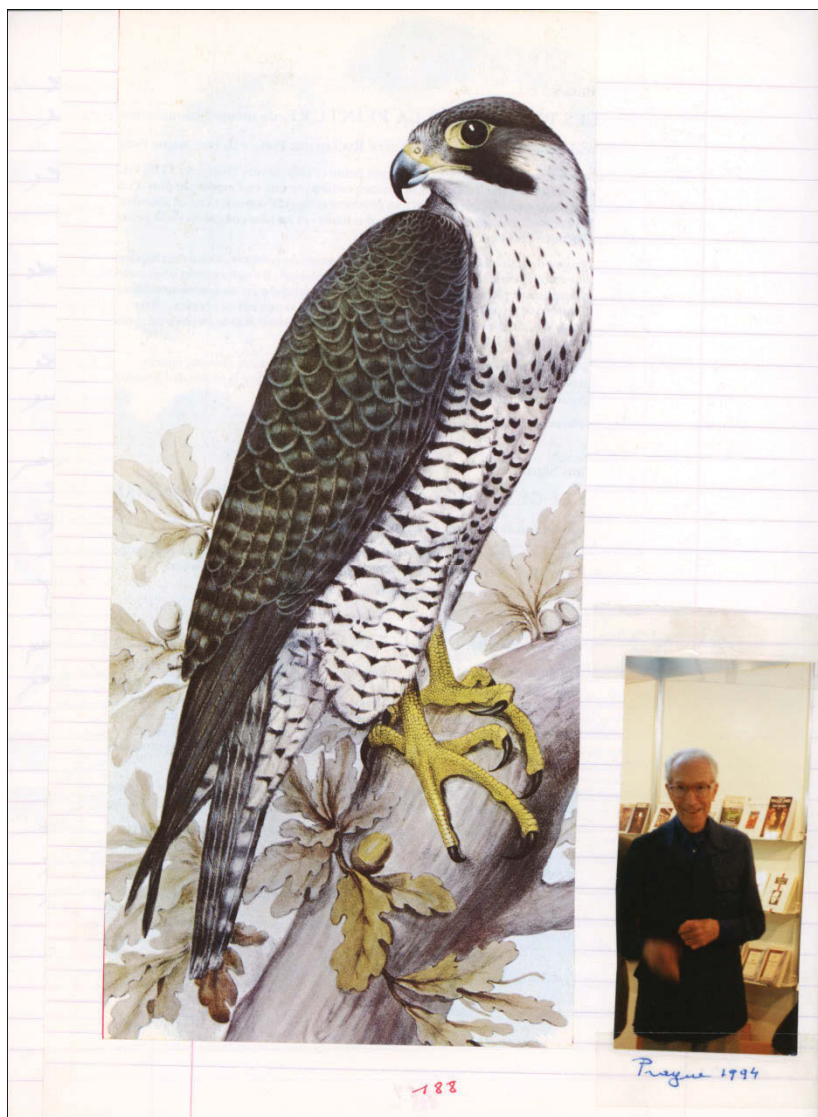


Fig. 14 *Antigone* 92-93 1^{re} version cahier 3 (intérieur) : Le faucon ; Henry Bauchau à Prague en 1994.



Fig. 15 *Antigone 92 1^{re} version cahier 3 (intérieur) : Orphée déchiré, dessin à l'encre de Chine.*

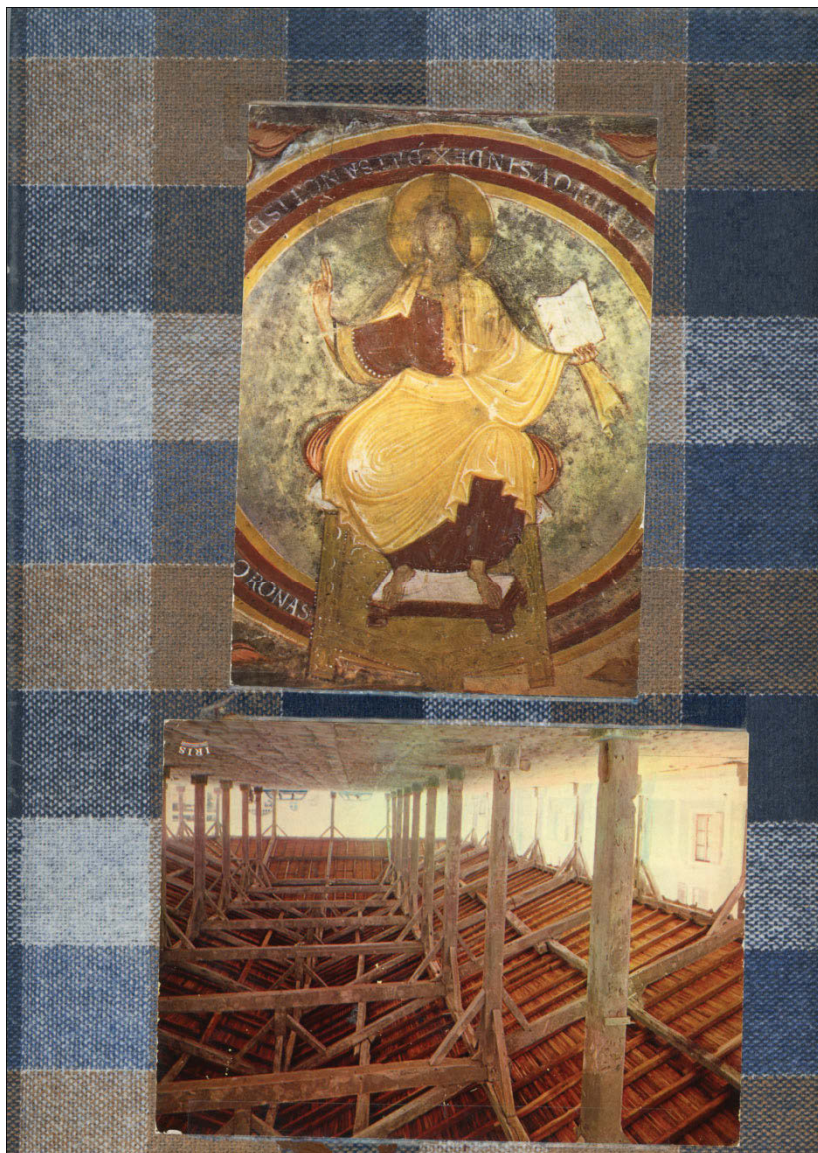


Fig. 16 *Antigone* 92-93 1^{re} version cahier 3 (verso): « Christ en majesté », crypte Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe, Vienne ; « Halles en charpente du XVI^e siècle » (carte postale collée à l'envers), Charroux, Vienne.

Chapitre IV

Antigone en action ou la question vivante de « la » Sphinx

Géologie

11

*Tout est destin dans nos durées de
courte paille.*

*Tout est question, même si Dieu
répond en somme.*

*Mais dans la vraie durée, dans
l'impensable espace*

Quelle image fait face à l'énigme ?

*Qui pose la question du monde ? Et
qui l'écoute ?*

H. Bauchau, *Poésie complète*, p. 19

Parabole

[...]

Rose de la beauté noire

Songe rouge de mes nuits

Roses montant de la terre

À proximité du ciel.

Semaïsons, soleil et vie

Cheminements de la pluie

Énigmes et parabole

De la rose sans parole.

H. Bauchau, *Poésie complète*, p. 383

L'« ombre Antigone »

La marche « en avant » d'Henry Bauchau, tension vers un féminin possible à vivre, l'a porté, après de nombreux détournements, sur la « route » d'Antigone. La gestation de ce personnage est longue et complexe, parce qu'Antigone est chargée par l'écrivain de nombreuses instances herméneutiques d'ordre divers.

Dans la première version d' *dipe sur la route*, Antigone est envisagée tout d'abord comme personnage complémentaire de l'identité dipienne, mais, au fur et à mesure que Bauchau avance dans la rédaction des différentes versions de ce roman, elle évolue à un point tel qu'elle finit par occuper une place de plus en plus importante, centrale même. Une fois achevé *dipe sur la route*, Bauchau sent que le person-

nage d'Antigone continue de l'habiter. Le projet d'un roman où Antigone serait la protagoniste absolue commence à prendre forme en lui. Le 28 avril 1991 il écrit dans le *Journal d'Antigone* :

Je rêve d'un gros livre. D'un point plus profond, plus secret de moi-même je pense sourdement à ma chère Antigone. Je progresse peut-être dans l'amour que je lui porte, dans la connaissance que j'ai d'elle.¹

Les motivations résideraient dans son « désir d'être femme », comme le laisse entendre Alain Badiou dans une lettre envoyée à Bauchau au sujet d' *dipe sur la route* et qui est citée dans le *Journal d'Antigone* :

[...] j'ai reçu une très belle lettre d'Alain Badiou. Elle m'a fait plaisir et m'a appris, ce qui est mieux, quelque chose sur moi et sur mon œuvre. Il me dit :

Tu as écrit, cela ne fait aucun doute, un très beau livre. [...] Je pense au superbe épisode de la sculpture de la falaise, ou à l'occultation d' *dipe* dans la fresque. Trouveras-tu trop intime que je te dise que tout le livre est animé par ce que je n'arrive pas à nommer autrement qu'un désir d'être femme ? Je le vois à ces calmes figures dorées de femmes, qui sont comme les haltes de notre voyage en toi, mais que balancent les héroïnes plus aiguës, Antigone d'abord (ton livre aurait aussi bien pu s'appeler *Antigone*), la reine ensuite. Dans le triplet de la mère bienfaisante, de la fille forte et fidèle, de l'hystérique obscure et inspirée, tu dessines une féminité totale, qui équivaut presque à l'humanité toute entière, et c'est au regard de cette totalité qu' *dipe*, si intérieur et incalculable soit-il, transforme en éternité son errance.²

Tout au long de ce livre, bien en accord avec certains aspects de cette réflexion d'Alain Badiou, j'ai montré comment le désir du féminin traversait toute l'œuvre de Bauchau, et cela dès ses débuts. Désir qui constitue un nœud problématique chargé d'ambiguïtés et de complexités remarquables investissant tout son être et son vécu. L'écriture s'en est chargée, devenant pour l'auteur un champ d'investigation et le moyen pour transformer cette instance du féminin. D'abord en représentation, puis en relation, pour parvenir enfin – après que la mort d' *dipe* vient sceller, dans *dipe sur la route*, la séparation définitive entre les différentes composantes du « moi divisé » – à créer une forme de féminin se détachant d'une nécessaire relation de complémentarité. Apte donc à devenir un sujet adulte agissant en son nom propre... Dans *dipe sur la route*, en revanche, Antigone se considère et agit jusqu'à la fin comme une projection, voire un reflet, du « regard » de l'aveugle *dipe* et du « désir » du bandit Clios. Mais dans *Antigone* elle affirme sa singularité

¹ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 91.

² *Ibid.*, p. 65.

identitaire : « Antigone, écrit Bauchau, dans *dipe sur la route*, marche vers elle-même. Dans *Antigone*, elle ne cesse de descendre, de dégringoler, dans ce qu'elle est. »³

Le parcours de création de l'Antigone bauchalienne, personnage romanesque « en action », n'est pourtant pas linéaire. Il présente de nombreux problèmes herméneutiques, comme on peut le constater en suivant les réécritures successives des deux romans du cycle thébain. Un double processus évolutif est en effet à prendre en compte. L'un, intratextuel, concerne la genèse du personnage dans chaque uvre. L'autre, intertextuel, concerne la relation du personnage avec ses « antécédents » littéraires et les modifications qui se produisent dans son passage d' *dipe sur la route* à *Antigone*.

Sans pouvoir entrer ici dans le détail d'une analyse qui, du fait de son ampleur et de sa complexité, fera l'objet d'une recherche ultérieure, je tiens à faire remarquer d'ores et déjà que le changement, dans le statut et l'identité du personnage, qui se manifeste dans ce passage aura des conséquences importantes pour la valeur signifiante du personnage lui-même et pour celle du rapport que Bauchau entretient avec lui. Une « déchirure » fondamentale sépare en effet l'Antigone d' *dipe sur la route* de la femme du roman homonyme. Cette rupture est à mettre en relation avec la séparation définitive qui se produit entre *dipe*, Clios et Antigone à la fin d' *dipe sur la route*.

Dans le *Journal d'Antigone*, citant une lettre écrite à Bertrand Py, Bauchau lui-même tient à préciser qu'il existe une différence entre ses « deux » Antigone :

18 mai. J'écris à Bertrand Py : Au sujet d'*Antigone*, je voudrais d'abord préciser que ce livre n'est pas une suite d' *dipe sur la route*. Sur Antigone, telle que je la voyais en 1989 et dans les années précédentes, j'avais tout dit dans *dipe sur la route*, je pensais que c'était une étape franchie et désirais écrire d'autres choses. Il me semblait aussi que la mort d'Antigone et son conflit avec Créon avaient été portés sur la scène par Sophocle d'une façon complète et inégalable. Au cours des années suivantes, le personnage d'Antigone n'a pourtant pas cessé de m'habiter. Au milieu de mes autres travaux, je lui ai consacré plusieurs poèmes dont *Sophocle sur la route* et *Regards sur Antigone*. J'ai écrit sur elle cinq récits dont deux ont été tirés de versions initiales d' *dipe sur la route*. C'est après avoir écrit un de ces récits, *L'Arbre fou*, que je me décide, pendant l'année 1992, à commencer vraiment l'*Antigone* actuelle.⁴

³ *Ibid.*, p. 490.

⁴ *Ibid.*, p. 498.

À travers cette allusion à *L'Arbre fou*, Bauchau donne des indications pour une interprétation moins « évidente » du personnage, car elle jette une ombre énigmatique sur la « lumière Antigone »⁵. Implicitement, il avertit son lecteur que l'Antigone du roman éponyme, n'est pas seulement le personnage « sublime », qu'il a pourtant suggéré et construit dans son œuvre définitive.

Souterrainement et parallèlement à la narration de surface, courent en effet d'autres voies et d'autres sens exégétiques qu'il a d'abord essayé de libérer par l'écriture dans la première version du roman, comme il le signale dans le *Journal d'Antigone*. Le 20 avril 1992, Bauchau note que cette nouvelle Antigone, différente de celle de Sophocle et de la sienne dans *dipte sur la route*, a bougé en lui en se heurtant à de puissants obstacles, et que « d'autres forces sont en action en elle ». Il ignore encore lesquelles mais il se rend compte du besoin de leur donner la liberté, « cette liberté qu' [il] ne connaî[t] pas, une liberté beaucoup plus grande que celle qu' [il] a vécue et que [ses] rêves [lui] font pressentir [...] »⁶.

Cette liberté d'Antigone – personnage et roman –, que Bauchau veut faire émerger dans la première version d'*Antigone*, est toutefois destinée à être ensuite cryptée ou effacée au cours des réécritures.

À l'époque de la rédaction de la version définitive du roman, en 1996, Bauchau écrit un poème « Liberté d'Antigone » dédié à la problématique de la « libération » et de « la liberté »⁷, qui apparaît dans une version « longue » dans le *Journal d'Antigone* et en version réduite dans le recueil *Exercice du matin*, comme dans *Poésie complète*.

La structure du poème se fonde sur des figures de répétitions et sur des jeux de variations qui suggèrent l'idée d'un parcours, d'une évolution de sens. Le poème s'ouvre avec une relation oximorique qui touche un sujet restant ambigu⁸ (« Libérée du tout par le rien »). Il se clôt par une relation quasi similaire qui concerne, cette fois, un terme abstrait (« liberté du tout dans le rien »). Le « rien », qui est l'instrument initial de la libération, devient, à la fin du poème, le seul lieu possible où la liberté peut habiter.

⁵ Cf. le texte *La Lumière Antigone*, dans Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., et notamment p. 99 : « Si je parle de la Lumière Antigone, et même de lumière Antigone en lumière acharnée, c'est parce qu'elle a été, pour moi aussi, une façon de vivre. » Cf. également le poème « Les deux Antigone ».

⁶ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 152-153.

⁷ Cf. *Ibid.*, p. 465.

⁸ « Libérée/du tout/par le rien/épiphanie/de la riieuse originelle », Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 311. Qui est « libérée », Antigone ou l'« épiphanie » ?

Faut-il faire confiance à l'interprétation positive du « rien » que Bauchau donne, à propos de ce poème, dans le *Journal d'Antigone*, où la liberté consiste à se vider de tout souci et préoccupation et de toute possession ?⁹ Ne peut-on pas retrouver dans cette évolution de la relation entre la « liberté du tout » et le « rien », le signe d'une impossibilité pour la liberté d'exister en dehors du « rien », c'est-à-dire de la non-existence ?¹⁰ Bauchau déclarerait alors implicitement, une fois encore, l'échec de la tentative de « libération » qui aurait été à l'origine de l'écriture d'*Antigone*. Il justifierait ainsi le fait qu'une résistance intérieure, plus forte que ses désirs, l'a mené à « réduire » la complexité du personnage Antigone, comme la portée que son roman aurait pu avoir dans le parcours de « libération » progressive du féminin à travers son œuvre.

Cette résistance est, comme je l'ai déjà signalé, une constante de la lutte intérieure avec « l'indicible » que Bauchau affronte avec et par son écriture. Elle se manifeste dans ce cas déjà vers la fin de la rédaction de la première version d'*Antigone*, en 1993. En témoigne un épisode que Bauchau rapporte dans son *Journal d'Antigone*. Au cours d'une rencontre, Jean-Philippe de Tonnac demande à Bauchau ce qu'Antigone représente pour lui. La réponse est allusive et partielle car Bauchau se tait sur le rapport « intime » qu'il entretient avec Antigone. Il se borne à des considérations tirées de la tradition exégétique :

Je ne lui ai pas dit, ce qui est vrai, que j'en suis d'une certaine façon amoureux et que cette intimité entre nous éclaire ma vieillesse. Par contre j'ai dit qu'elle était pour moi la plus haute et la plus étonnante figure féminine de la tradition grecque. Seule, dans la tradition judéo-chrétienne la Vierge Marie a la même stature. Mais Marie existe par et pour son fils, elle ne parle qu'à travers lui. Antigone dit sa propre parole. [...] Elle reste encore aujourd'hui un modèle de ce que pourrait être une pensée, une éthique, une action féminine délivrée des modèles masculins qui pèsent encore tant sur les femmes.¹¹

L'omission faite par Bauchau (comme l'« aveu » qu'il en fait dans le *Journal d'Antigone*) est emblématique. Pourquoi ressent-il le besoin de passer sous silence l'importance et la profondeur du rapport qu'il entretient avec son personnage ? Qu'aime-t-il finalement dans Antigone ? Sa lumière, comme il le déclare toujours, ou plutôt le mystère et l'obscurité qui appartiennent au féminin de la statue dans l'arbre du récit *L'Arbre fou* ? Sans doute les deux à la fois, ainsi que me paraît le démontrer la

⁹ Cf. Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 465-467.

¹⁰ Cf. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, [1943], Paris, Gallimard, 1976.

¹¹ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 256.

présence d'un dessin¹² de Bauchau dans une des pages de la première version d'*Antigone* où la jeune protagoniste est occupée à préparer des remèdes pour les malades. Bauchau accompagne cette image du féminin « sanctifié »¹³, guérisseur, et voué au bien qui jaillit de l'écriture, d'un dessin qui occupe la marge de la page. Il reproduit un buste et un visage de femme sculptés dans le tronc d'un arbre évoquant la partie supérieure de la sculpture d'un féminin obscur et matriciel. C'est ce qu' dipe réalise, en utilisant le tronc d'un arbre foudroyé dans le récit *L'Arbre fou* :

Lorsque la statue est achevée, dipe demande à Antigone de venir, elle est bouleversée en la voyant. Alors que le visage et le corps, cruellement taillés à la hache, s'exaltent et se déchirent dans le plaisir, la courbe parfaite du ventre a été conçue et travaillée par l'amour. Elle est soulignée par les couleurs, le noir et le rouge divisent l'uvre en deux surfaces contrastées qui se rejoignent au ventre, au sexe doucement sculpté pour le bonheur. Il fascine, il attire, il est le centre pacifié, immuable de la danse effrénée de la terre et du temps. Noire, rouge, échevelée, avec des pierres et des métaux enfoncés dans son corps, la danseuse, jaillissant des racines, serait seulement terrible s'il n'y avait ce ventre si doux et ce sexe qui a engendré la vie. Toute cette part obscure et protectrice, tout ce tendre paradis du corps d'où dipe et elle sont sortis.¹⁴

Une autre confirmation importante provient d'une ébauche de poème dédié à Antigone, que Bauchau écrit dans les premières pages de la première version d'*Antigone*. Maintes fois, l'auteur écrit des versions différentes du vers qui porte sur la relation qui existe entre Antigone, la lumière et l'ombre. Les plus significatives, dans ce contexte, sont : « Plus précieux/que lumière/son être/d'ombre » et « Portant une ombre/plus précieuse/que sa lumière. »¹⁵

Quelle est l'ombre qu'Antigone porte en elle ? Celle de ses origines familiales, dont elle est, en tout cas, la victime innocente ? Et pourquoi serait-elle plus précieuse que sa lumière ? Quel secret cachent, en réalité, pour Bauchau, son identité et son âme ?

Cette problématique de la relation entre la lumière et l'ombre, qui apparaît à plusieurs reprises dans l'uvre de Bauchau, est déjà présente dans un de ses premiers poèmes. Elle y est liée à l'obscurité d'un désir

¹² Cf. Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 2 », *op. cit.*, p. 63.

¹³ Dans la 1^{re} version *Antigone*, c'est Ismène qui définit ainsi la façon d'agir d'Antigone : « – Avoue-le, tu te sens plus sainte. – Peut-être, Ismène [...] ». Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 », *op. cit.*, p. 160.

¹⁴ Henry Bauchau, *L'Arbre fou*, dans *Les Vallées du bonheur profond*, *op. cit.*, p. 16-17.

¹⁵ Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 », *op. cit.*, p. 17.

sexuel « lourd » et « tordu » ayant toutes les caractéristiques d'une « dislocation », et donc d'un écart :

[...]/Or la lumière/suscite l'ombre et dans cette ombre est noir désir/du noir, obscurité du sexe obscur, ferrailles/des rêves lourds, perdus dans les fourrés du pauvre/près des rayons tordus de la roue disloquée.¹⁶

Et si l'ombre, comme le poème le suggère, est le lieu du « désir », quel rapport entretient alors Antigone avec ce « désir » qui se cache dans l'ombre ? Dans *dipe sur la route*, Antigone est encore impliquée dans une relation de désir avec ses composantes masculines, dipe et Clios. Dans le roman *Antigone*, elle semble en revanche se « libérer » progressivement de toute instance désirante¹⁷ en devenant l'interprète magnifique et pure d'une tragédie collective, à partir du moment où elle et Clios se séparent à jamais dans le chapitre « Antigone ne se retourne pas » :

Je ne réponds pas, je sens que je dois rester ferme et totalement désarmée en face de lui [Clios]. Il soupire, il se détourne un peu et finit par dire avec peine : « Je te libère, Antigone, je te libère... » Il y a un silence plein de chagrin et de tendresse entre nous. Clios dit : « L'aventure d' dipe, notre aventure à tous les trois, aura suscité cette femme qui se décide librement et qui va me quitter. »¹⁸

Dans cette scène, Antigone est « désarmée », c'est-à-dire privée de ses armes par quelqu'un. Une différence remarquable avec Pierre et Johnson du *Régiment noir* ou avec dipe, qui étaient « sans armes » et se trouvaient donc dans la dimension du « manque », par excellence celle du désir.

À partir de ce moment elle acquiert une série de caractéristiques positives qui sembleraient la figer dans un cliché inspiré d'interprétations développées et établies au cours des siècles autour de son personnage, et qui fonctionnent ici comme référence intertextuelle de l'œuvre. Comme le souligne Philippe Daros à propos de la relation entre mythe et littérature :

L'intertexte que constitue le « mythe littérisé » est bien un « déjà dit », un « déjà lu » par excellence puisqu'il s'agit d'un lieu commun, d'un *topos* pris dans un jeu de miroirs et ce jeu produit bien chez le lecteur ou le spectateur la reconnaissance de l'alliance du *même* et de l'*autre*. [...] [cette] alliance du même et de l'autre dans le jeu de la variation inscrit l'œuvre-support dans

¹⁶ Henry Bauchau, « Qu'est-ce que la lumière », dans le recueil *Géologie, Poésie complète*, op. cit., p. 160.

¹⁷ Comme cela apparaît avec évidence dans « La Forêt » et « Antigone ne se retourne pas », 2^e et 3^e chapitre d'*Antigone*, op. cit.

¹⁸ *Ibid.*, p. 37.

une filiation qui équivaut encore à une catégorisation : rapprocher pour opposer, opposer pour pouvoir rapprocher et ainsi construire la « sécurité » des cadres hiérarchisés. Activité de légitimation du littéraire de par l'espoir d'un ancrage archéologique dans un point focal virtuel : une origine anthropologique saturée de sens.¹⁹

Or, c'est bien au cours des réécritures d'*Antigone*, révélées par l'étude des manuscrits, que Bauchau fait absorber à son personnage des caractéristiques provenant d'une certaine tradition exégétique. Il dépouille ainsi, progressivement, son personnage de toute tension désirante en le transformant en une forme sublimée qui connaît, et sa route, et le sens de ses actes. Dans la version définitive du roman, elle n'est plus dès lors la « question vivante » à l'origine de la « blessure » et de la « déchirure », la protagoniste d'un drame individuel, comme Bauchau l'envisageait à la fin de *Jour après jour*.

En choisissant de se mettre dans une condition de dépassement de la problématique existentielle du « désir du féminin », qui avait été le moteur et le pivot de son écriture, Bauchau expérimente sans doute une voie de conciliation entre les instances opposées de son éducation et de ses penchants. Comme il le déclare dans le *Journal d'Antigone* :

Je ne suis pas qu'amour, je suis aussi haine de ce bourgeois, que je reconnais en moi-même. Mon œuvre à sa façon est, je l'espère, une lutte menée contre l'esprit bourgeois et la société sans espoir et sans racines qu'il engendre.²⁰

Mais, comme le démontrent les diverses étapes de la genèse d'*Antigone*, ce sera encore une fois une instance de refoulement qui gagnera la partie à la fin de la rédaction du roman. Bauchau ne renonce pas, pourtant, à l'« ombre » Antigone : si elle disparaît progressivement du roman, elle apparaît dans une écriture *a latere*. La substance « désirante » qui informe le personnage Antigone dans ses profondeurs et qui émerge dans la première version du roman, reste bien présente en effet dans un récit, *Les Vallées du bonheur profond*. Bauchau signale sa gestation en 1993, à l'époque de la rédaction de la première version d'*Antigone*.²¹ Quand il termine le récit, en 1995, il en commente le sens dans son *Journal*, en renvoyant toutefois à l'enfance la sphère du désir sexuel d'Antigone :

¹⁹ Philippe Daros, « Le mythe en littérature : une forme particulière de recontextualisation », dans *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*, dans Jean Bessière (dir.), Paris, Honoré Champion, 1998, p. 104.

²⁰ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 126-127.

²¹ Cf. *Ibid.*, p. 200, à la date 10 janvier 1993 : « J'ai fini par reprendre *L'Arbre fou*, je devrais revoir aussi le voyage d'Antigone avec Constantin dans les vallées du bonheur profond. »

Dans *Les Vallées du bonheur profond*, Antigone fait une régression vers l'enfance et ses jeux, y compris les jeux sexuels. Elle est attirée par Constantin, mais quand elle reçoit le bâton d'Idipe, elle s'aperçoit que son vrai désir est la route. Le bâton d'Idipe – ce à quoi je n'ai pas pensé en écrivant – est un signe phallique, mais il s'agit d'un phallique transformé par la nécessité (la marche de l'aveugle) et le sens (la route).²²

Et cela parce que, pour Bauchau, en 1995, Antigone, qui « n'est pas insensible au désir des hommes, ni au sien », est appelée « à autre chose » : à avancer dans sa vie en passant d'un échec à l'autre pour connaître finalement « une victoire au-delà de la mort, par la transmission, le théâtre »²³. Ce qui équivaut à dire qu'elle n'est pas destinée à vivre en son nom propre dans la « vie réelle » mais seulement dans l'espace de la littérature et de la « fiction ». Sa parole ne peut donc s'exprimer que par la médiation d'autres voix. Elle restera toujours une parole indirecte, comme le montre le dialogue entre Antigone et Hannah, l'Antigone d'hier et celle d'aujourd'hui, dans le livret d'opéra *La Lumière Antigone*. Par rapport à Antigone, Hannah n'est du reste qu'un reflet, une amorce inachevée : son nom « Hannah » n'est-il pas en effet un palindrome construit à partir des premières lettres qui composent le nom « Antigone » ? Et le « h » muet qui ouvre et clôt le nom, ne pourrait-il, en tant qu'initiale du prénom de Bauchau, en signaler sa présence indirecte ?

Si la substance « désirante » d'Antigone s'estompe progressivement au cours des réécritures du roman jusqu'à devenir un aspect que l'on pourrait considérer comme marginal, voire inessentiel, dans l'exégèse générale de cette œuvre, elle affirme en revanche, avec force, son droit à exister dans la scène de l'enterrement de Polynice, sur laquelle je reviendrai. Antigone s'y fait la gardienne du « désir » criminel, comme le dit Lacan :

La descendance de l'union incestueuse s'est dédoublée en deux frères, l'un qui représente la puissance, l'autre qui représente le crime. Il n'y a personne pour assumer le crime, et la validité du crime, si ce n'est Antigone. Entre les deux, Antigone choisit d'être purement et simplement la gardienne de l'être du criminel comme tel.²⁴

Le 4 avril 1992, Bauchau écrit dans son *Journal d'Antigone* :

Giono : « L'homme a toujours le désir de quelque monstrueux objet. Et sa vie n'a pas de valeur que s'il la soumet entièrement à cette poursuite. »

.....
²² *Ibid.*, p. 396.

²³ Cf. *Ibid.*, p. 397. Structure chrétienne à certains égards.

²⁴ Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 329.

J'ai toujours eu au fond de moi « le désir de quelque monstrueux objet ». C'est ce que j'ai poursuivi dans l'amour et, le moment venu, dans l'écriture. Par contre je n'ai pas soumis entièrement ma vie à cette poursuite.²⁵

Comme Bauchau ne veut pas s'impliquer complètement dans ce « désir », il le confie à Antigone : en assumant sur elle-même, sous forme d'amour, le « monstrueux objet » – c'est-à-dire le « crime » au sens lacanien²⁶ – elle célèbre en même temps la force d'un désir ambigu et l'échec de ses tentatives pour l'enterrer afin de le soustraire aux agressions et aux insultes du monde.

C'est précisément à cause de ce désir-ci que le personnage d'Antigone reste, malgré les « épurations » scripturales des réécritures, totalement impliqué dans le questionnement infini de l'énigme fondamentale, celle qui a été posée par « la » Sphinx. À un point tel qu'elle finit par prendre sa place et devenir elle-même cette énigme infinie. Et c'est en commentant la relation qu'Antigone entretient avec le « désir », que Bauchau en focalise le noyau irréductible :

Est-ce qu'Antigone, « défenseur des droits du criminel », est libérée dans son désir par l'accomplissement d' *dipe* et le changement de Clios ? Je ne le sais pas. Avec le danger couru par ses frères, avec la décomposition du corps non protégé de Polynice qui lui est insupportable il me semble qu'elle perd à nouveau sa liberté. Son corps exige que celui de Polynice soit respecté.²⁷

Dans *dipe sur la route* Antigone passe de l'adolescence à l'âge adulte. Dix ans durant, elle s'investit dans un parcours existentiel dynamique, dans la spirale d'un labyrinthe à structure ouverte. Dans *Antigone*, au contraire, elle est prise au piège d'un parcours implosif et implosé, à structure bouchée. Le début et la fin, le départ et l'arrivée, l'entrée et la sortie coïncident.

.....
²⁵ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 149. L'espace blanc qui sépare les deux parties de la citation est présent dans le texte. Ce « vide » est là, à mon avis, pour signaler un passage de la pensée, un temps d'une méditation, une pause de réflexion...

²⁶ La relation entre Antigone et le « crime » est récurrente dans le roman. Elle apparaît de façon nette dans le chapitre « Antigone ne se retourne pas » à propos du rapport qu'elle entretient avec *dipe* et Clios. En parlant avec Clios elle dit : « Vous [*dipe* et Clios] étiez deux criminels rejetés par tous, j'étais jeune, ignorante, abêtie par la vie au palais mais ça au moins je le savais : les criminels, eux aussi, ont droit à l'amour. Je vous ai donné le mien comme je pouvais. » Henry Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 35. La relation au crime réapparaît encore une fois avec force dans le chapitre « Le Cri », quand Antigone mendie sur l'agora de Thèbes en poussant son cri : « Le cri, le crime, plane au-dessus de la ville et il n'est plus question de le retenir mais seulement de l'expulser en douleur et en vérité pendant tout le temps qu'il exigera pour naître. » *Ibid.*, p. 195.

²⁷ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 176.

Dans les deux romans du cycle thébain, la narration seconde, au niveau de sa structure, la forme et le sens de cette « modification ». *dipe sur la route* est construit selon un principe de « marche en avant ». Il se déroule du départ de Thèbes jusqu'à la « disparition » d' *dipe* à Colone. Antigone y est impliquée dans un processus évolutif, dans une formation qui a la dimension d'une errance, d'un présent continu, en conséquence, infini. À l'ouverture du début (départ de Thèbes) correspond l'ouverture de la fin (départ d' *dipe* sur le chemin du soleil). Dans *Antigone*, l'action est circonscrite entre deux grottes L'une est décrite au début du roman et l'autre à la fin. Cette spécularité enferme le personnage dans une destinée close et sans issue – tragique –, dans un parcours enroulé sur lui-même, « circulaire » et obligé.

Dans la grotte du début du roman, Bauchau propose une fois encore le combat – problème, origine et axe central de son écriture, entre des forces opposées. En ce cas, le sujet est celui d'Apollon luttant contre Python²⁸, figé dans une fresque à la dominante rouge. Dans la grotte de la fin, Antigone, en allumant des torches, transforme le noir de son « tombeau » en une grotte « blanche » de lumière, source d'éclairage mais aussi cause de mort par étouffement. Cela se trouve admirablement emblématisé dans *La Lumière Antigone*, poème que Bauchau écrit pour le livret de l'opéra de Pierre Bartholomée :

Les soldats n'ont pas voulu/Que je meure dans le noir/Ils m'ont laissé trois torches/Leur lumière, leur chaleur/Leur fumée vont m'étouffer.²⁹

Mais Bauchau ne veut pas qu'Antigone meure suffoquée par sa propre lumière, il ne veut pas que son personnage reste enfermé dans un circuit clos, il veut la « libérer » en lui assurant la « vie éternelle » dans le dernier chapitre du roman, « L'Antigone de Io ». L'âme d'Antigone, sa substance de lumière, passe ici par transmutation dans l'âme de Io, la femme de Clios. Car, comme Bauchau lui-même le dit en 1993, en s'inspirant du récit de Marguerite Yourcenar, « Antigone ou le choix » :

Je rejoins tout à fait Yourcenar quand elle écrit : « On ne tue pas la lumière ; on ne peut que la suffoquer. » Antigone, pour moi, n'est pas une héroïne ni une sainte mais une lumière. Une faible lumière annonciatrice, intrépide et

²⁸ Bauchau s'inspire fort probablement de la fresque d'Eugène Delacroix « Apollon combattant le serpent Python » qui se trouve dans la Galerie d'Apollon au Musée du Louvre.

²⁹ Henry Bauchau, *La Lumière Antigone. Poème pour le livret de l'opéra de Pierre Bartholomée*, op. cit., p. 10.

interrogeante, qui attend ceux qui transmettront sa clarté aux générations successives.³⁰

Ce récit yourcenarien trouve une place significative dans le deuxième cahier du manuscrit de la première version d'*Antigone*³¹, où apparaissent des notes et des citations le concernant. Elles portent notamment sur l'identité d'Antigone, sur sa relation sororale avec dipe, sur Polynice qui « existe comme la douleur ». En effet, il est bien possible de retrouver une relation étroite entre certains traits fort significatifs que Bauchau attribue à son Antigone et ceux que Yourcenar stigmatise par sa prose lyrique dans son récit.

À l'époque de la conception et de la rédaction d' *dipe sur la route* dans les années 1980, Yourcenar est une protagoniste majeure de la scène littéraire internationale. Son entrée à l'Académie Française et sa mort catalysent l'attention des médias, de la critique et des lecteurs. Au cours de cette décennie et de la suivante, Bauchau approfondit sa connaissance de l' œuvre de Marguerite Yourcenar, ce qui aura fort probablement des conséquences remarquables. Surtout pour ce qui concerne l'écriture d' *dipe sur la route* et d'*Antigone*.

Dans le *Journal d'Antigone*, Bauchau fait souvent référence à certaines œuvres de Marguerite Yourcenar, notamment aux récits « Antigone et le choix » déjà cité, à « Anna, soror ... » et aux romans *Mémoires d'Hadrien* et *L' œuvre au noir*. Il lui semble retrouver dans l' œuvre de Yourcenar une correspondance avec ses propres procédés narratifs et le type de relation qu'il entretient avec ses personnages. Il écrit le 13 juillet 1993 :

Yourcenar à propos d'Hadrien : « Je n'ai jamais cru que je puisse me rassasier d'un personnage que j'avais créé. Je n'ai pas fini de les regarder vivre. Ils me réserveront des surprises jusqu'à la fin de mes jours. » C'est exactement ce que je ressens moi aussi pour Antigone et pour Clios.³²

Le 14 juillet³³, Bauchau revient sur le rapport qui lie Yourcenar et ses personnages et déclare être en train de lire avec « un grand intérêt » la

³⁰ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 275.

³¹ Cf. Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 2 », p. 28. Archives & Musée de la Littérature (ML 07973/0001-0008).

³² Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 161.

³³ Comme déjà signalé, je reviendrai dans le cinquième chapitre sur l'importance et la récurrence de certains chiffres dans les dates indiquées par Bauchau. Sur l'importance du 14 juillet, par exemple, date capitale pour les Français, car elle évoque la prise de la Bastille. Mais pour Bauchau, il est peut-être plus important d'inscrire cette notation significative pour la compréhension de son œuvre sous le signe du chiffre « 14 » et du « 7 » (juillet étant le septième mois de l'année).

biographie de Marguerite Yourcenar écrite par Josyane Savigneau. Lecture qui lui fait découvrir des ressemblances inattendues entre lui et l'écrivaine : ils sont tous les deux « des écrivains de la seconde partie de la vie », qui ont eu « grand-peine à [s'] attacher au dur labeur de l'œuvre », qui ont aimé l'histoire et vécu intensément leurs personnages. Finalement, il remarque que « nous avons écrit pour survivre, pour apprendre et nous découvrir »³⁴. En fait, ils ne partagent pas seulement les mêmes motivations à l'égard de l'écriture, mais aussi une capacité d'écrire, dans les plis du texte « officiel », un autre texte plus secret et profond. Celui-ci constitue un dialogue de l'intériorité avec le lecteur, comme le suggère cette réflexion notée par Bauchau dans le *Journal d'Antigone* :

Dans les *Mémoires d'Hadrien*, il y a tout un non-écrit, du moins en apparence, qui est chuchoté entre les lignes et qui enrichit singulièrement la lecture du livre d'un vaste domaine d'expériences, de réflexions, de sensations.³⁵

En soulignant la présence de ce double plan – l'un manifeste, l'autre caché – dans l'écriture de Yourcenar, Bauchau retrouve une autre correspondance fondamentale entre elle et lui, celle d'une ambiguïté existentielle, d'une duplicité intérieure face au monde dont l'écriture se fait en même temps trace visible, par la parole – et invisible, par l'omission. Il le signale indirectement dans une citation tirée d'« Anna, soror... » où, racontant l'histoire incestueuse de Miguel et d'Anna, Yourcenar constate qu'il n'y a pas de lecture univoque du « livre de la création », lequel peut bien être déchiffré en « deux sens » ayant tous les deux la même valeur³⁶.

Comment interpréter alors l'amour qui lie le frère et la sœur ? Nécessité « naturelle » engendrée par le besoin de retrouver l'unité originelle du masculin et du féminin ? Ou bien relation à condamner, selon la vision chrétienne ? Les questions relatives à la nature et à la profondeur du rapport entre le frère et la sœur que Yourcenar pose dans « Anna, soror... » reviennent dans « Antigone et le choix » à propos de la double relation familiale qui unit Oédipe et Antigone et Antigone et ses frères. C'est bien autour des mêmes questions que s'organise la « matière » d'*Antigone*.

La narration du cycle thébain présente encore d'autres points de contact avec l'œuvre de Yourcenar, et notamment en ce qui concerne

³⁴ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 162.

³⁵ *Ibid.*, p. 314.

³⁶ Cf. *Ibid.*, p. 278.

l'écriture à la première personne d'*Antigone* qui rejoint par certains aspects le « je » des *Mémoires d'Hadrien*.

Dans la première version d'*Antigone*, à la page 70 du cahier n° 3 (écrit entre 1992 et 1993), Bauchau note à la date 24.³⁷ :

Idée qui m'est venue, couché, que ce livre pourrait être raconté par Antigone elle-même et devenir des mémoires d'Antigone. Mais ce ne me semble pas une bonne idée, à la réflexion. Ne pas la rejeter immédiatement pourtant. À ce stade ne rien rejeter.³⁸

« Mémoires d'Antigone » donc, comme *Mémoires d'Hadrien*.... Bauchau reprend cette idée de l'écriture à la première personne au cours de la rédaction de la deuxième version du roman. Le 23 mai 1994, il écrit dans son *Journal* : « Hier je me suis demandé avec insistance si presque toute l'histoire ne devait pas être écrite en monologue intérieur d'Antigone. »³⁹ L'écrivain finit par choisir une forme toute particulière d'écriture du « je », au confluent de divers registres et focalisations, qui partage avec le « je » d'Hadrien la même idée de témoignage émotionnel et réflexif d'une vie qui se raconte à proximité de la mort.

Bauchau trouve encore dans l'œuvre de Yourcenar une autre source d'inspiration qui agit, cette fois, au niveau profond de la structure des deux romans du cycle thébain. Dans *dipte sur la route* et dans *Antigone* les protagonistes sont en effet engagés dans une voie de perfectionnement intérieur qui mime, à travers les procédés narratologiques adoptés par Bauchau, le parcours de la matière à l'instar des stades nécessaires à la réalisation du Grand Œuvre alchimique. Un thème qui informe, à un niveau symbolique et scriptural, toute la matière du roman *L'œuvre au noir*.

Si l'on considère que, dans sa « marche en avant vers nulle part », dipte réalise un parcours initiatique de dissolution progressive de son « moi », comme le soutient Jacques Poirier⁴⁰, on découvre que la cons-

³⁷ Encore une date qui pour Bauchau revêt un sens symbolique fondamental car Antigone meurt à 24 ans et le 7 est, comme je l'ai déjà souligné, un chiffre sacré pour Bauchau.

³⁸ Cf. Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 3 », p. 70. Archives & Musée de la Littérature (ML 07973/0001-0008).

³⁹ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 326.

⁴⁰ « De cette dissolution du moi, la marche d' dipte est d'ailleurs la transposition, puisque le roi quitte Thèbes, non pour accéder à quelque lieu déterminé mais pour s'abandonner à la marche elle-même, devenue sa propre fin. Comme si le vrai savoir passait par l'abandon du monde ; comme si l'homme aux pieds gonflés devait s'en remettre à eux pour se connaître enfin. Nomade plus que voyageur par ce renoncement à toute maîtrise. S'abandonner complètement, c'est renoncer au principe d'identité, et donc à n'être que soi. » Jacques Poirier, « Le rocher et la vague : morce-

truction du cycle thébain tient sans doute compte, dans son arrière-plan, du parcours évolutif auquel la matière est soumise. Et cela non seulement dans la perspective d'un chemin mandalique tel que l'envisage Olivier Ammour-Mayeur⁴¹ – dont je parlerai plus loin – mais aussi dans la réalisation du Grand Œuvre alchimique. Un thème que j'esquisse ici et que j'approfondirai dans une autre recherche.

Dans *dipte sur la route* se réaliserait donc le premier stade, l'« Œuvre au noir », qui consiste dans la dissolution progressive de la matière. Expérience que Marguerite Yourcenar fait vivre à son personnage Zénon au cours de *L'Œuvre au noir*, et qui s'accomplit « physiquement » par le suicide du protagoniste dans « La prison », le dernier chapitre du roman.

Le premier chapitre du roman *Antigone*, « Le temple rouge », pourrait bien raconter *a posteriori* l'accomplissement de l'« Œuvre au rouge », se réalisant sous le signe du Soleil, où la matière lutte avec toute sa substance contre les forces obscures de l'existence, pour parvenir finalement à atteindre l'union du tout.

Ici, Antigone raconte que Clios a réalisé une fresque représentant la lutte d'Apollon contre le dragon femelle Python⁴². Elle trouve que, dans la fresque, il y a le combat mais qu'il n'y a pas d'échange de sang. Elle convainc donc Clios de suivre le « chemin du rouge » dans la réalisation de son Œuvre. Il s'y engage :

Au sortir du souterrain la fresque fondue dans la totalité du rouge ne se distingue plus que par les rayons sourds qu'elle émet. Elle n'est plus éclairée comme hier par le puits de clarté, elle darde au contraire ses couleurs vers cette blessure du ciel que Clios a voulue.⁴³

Au centre de la fresque, séparant les deux combattants jusqu'à la taille, un feu s'élève du sol, qui les brûle et les transforme pour les réunir à jamais. Leur séparation jusqu'à la hauteur du sexe est, dans ce contexte, bien significative comme leur union au niveau du cœur et du cerveau. Dans la réalisation du « Grand Œuvre » alchimique, c'est grâce au feu que peuvent se réaliser la transformation des éléments et leur fusion. Ainsi arrive-t-on à la perfection de la pierre philosophale, de l'or

ler, dissoudre, représenter », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 268.

⁴¹ Cf. Olivier Ammour-Mayeur, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, op. cit.

⁴² Comme signalé, le sujet de la lutte entre Apollon et Python a été utilisé par Delacroix pour une fresque « Apollon vainqueur du dragon Python ».

⁴³ Henry Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 15

pur, à la suite d'un processus de sublimation des éléments se produisant dans l'« œuvre au jaune » où les éléments simples, obtenus à travers les phases de transformation alchimique prévues, se recombinent.

Par la médiation de l'œuvre picturale de Clios, la narration retrouve symboliquement ces étapes jusqu'à l'unification finale qui demeure pourtant encore, chez Bauchau, une forme de multiplicité :

Le feu est l'exultation du jaune et l'allégresse du blanc, tout en joie sa lumière éclaire, réchauffe et fait face à ce qui manque dans la blessure du ciel. La force et la jeunesse du nouveau l'emportent, le soleil levant a fait reculer le monstre et ouvert un nouvel espace de lumière. Il ne l'a pas chassé ni vaincu, il ne pourrait plus le faire sans se brûler et Python ne peut plus espérer de revanche. Le feu guerrier les a brûlés, il les a aussi transformés. C'est ensemble, ici et à Delphes, qu'ils devront habiter et, unique et multiple, laisser retentir la parole.⁴⁴

La réalisation de l'« œuvre au rouge » est possible à condition que la matière, cette forme « désirante », se sublime dans l'accomplissement de l'« œuvre au blanc », c'est-à-dire dans la dématérialisation totale du « moi » en lumière pure. Sa perfection et sa pureté pourraient alors vivre dans une dimension intangible – et pourtant réelle – en revenant dans la matière vivante sous forme de substance immatérielle. C'est ce que signifierait, dans *Antigone*, la « transmission » de la lumière Antigone dans Io :

Quelle sera l'âme vivante qui me remplacera ? La musique de sa voix dans la mienne me convainc que ce sera, que c'est déjà Io. [...] Non, je ne vais pas disparaître pendant que Io prend sa fille dans ses bras et sourit à son fils. [...] Elle est l'Antigone du futur, bien plus intrépide, plus lucide que je n'étais, [...] un peu égarée, vite effrayée et pourtant capable, je ne sais comment, de répondre à ce qu'exige cette voix qui parfois m'habite et dont celle de Io est l'incomparable écho. Voix faite pour parler au cœur de tous et traverser le temps.⁴⁵

Le Vert-tige et « la » Sphinx

Dans *Le Régiment noir*, Bauchau faisait occuper aux trois composantes principales du « moi divisé » une même position sur la ligne de la temporalité existentielle tandis que, dans *di-pe sur la route*, il crée un décalage d'âge important entre di-pe, Clios et Antigone. Au début du roman, Antigone est une adolescente de 14 ans. Clios, « l'homme », est présenté comme un « jeune bandit ». di-pe se trouve dans la maturité

⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁵ Henry Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 348-350.

de son âge. Cela pourrait indiquer que chaque personnage incarne une des trois étapes de la vie indiquées par l'énigme de « la » Sphinx. Chacune coïnciderait, alors, sur un plan symbolique, avec un des trois stades du « Grand Œuvre » alchimique. *dipe* serait donc le protagoniste de l'« Œuvre au noir », Clios de l'« Œuvre au rouge » et Antigone de l'« Œuvre au blanc ».

Dans l'écriture bauchalienne, d' *dipe sur la route* à *Antigone*, les voies de perfectionnement de la matière « homme » suivent un parcours à rebours, en remontant de l'âge mûr vers l'adolescence et les profondeurs du « moi », pour que l'homme puisse se libérer progressivement de toute pesanteur existentielle, retrouver sa « lumière » originare et suturer ainsi, autant que possible, « la déchirure ». Une correspondance symbolique s'établirait alors, de façon très jungienne, entre le parcours de transformation du « Grand Œuvre » et la cure analytique, où la matière du « moi » se soumet à un processus de dissolution de ses superstructures, remonte à ses sources originaires pour retrouver sa substance profonde et découvrir ainsi son identité véritable à partir de laquelle elle peut entreprendre un nouveau parcours de vie.

Si dans *Le Régiment noir* le réseau d'instances pulsionnelles et existentielles était organisé selon le principe de la confusion intersubjective et de l'osmose, dans *dipe sur la route* et *Antigone* ce réseau apparaît organisé selon des directrices relationnelles binaires plus claires et nettes.

L'instance désirante à matrice sexuelle appartient à la relation Antigone-Clios. Une relation père/frère est établie par ailleurs entre *dipe* et Clios. *dipe* y est l'aîné, par son âge et par son expérience plus totale du crime. Une relation père/fille/frère/sur existe en outre entre *dipe* et Antigone, à cause des implications engendrées par la confusion générationnelle de leur histoire familiale. L'organisation du réseau relationnel d' *dipe sur la route* fonctionnerait alors comme un indicateur de la séparation substantielle entre les trois composantes. Comme Pierre et Johnson, « que rien ne peut plus réunir, que rien ne peut plus séparer »⁴⁶, les trois personnages centraux d' *dipe sur la route* sont sur la même route mais chacun doit « avancer », tout seul, dans son propre questionnement et chercher sa propre voie, tout en s'enrichissant du soutien de l'autre.

La complémentarité entre le masculin *dipe*/Clios et le féminin Antigone se construit ici à travers des mécanismes d'échanges et d'expériences. Tous tendent à la mise en place d'un système de recréa-

.....
⁴⁶ Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 373.

tion d'un « moi » qui, ne réussissant pas à aboutir à l'unification, sépare et distingue définitivement les trois composantes majeures de sa fragmentation. Un processus dont la centralité se trouve dans le personnage d' *dipe*. Celui-ci termine en effet son parcours initiatique vers le soleil en disparaissant sur le chemin peint par Clios. Or, dans l' *uvre* de Bauchau – et dans *dipe sur la route* et *Antigone* en particulier –, « le désir de fusion est une tension qui, pour fonder la dynamique de l'existence, ne doit jamais aboutir du vivant de l'être »⁴⁷. Il n'en est pas moins inextinguible, comme Bauchau le rappelle dans *La Lumière Antigone* : « le désir, ne peut pas mourir. »⁴⁸

Cette forme d'« assomption » lumineuse du masculin, « purifié » de ses instances désirantes, signale, dans la perspective envisagée par cette recherche, le renoncement définitif à un rapport fusionnel avec le charnel et le féminin à l'avantage d'une dimension plus sociale qu'individuelle. Cela signale d'ailleurs le commencement d'un nouveau parcours qui s'achemine sur une voie d'intériorisation spirituelle. Bauchau le souhaitait dès « Les deux Antigone », Clios le relève dans le récit qu'il fait de la « mort » d' *dipe* :

Il va sans se retourner et nous le voyons s'éloigner sans savoir si c'est dans les couleurs que j'ai préparées pour lui qu'il s'enfonce ou dans nos cœurs où le chagrin et un bonheur inattendus se mêlent.⁴⁹

Dans *dipe sur la route*, Bauchau reprend les *nœuds* problématiques qu'il avait abordés au moment de l'écriture du *Régiment noir*. Cette fois, le point de départ et la focalisation de la narration sont placés *a posteriori* : après la « blessure » engendrée par le « désastre » de la découverte identitaire. Cette constatation indique une fois de plus la nécessité de considérer les *uvres* narratives de Bauchau comme un discours suivi où les étapes de l'histoire du « moi », bien que racontées sous des formes diversifiées, s'organisent selon une progression temporelle et existentielle cohérente et consécutive.

Dans *dipe sur la route*, le thème de la séparation informe à plusieurs niveaux toute la substance de l' *uvre*. Et cela, à partir du protagoniste, *dipe*, dont l'existence est marquée, dès ses débuts, par la séparation fondamentale de sa mère. *dipe* le chante dans le poème dédié à Jocaste : « Je suis l'enfant qu'elle n'a pas défendu. Pourquoi m'a-

⁴⁷ Éric Lysøe, « *dipe*, Diotime et Antigone ou la restauration de l'espace mythique », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 335.

⁴⁸ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁹ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, *op. cit.*, p. 379.

t-elle abandonné ? »⁵⁰ C'était déjà la situation de Pierre dans *Le Régiment noir* par rapport à M^{me} Henriette.

Toute la tragédie qui s'ensuit est la conséquence de cette « déchirure » qui s'est produite dans l'enfance et du désir de la recomposer. Bien que ce soit pour des raisons tout à fait différentes, c'est aussi une séparation appartenant au vécu enfantin qui a marqué le destin de Bauchau, celle qui se focalise dans l'épisode de l'incendie de la mythique Sainpierre – à savoir Louvain –, tel qu'il est raconté dans le sous-chapitre de *La Déchirure*, « L'incendie de Sainpierre ». Les Allemands ont envahi la Belgique, ils ont incendié la ville. La mère est « quelque part dans une ville abritée » avec Olivier, le père dans une autre ville avec la Milice. « J'étais seul, avec les vieux, pour apprendre à devenir ou à ne pas devenir froussard », écrit le narrateur du roman, tandis qu'Olivier « dans une ville, joue, bondit et tape du pied. Il ne s'égare pas, lui, entre l'affirmation et la négation. Il ne doit pas se battre sur ces deux fronts éternellement confus. Il lui suffit de se rebeller contre les obstacles réels »⁵¹.

À l'époque de l'incendie, Bauchau a 18 mois. Le souvenir qu'il conserve de cette nuit retrouve dans la narration ses nœuds essentiels. Le narrateur de *La Déchirure* sait que « c'est cette nuit-là qu'apparaît l'absence de maman. C'est là qu'elle commence à manquer »⁵². Pour masquer ce manque et pour le remplacer, il y a « l'immense carrure de grand-père que je retrouve seulement aujourd'hui »⁵³. Le narrateur n'arrive pas à manifester ce manque, pour le cacher « on forge l'histoire de Louise qui m'a sauvé de l'incendie »⁵⁴. Les grands-parents maternels se sont enfuis grâce à une échelle verte qui leur a permis d'escalader les murs et de traverser la ville et d'en sortir en évitant de passer par les routes que les Allemands ont occupées. Avec eux Louise, la servante qui soigne le bébé, et le bébé. Pendant la fuite, un soldat tire sur Louise, elle tombe dans un buisson avec l'enfant. L'homme, que cet enfant est devenu par la suite, sait qu'à partir de ce moment-là, Louise, épuisée, voudrait bien se débarrasser de lui :

Elle n'en peut plus de porter ce bébé, qui n'est pas le sien et qui n'a d'ailleurs aucune chance de survivre aux suffocations de cette nuit. Elle voudrait le

⁵⁰ *Ibid.*, p. 214.

⁵¹ Henry Bauchau, *La Déchirure*, *op. cit.*, p. 33.

⁵² *Ibid.*, p. 40.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

déposer sans bruit quelque part, le laisser dormir, l'offrir en expiation aux saints ou aux démons de l'incendie.⁵⁵

Et plus avant, quand la fuite se fait plus difficile :

Elle sanglote, l'odeur de roussi de ses vêtements l'éclaire et plus encore le poids de cet enfant, qui est en train de sucer sa vie. [...] Elle ne veut plus, elle ne peut plus avancer avec cet enfant qui crie. Il faut l'abandonner, l'offrir au feu à sa place, avant qu'il ne soit trop tard.⁵⁶

Comme le récit de cet épisode tend à le démontrer, c'est à partir de ce moment que s'instaurerait chez Bauchau la conviction instinctive de ne pas être aimé au moment du péril. De là proviendrait un fort sentiment d'abandon qui apparaît à de nombreux endroits de son œuvre. Comme cette idée d'être « sans armes », à la merci des autres, de leur jugement et de leurs décisions, sans aucune possibilité de se protéger et se défendre devant le danger. De cette conviction proviendrait par la suite sa résistance face à « l'indicible ». « Dire » signifierait en effet courir le risque d'être refusé, abandonné, jeté au feu. Ce qui fait de sa « résistance » la manifestation d'un instinct de survie.

La centralité de la séparation dans *Idipe sur la route* implique aussi la présence dans le roman d'un système de dualités irréconciliables. Elles se manifestent à maintes reprises dans la narration, et à plusieurs degrés. Dès le début du roman, elles s'inscrivent dans « l'espace fracturé » par les clans adverses, qui actualise, en outre, « une métaphore obsédante de la littérature française en Belgique »⁵⁷ concernant le politique et le social. Cette image structurante ressurgit aussi comme sentiment, dans les histoires individuelles. Ainsi, celle de l'amour impossible et malheureux de Clios et d'Alcyon. Elles se tiennent enfin à la base et à l'intérieur du parcours personnel que les composantes du « moi divisé » forment séparément, mais l'une à côté de l'autre.

Dans *La Déchirure* puis dans *Le Régiment noir*, Bauchau met en scène et traduit les motifs de la confusion identitaire, de la superposition et de l'interpénétration entre elles des composantes du « moi divisé », notamment à travers le « bal masqué » des pronoms personnels qui caractérise l'écriture de ces deux récits. Cette technique narrative contraint le lecteur à suivre les déplacements des focalisations à l'intérieur d'un récit qui, tout en se présentant sans solution de continuité, fait

⁵⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Cf. Éric Lysøe, « *Idipe*, Diotime et Antigone ou la restauration de l'espace mythique », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 332-333.

appel à des formes de simultanéisme narratif. Ce n'est pas sans rappeler l'écriture de Dos Passos et de William Faulkner.

Dans *dipe sur la route*, Bauchau construit en revanche son roman en se fondant sur des procédés techniques qui produisent un effet narratif de « marche en avant vers nulle part », notamment par l'utilisation, dans sa progression narrative, de la forme du « présent aoristique » tel que l'entend Antoine Culioli⁵⁸. Cette route, apparemment sans but, ne suit donc pas une ligne droite mais se réalise par un mouvement courbe, spiralé. Celui-ci présente et représente les caractéristiques de l'errance « occidentale », avec ses haltes, ses détours, ses pauses, ses divagations, sa quête et sa dimension de pèlerinage. Comme le souligne Adriano Marchetti, dans ce roman,

Des sentiers, des croisements, les routes de Corinthe, Delphes, Thèbes, Colone, les retours, l'exil répété, rythment l'errance du héros et aussi la circonvolution du récit. Les deux catégories de l'espace et du temps dominant et cela non dans un sens formel ni dans un sens kantien transcendantal, mais dans l'ordre ek-sistentiel, selon une tension horizontale liée aux événements.⁵⁹

Elle dessine aussi, comme l'a relevé Olivier Ammour-Mayeur⁶⁰, un parcours qui rappelle le mandala oriental, cette sorte d'illumination progressive figurée traditionnellement par l'image d'un cercle contenu dans un carré qui « est à la fois un résumé de la manifestation spatiale, une image du monde, en même temps que la représentation et l'actualisation des puissances divines »⁶¹. Or, le parcours mandalique et la cure analytique sont tous deux des voies de connaissance (voire de perfectionnement) de l'être. Le symbole mandalique fut donc très vite adopté par certains psychanalystes, et notamment par Carl Gustav Jung, à l'égard de la pensée duquel les affinités d'Henry Bauchau sont connues.

⁵⁸ Cf., à ce propos, Antoine Culioli, « Valeurs aspectuelles et opérations énonciatives : l'aoristique », dans J. David et R. Martin (dir.), *La Notion d'aspect*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 185. Pour Culioli, le « Présent aoristique » se localise par rapport à un repère « fictif » construit à partir du moment d'énonciation, coupé de ce moment d'énonciation et en même temps identifié à lui.

⁵⁹ Adriano Marchetti, « Il silenzio di Edipo e l'inviolabilità dell'appello », dans Anna Soncini Fratta (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre*, op. cit., p. 260. « Sentieri, incroci, le strade di Corinto, Delfi, Tebe, Colono, i ritorni, l'esilio ripetuto scandiscono l'erranza dell'eroe e anche la circonvoluzione del racconto. Le due categorie di tempo e spazio sono dominanti, non in senso formale, né in senso kantiano trascendentale, ma nell'ordine ek-sistenziale, secondo una tensione orizzontale legata agli eventi » (traduit de l'italien par Emilia Surmonte).

⁶⁰ Cf. Olivier Ammour-Mayeur, *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, op. cit.

⁶¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 607.

Jung « recourt à cette image pour désigner une représentation symbolique de la psyché dont l'essence nous est inconnue »⁶², et dont les images « sont utilisées pour consolider l'être intérieur ou pour favoriser la méditation en profondeur »⁶³.

C'est bien dans cet esprit que Bauchau construit la route d' *dipe*. Si l'on se reporte par exemple à ce qu'il déclare dans « Chemins d'errance », l'écrivain est explicite :

dipe entreprend avec Antigone un très long voyage. Dans la perspective d' *dipe roi*, ce voyage semble un châtiment, la conséquence de ses erreurs et du piège que lui ont tendu les dieux. Au contraire, dans la perspective d' *dipe à Colone*, il s'agit d'un voyage initiatique où d'épreuve en épreuve et de découverte en invention, le voyageur s'initie à la nécessité intérieure, s'en inspire et se ressource en elle.⁶⁴

Au thème du mandala, Bauchau a récemment dédié un poème « Mandala pour un poème », publié dans son recueil *Nous ne sommes pas séparés*, paru en 2006⁶⁵. Mais dès l'époque de la rédaction d' *dipe sur la route*, il se montre intéressé par un rapprochement entre la route *dipienne* et un parcours mandalique, comme le prouverait le choix du dessin, réalisé par Bauchau lui-même, qui apparaît sur la couverture de *Jour après jour* publié aux éditions Les Éperonniers, et que l'on retrouve encore dans une des premières pages du livre. Ce dessin fait par l'écrivain en noir et en blanc, sorte de mandala anthropomorphisé, reproduit un visage dont le centre est entièrement occupé par une série de voies et de lignes qui convergent toutes vers une bouche identifiée par un X – ce qui indiquerait en même temps l'interdiction de la parole mais aussi la cible visée par le parcours. Le dessin est accompagné d'une notation qui condense la duplicité de cette « route » initiatique contenant tout l'*incognito* vertigineux de la spirale infinie mais aussi son bonheur :

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.⁶⁶

⁶² *Ibid.*, p. 608.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 96-97.

⁶⁵ Cf., à ce propos, Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 335-337.

⁶⁶ Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, op. cit., p. 8. Le même dessin a été repris dans *L'Atelier spirituel* sous le titre « Le Vieux Dieu furieux », que Bauchau emprunte à Pierre Jean Jouve, comme le montre la citation qui accompagne le dessin : « Oh, tu sais, quant à toi, que dans le fond réside le vieux dieu furieux dont assurément le mieux est de ne rien dire. » Henry Bauchau (en collaboration avec Myriam

Dans *Jour après jour*, Bauchau parle souvent du vertige. Il le présente toutefois comme un symptôme des problèmes de santé qui accompagnent constamment ses journées. Il est pourtant beaucoup plus. Cette référence à un état physique fait en effet aussi allusion, de façon plus ou moins voilée, à une condition de mouvement intérieur représentant la dynamique spatiale et existentielle de la spirale. Celle-ci rompt la stabilité du sujet par rapport à un centre immobile et certain. Pour l'atteindre et le perdre indéfiniment... C'est ce que Bauchau représente dans le calligramme « Ne pas »⁶⁷ qui appartient au recueil *Nous ne sommes pas séparés*. Ce calligramme associe le mouvement spiralé de l'espace poétique à celui de la parole qui s'effectue par le recours au parallélisme et à l'antithèse :

NE PAS

Ne pas

ne pas croire

qu'on est au centre

Ne pas

ne pas croire

qu'on n'y est pas

Et le vertige, comme mouvement spiralé infini, est bien à la base du roman que Bauchau veut écrire à l'époque. Au début de la rédaction de la première version d' *dipe sur la route*, Bauchau écrit en effet dans une note : « Ce que je vois de l'évolution d' *dipe* : le vertige, la danse vertigineuse, les sculptures, la contemplation de la mer. »⁶⁸

Plus avant, dans le récit, alors qu' *dipe* est attiré par la contemplation de la mer et se trouve sur le point de s'abandonner au désir de mort, Bauchau interrompt la narration pour noter : « Le vertige. »⁶⁹ L'allusion

.....
Wathee-Delmotte), *L'Atelier spirituel*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 32-33. Ce même dessin réapparaît dans *Henry Bauchau. La parole précaire* (livre multimédia réalisé au département des archives du Fonds Henry Bauchau de l'UCL, Bruxelles), La Maison d'à côté, 2009, p. 104, sous le titre « Labyrinthe ».

⁶⁷ Henry Bauchau, *Poésie complète*, *op. cit.*, p. 366.

⁶⁸ Henry Bauchau, manuscrit *dipe sur la route*, [Roman] : [Première version], *op. cit.*, p. 07.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 13.

au tronc d'un arbre jeune, à la base végétale des fleurs est immédiatement reconnaissable. Cette tige, qui n'est pas sans faire allusion à un phallus érigé, trouve dans le « vert » sa symbolisation la plus cachée, car « dans tous les ésotérismes, le principe vital lui-même »⁷⁰ qui « apparaît comme un sang profond » est contenu dans un récipient vert »⁷¹. Pour les alchimistes occidentaux, ce principe est « le sang du Lion Vert qui est l'or, non du vulgaire, mais des philosophes »⁷².

Dans « L'or vert »⁷³, un de ses poèmes les plus énigmatiques, inséré dans le recueil *La Dogana. Poèmes vénitiens* qui date de 1967, Bauchau semble relier « l'or vert » à l'union des contraires, du blanc et du noir, comme à la réalisation des pulsions les plus profondes et cachées. She-nandoah, le féminin ancestral, était définie, – je l'ai rappelé dans les pages qui précèdent – comme « verte et dorée » dans *Le Régiment noir*. Le vert, « couleur naturante et femelle »⁷⁴, est également associé au Graal, « vase d'émeraude ou de cristal vert »⁷⁵. La « vision d'émeraude »⁷⁶ à laquelle fait allusion saint Jean dans l'*Apocalypse*, quand il décrit sa vision du Dieu suprême, « est vraisemblablement l'origine du Graal ; elle entoure, elle est contenant, vase, femelle »⁷⁷. Et verte est aussi l'échelle grâce à laquelle le grand-père réussit à sauver la grand-mère, Louise et l'enfant pendant l'incendie de Sainpierre⁷⁸.

Mais si, d'un côté, le vert contient « le sang du Christ incarné, dans lequel se fondent les notions d'amour et de sacrifice qui sont les conditions de la régénération exprimée par la lumineuse verdure du vase où crépuscule et aube, mort et renaissance se confondent en s'équilibrant »⁷⁹, le vert est aussi la couleur du serpent et de Satan. Comme le « rayon vert », il est donc « porteur de mort aussi bien que de vie »⁸⁰.

⁷⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 1005.

⁷¹ *Ibid.*, p. 1006.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Cf. Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 111.

⁷⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 1006.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.* Cf., à ce propos, l'article de Myriam Watthee-Delmotte « En filigrane de l'oeuvre de Bauchau. Le motif du Graal », dans Henry Bauchau, *Voix et vocation de l'écriture*, *Francofonia*, n° 42, primavera 2002, p. 59-75.

⁷⁸ Cf. Henry Bauchau, *La Déchirure*, op. cit., p. 36.

⁷⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 1006.

⁸⁰ *Ibid.*

Dans le poème « Fenêtres du vert levant », publié dans le recueil *Nous ne sommes pas séparés* déjà cité, Bauchau y fait allusion lorsqu'il écrit : « [...] Les dons/du ciel/Ombre/lumière/et vert levant [...] »⁸¹.

Le vert-tige condenserait dès lors, comme tous les symboles de la verticalisation que Bauchau utilise dans ses œuvres, une tension vers le « haut » qui maintient avec la « terre » – et donc avec la matérialité – un lien indissoluble, car c'est d'elle que dépend la sève qui fait vivre sa nature végétale.

Or, si le Graal contient le sang du Christ incarné – et donc celui de la « vérité révélée » –, le « vert-tige » d' *dipe* contient, lui, le sang d'une crucifixion toute humaine, dont le sens final demeure inconnu. L'homme, comme l'apprend *dipe*, ne peut jamais sortir de l'énigme ni trouver des certitudes. L'avoir cru possible est ce qui l'a porté sur la voie du « crime » et du « désastre ».

En commentant l'écriture du poème « *dipe* à Colone », Bauchau remarque, dans *Jour après jour*, que « les thèmes du corps vertigineux et du seuil dominent le texte »⁸². Il écrit :

Il s'agit de mon propre vertige, du vertige des labyrinthes incomplètement explorés du passé et de l'avenir, et du vertige du seuil. Tout le poème partant d'un centre enfantin s'élargit en spirale vers l'aspérité de la femme et vers celle de Dieu. Je ne puis plus parler séparément de ces deux amours.⁸³

Cette spirale est celle du questionnement infini que la vie porte en elle, comme le démontre l'histoire que Bauchau raconte dans *dipe sur la route*. Celle-ci tourne entièrement autour de l'énigme fondamentale posée par « la » Sphinx. Cela revient de façon particulièrement obsédante dans la première version du roman où les allusions à l'énigme qu' *dipe* a cru résoudre, et à son sens, accompagnent comme un *leitmotiv* tout le fil de la narration.

Sans entrer dans la spécificité du mythe d' *dipe* ni parler des différentes interprétations qui ont été données de sa relation avec la tragédie et l'énigme du Sphinx, je retiens ici quelques éléments fondamentaux pour la compréhension du cadre de référence choisi par Bauchau.

Dans *dipe et ses mythes*⁸⁴, Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet font remarquer la correspondance qui existe entre la significa-

⁸¹ Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 325.

⁸² Henry Bauchau, *Jour après jour*. *Journal 1983-1989*, op. cit., p. 130.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *dipe et ses mythes*, Bruxelles, Complexe, 2006.

relation identitaire entre la solution donnée par *dipe*, « l'homme », et lui-même, l'« homme » fonctionnant comme hyperonyme d' *dipe*. Par conséquent, la question du Sphinx deviendrait alors : « Qui est *dipe* ? » Une question qui s'accompagne d'une autre énigme dans le dénouement de la tragédie sophocléenne de l' *dipe roi* : « Qui a tué Laïos ? »

La réponse, qui fait d' *dipe* un parricide et un incestueux par ignorance, ne constitue qu'une première réponse, provisoire. Elle ne fait que renforcer la centralité d'une énigme porteuse du « corps vertigineux des anciens labyrinthes »⁸⁵, ainsi que Bauchau l'appelle dans son poème « *dipe à Colone* ».

L'écrivain aborde directement la problématique de l'énigme dans *dipe sur la route*, dans le chapitre « Le Labyrinthe ». Des malades l'interrogent ainsi à ce sujet :

Une figure demeure mystérieuse dans ton histoire, c'est la Sphinx. Qui était cette tueuse, cette dévoratrice ? Comment es-tu parvenu à la vaincre ?⁸⁶

Dans la première version d' *dipe sur la route*, c'est une femme qui l'invite à raconter :

Parle-nous de ton voyage avec la sphinge. Il s'arrête étonné : Femme, ce que tu dis m'épouvante. Qui te fait croire que j'ai fait un voyage avec la Sphinx ? – C'est toi qui nous as dit que la vie était un voyage. La Sphinx est au centre.⁸⁷

Comme on peut le constater en comparant les deux versions, une variation significative s'est produite entre la première version, portant sur le voyage avec la Sphinge/Sphinx, et la version définitive qui raconte la victoire sur « la » Sphinx. Le voyage en compagnie de l'énigme du féminin deviendrait donc, dans la version définitive, une « victoire » sur le syncretisme sexuel de « la » Sphinx.

Dans *Jour après jour*, le 5 décembre 1985, Bauchau note :

Écrit quatre page d' *dipe*, hier. C'est le brouillon d'un poème qu'il chante pour raconter sa rencontre avec la Sphinx. Je reviens dans le mouvement du livre.⁸⁸

⁸⁵ Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 257.

⁸⁶ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 208-209.

⁸⁷ Henry Bauchau, manuscrit *dipe sur la route*, [Roman] : [Première version], op. cit., p. 243.

⁸⁸ Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, op. cit., p. 105.

Un an et demi plus tard, le 28 février 1987, Bauchau revient encore sur la matière de ce poème. Il déclare :

Je travaille depuis plusieurs jours, avec difficulté, au chant d' *dipe* 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 le polir, sans abîmer ni affadir le texte initial.⁸⁹

Dans la version définitive du poème, Bauchau condense le mouvement et le sens du poème initial. Il en organise la matière de façon à amplifier la portée énigmatique de son contenu.

Le poème se compose de 77 vers, ordonnés en trois grandes laisses. À l'image des trois parties qui composent l'énigme que le Sphinx soumet, selon la tradition, à *dipe* ? À l'image, en outre, des trois composantes majeures de l'identité bauchalienne ? La première laisse est composée de 37 vers (vv. 1-37), la 2^e de 31 vers (vv. 38-69) et la troisième de 8 vers (vv. 70-77).

Le nombre de vers de chaque séquence pourrait-il être mis en relation avec des étapes de la vie de Bauchau ? Et si oui, lesquelles ? La tentation d'imaginer que Bauchau, en achevant ce poème de 77 vers, a prévu de le relier à l'âge qu'il aurait eu (77 ans) à la date de publication d' *dipe sur la route* (1990) est forte, mais ne trouve pas de fondement scientifique. En revanche, la volonté d'inscrire le poème sous le chiffre 7, que Bauchau considère comme sacré, est bien manifeste – et cela, aussi bien à partir du chapitre du roman dans lequel il est inséré (le septième) que dans le nombre total de vers, 77. Le chiffre 77 pourrait en outre être pris en compte comme la somme de 7+7, c'est-à-dire 14, autre chiffre récurrent chez Bauchau et qui joue un rôle important dans la versification de ce poème. En outre, le dernier vers du poème est le seul à être composé de sept syllabes.

L'apparition d' *dipe* dans le texte, « celui/qui oserait accepter son énigme »⁹⁰ se produit au vers 16, nombre qui rentre, comme je l'ai déjà signalé à propos de *La Déchirure*, dans une dynamique combinatoire, de 6 plus 1, qui conduit elle aussi au chiffre 7. La versification utilise, en outre, selon le sujet traité, l'alexandrin suivi d'un enjambement ou le vers de quatorze syllabes, multiple de 7, suivi, lui aussi, d'un enjambement. Et lorsque la narration poétique met en cause directement *dipe* et sa relation avec « la » Sphinx, le vers est généralement de 14 syllabes.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 184.

⁹⁰ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, *op. cit.*, p. 209.

Le système de ponctuation se sert de préférence du point final, qui jalonne les étapes de la narration poétique. Quelques virgules sont également présentes, alternant avec une absence de ponctuation qui signale le suivi du discours. Un seul point d'interrogation, placé stratégiquement au vers 11 – le chiffre de la « double unité » avec lequel Bauchau s'identifie – introduit la primauté de « la question » par rapport à la réponse : « Quand à tant chercher la réponse, / ils n'entend- / daient plus la question ? »⁹¹

À partir de l'apparition d' *dipe* dans le poème, la versification, qui avait privilégié l'alexandrin, utilise de plus en plus le vers de 14 syllabes, pour revenir enfin, aux vers 74-75-76, à l'alexandrin. L'utilisation de l'alexandrin peut être mise en rapport avec la recomposition de la matière à l'heure de l'image finale à travers cette sorte de fétiche rassurant du classicisme qu'est le vers de 12 pieds. Entre-temps, l'écrivain a laissé se déployer massivement le vers de 14 syllabes qui n'est pas dominant dans la tradition classique française et représente donc un écart⁹², écart qui assume une forte valeur symbolique, signalant et renforçant ainsi l'importance de ce chiffre dans l'imaginaire bauchalien.

Dans la première version du roman, « la » Sphinx « posait deux questions au péril disait-on de la mort. Deux questions si simples, avec un tel enjeu, comment croire qu'elles ne *cachais* pas quelque piège »⁹³. Mais Bauchau ne dit pas lesquelles. Dans la version définitive, il fait en revanche allusion à une seule énigme, bien qu'il trouve le moyen de donner à la seconde une place de premier plan.

Comme on le lit dans le *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* de Pierre Grimal, à l'entrée « *dipe* », les énigmes que le Sphinx posait aux passants étaient effectivement au nombre de deux :

Il existait une autre énigme : « Ce sont deux s urs, dont l'une engendre l'autre, et dont la seconde, à son tour est engendrée par la première. [...] La

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Comme le relève Geneviève Henrot dans *Henry Bauchau poète. Le vertige du seuil*, *op. cit.*, p. 32, la versification chez Bauchau présente des fluctuations métriques considérables : « En effet, la versification, même là où elle est tentée, ne peut forcer impunément le *tempo* de la pensée, quitte à faire fi, peu à peu, des règles classiques. Dès les premiers poèmes, on observe une fluctuation dans le respect des matrices conventionnelles. Certain poème commence par les respecter, mais a tôt fait de délester la rime, la césure, l'isométrie, pour atteindre un rythme toujours moins métrique, toujours moins empreint de tradition. [...] le poème apparaît comme le lieu d'une double libération : celle de l'inconscient et celle d'un souffle personnel. »

⁹³ Henry Bauchau, manuscrit *dipe sur la route*, [Roman] : [Première version], *op. cit.*, p. 246-247. « *cachais* » est écrit ainsi dans le texte. Une « erreur » volontaire ou une distraction de la dactylo ? Le doute est légitime car la page a été révisée par Bauchau, comme le montrent les nombreuses corrections qu'il y a apportées.

réponse à la seconde est : “Le Jour et la Nuit” (le nom “jour” est féminin en grec ; il est donc la “s ur” de la nuit). »⁹⁴

Les deux énigmes sont présentées par Bauchau, dans la version définitive du chant d’*dipe*, comme un *continuum*, comme une seule énigme fondamentale. *dipe* commence son chant en précisant que ce qui tuait n’était pas la Sphinx mais « la peur des questions enfantines qui semblaient recouvrir un piège »⁹⁵. Lequel ? « Jour qui engendre la nuit. Nuit enceinte de lumière. »⁹⁶

Dans cette énigme de la lumière et de l’ombre se cache l’énigme de la relation à la sexualité et au féminin, thème que la « matière Antigone » porte explicitement en elle dans la première version d’*Antigone*.

Cette dualité complémentaire du jour et de la nuit est également attribuée, dans *Antigone*, aux figures d’Étéocle et de Polynice. Dans la version définitive du roman, Étéocle fait cadeau à Polynice d’un cheval qui s’appelle Niké, c’est-à-dire victoire, tandis que, dans la première version d’*Antigone* Bauchau voulait attribuer à ce cheval le nom « Nuit »⁹⁷. Dans les deux versions, celui que Polynice envoie à Étéocle s’appelle Jour.

Le thème du jour et de la nuit, comme celui du blanc et du noir, est récurrent chez Bauchau. Il trouve sans doute son expression la plus suggestive dans l’image qui apparaît dans la « Circonstance éclatante » – et qui est évoquée plusieurs fois dans son œuvre – du rayon de soleil qui passe à travers le touffu des feuillages et illumine d’un coup le sabre. Peut-être encore plus, à bien d’égards, dans une scène de *La Déchirure*, quand le narrateur décrit les jeux de lumière qui se produisent dans la salle à manger de « la maison chaude » :

Le soleil n’entrait pas par les fenêtres d’un seul mouvement, mais en ondes successives, modulées par les nuages et l’incessant tremblement des feuilles de peupliers de l’autre côté de la cour. Si le soleil passait à travers le feuillage des peupliers, c’était donc la belle saison ? Oui, dans la salle à manger, c’était toujours l’été. Et il y avait toujours un soleil, intermittent sans doute, mais vif et jaune. Ses rayons obliques, dans lesquels dansaient des myriades de poussières joyeuses, faisaient briller les argenteries et les grands buffets d’acajou, pour les laisser retomber dans l’ombre.⁹⁸

⁹⁴ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, [1951] Paris, PUF, 1999, entrée : « *dipe* ».

⁹⁵ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, *op. cit.*, p. 209.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 2 », *op. cit.*, p. 71.

⁹⁸ Henry Bauchau, *La Déchirure*, *op. cit.*, p. 87.

L'opposition entre la lumière et l'ombre se mue ici en complémentarité car la lumière ne pénètre pas de manière uniforme dans cette salle qui ressemble à une grotte :

En entrant dans la salle à manger, on avait l'impression de voir à travers de longs cheveux rabattus sur les yeux et d'être, non pas dans une chambre mais dans une grotte, à l'intérieur de laquelle la lumière aurait été tamisée par des branchages.⁹⁹

Bien que l'expression « lumière tamisée » constitue une métaphore figée dans la langue française, elle garde, dans l'écriture bauchalienne, la force de l'image première qui s'y trouve à l'origine. La lumière pénètre dans la salle à manger en passant à travers les grilles d'un tamis qui évoquent et suggèrent de leur côté les grilles d'une prison. Dans ce passage, la force de la lumière s'estompe car elle absorbe en partie l'« ombre » des grilles. Une forme de complémentarité combinatoire s'instaure alors entre la lumière et l'ombre. Complémentarité qui est bien présente dans la première énigme de la Sphinx, où la lumière et l'ombre sont reliées par une relation de génération réciproque : « Jour qui engendre la nuit. Nuit enceinte de la lumière. »¹⁰⁰ Dans le poème d' *dipe*, cette première énigme se noue directement à la deuxième énigme de « la » Sphinx, celle qui a comme solution « l'homme ». Comme le poème le précisera par la suite, les hommes n'ont pas compris l'énigme posée par « la » Sphinx, car ils se sont obstinés, sous le poids de la peur, à vouloir chercher des réponses. Il fallait, au contraire, remonter à la question fondamentale, à l'« évidence » de « la naissance », à cette rencontre, comme le note Claude Romano, du passé et du futur qui engendre « tous les possibles » d'une existence :

Événement impossible à s'approprier pour l'advenant, la naissance l'est à deux titres au moins : [...] mon commencement n'est jamais le commencement tout court ; au même temps que je suis jeté au monde, le monde se donne à moi comme plus ancien que moi-même. La naissance ne me précipite dans le monde, ou plutôt ne m'ouvre au monde, qu'en m'exposant à une pré-histoire anté-personnelle qui me précède et me surplombe « depuis toujours ». La naissance ne me livre à une histoire qu'en me délivrant des possibles qui précèdent *mon* histoire, elle ne me jette dans un destin qu'en m'initiant à des possibles qui excèdent *mon* destin [...].¹⁰¹

À la différence de ce que les hommes croyaient, « la » Sphinx ne tuait pas, – affirme *dipe* –, elle était au contraire à l'écoute et attendait « celui » qui serait capable non de résoudre l'énigme mais de l'accepter

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, *op. cit.*, p. 209.

¹⁰¹ Claude Romano. *L'événement et le temps*, *op. cit.*, p. 274.

en tant que telle. dipe y arrive, après avoir « traversé la mer et tué l'inconnu/au carrefour des deux routes »¹⁰². dipe vit dans l'ignorance de la portée de ses actes, mais il n'est pas sûr que « la » Sphinx, elle, les connaisse : « La Sphinx savait peut-être, elle ignorait, comme font les présages. »¹⁰³ Car, comme le suggère implicitement dipe, personne n'a les « clés » pour dévoiler le mystère que toute existence porte en elle.

L'énigme est belle pour dipe, souriante, blanche et noire. Il voudrait que l'acte de la dévoiler se poursuive indéfiniment afin qu'elle puisse continuer à l'aimer :

[...] comme on espérait/qu'après le premier voile, il y en aurait un autre,/toujours d'autres indéfiniment/rien n'étant aussi beau que l'énigme, la grande/énigme qui vous aime et qui sans fin se renouvelle.¹⁰⁴

Ce qui fonde la dynamique de l'existence, n'est donc pas le fait d'« avoir des réponses », mais d'entrer dans le mouvement en spirale de la question infinie dont j'ai montré les nombreuses occurrences. D'accepter finalement la vie telle qu'elle se présente à nous. Comme le dit le « je » de *L'Enfant bleu*, « vivre c'est se risquer, dépasser ses peurs »¹⁰⁵. Mais la manière de le faire – de pouvoir le faire – reste toujours obscure et incertaine.

À partir du vers 28 (de nouveau, un multiple de 7) « Je l'ai vue, la folle étrangère, nous étions les deux/étrangers »¹⁰⁶, dipe s'unit à « la » Sphinx par le « nous », tout en faisant allusion à une identification de « la » Sphinx avec Antigone. Les deux étrangers, « arrêtés par les portes froides, devant les murailles de Thèbes »¹⁰⁷ sont bien dipe/Clios et Antigone. La relation avec l'épisode qui sera raconté dans un chapitre ultérieur d' *dipe sur la route*, « Les portes de Thèbes », est évidente.

Ce chapitre, le neuvième¹⁰⁸ du roman, s'ouvre sur une description de l'amour qui lie Clios et Antigone : « Ils entendent, en marchant dans la nuit, leur amour, leur impossible amour. Celui qu'ils peuvent écouter, vivre en silence, mais ne peuvent pas se dire. »¹⁰⁹ Ensuite, immédiatement, la narration fait un saut et se focalise sur la route où le trio marche

.....
¹⁰² Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 209.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Henry Bauchau, *L'Enfant bleu*, op. cit., p. 299.

¹⁰⁶ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 210.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Comme dans *Le Régiment noir*, les chapitres 7 et 9 présentent de fortes relations symboliques réciproques.

¹⁰⁹ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 249.

depuis un an. Ils arrivent aux confins de Thèbes et « dipe demande à Clios de le conduire le lendemain devant la porte Septième¹¹⁰. Il ne veut pas entrer dans la ville mais chanter devant ses remparts »¹¹¹. C'est une entreprise « folle ». Au début, Clios refuse de l'accompagner. Antigone, elle, accepte.

Finalement, tous trois se retrouvent devant les remparts de Thèbes. dipe avance seul vers « la formidable muraille qu'il a tant contribué à renforcer »¹¹², s'agenouille devant la porte et chante son histoire. Cet acte de vérité se heurte à la sottise et à l'ignorance. L'aveugle risque pourtant d'être lapidé. Les injures et la lapidation, qui ne sont pas sans rappeler la lapidation de la prostituée dans les *Évangiles*¹¹³, sont l'effet des préjugés et de l'incompréhension. Ils renvoient métaphoriquement aux obstacles auxquels se sont heurtés dipe comme Bauchau leur vie durant. Ils sont la conséquence immédiate du dévoilement du « moi ». Mais ce dévoilement est nécessaire, il constitue l'étape fondamentale de la déconstruction dans le processus de reconstitution identitaire, véritable « entreprise de réhabilitation » que le(s) personnage(s) bauchalien(s) met(tent) en œuvre à partir de la « déchirure originelle », comme le souligne Émilienne Akonga Edumbe :

L'itinéraire spirituel et littéraire de Henry Bauchau procède de cette déconstruction/reconstruction puisque, à travers les personnages que l'on perçoit comme ses porte-parole, le sujet s'immole systématiquement – mais intentionnellement –, en accentuant jusqu'à l'extrême des manques [...]. Ainsi mort à soi-même, dépouillé de tous les éléments constitutifs de l'ancienne identité récusée – c'est-à-dire aussi blanchi et purifié de toutes les souillures du corps social des origines et de l'histoire –, l'individu peut ensuite émerger des profondeurs de l'abîme et reconstruire l'édifice de son moi ; acquérir et affirmer une identité harmonieuse.¹¹⁴

Le dévoilement du « moi » comporte la mise à nu de la « question fondamentale », celle qui est à l'origine de la « déchirure ». Dans le poème de « la » Sphinx, devant les murailles de Thèbes, dipe voit « la folle étrangère ». Il la voit avec « [s]es yeux de sel » – le sel des larmes séchées mais aussi de l'endurance et de l'incorruptibilité, qui en sont les caractéristiques –, elle est « cette fille des forêts habillée par la fleur

.....
¹¹⁰ Encore une référence qui renvoie au chiffre sept...

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p. 250.

¹¹³ Cf. Gv 8 : 1-11.

¹¹⁴ Émilienne Akonga Edumbe, « Une entreprise de réhabilitation », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 388.

sauvage »¹¹⁵, qui prolonge la Mérence de Maisonchaude et la Shenandoah des prairies. Il a senti qu'elle était libre à tous égards (« On pressentait ses formes franches »¹¹⁶), d'une liberté animale, instinctive, et il eût voulu « passionnément adorer, déchirer, arracher sa fourrure »¹¹⁷. Une fois encore toutefois, Bauchau se heurte ici à une résistance puisqu'il s'abstient d'aller jusqu'au bout du désir et le « je » ne parvient pas à se déclarer en tant que sujet personnel. Il recourt donc à l'indifférenciation du « on ».

Sur ce désir inachevé, sur cette déclaration « désirante » se conclut la première partie du poème. La deuxième partie reprend en ouverture le thème de la « peur des questions enfantines ». Cette fois-ci, dipe raconte sa jeunesse et sa rencontre amoureuse avec la Sphinx. À l'époque il n'avait pas peur des questions. Il était le fils d'un roi (un prince, alors, comme dans « Les deux Antigone »)¹¹⁸. Il disposait de bateaux pour naviguer sur la mer (pour en affronter le danger, donc) ; « (il) étai(t) l'homme des réponses »¹¹⁹.

La description qu' dipe fait alors de lui-même est à mettre en relation avec un épisode charnière d' *dipe sur la route*, « La Vague ».

dipe, Clios et Antigone se lancent dans la folle entreprise de sculpter, sur le flanc d'une falaise tombant à pic dans la mer, une vague et une barque en train de la dépasser. Celle-ci contient trois rameurs, Antigone, Clios, Polynice et « le maître de la barque », dipe¹²⁰. Apparemment insensé, ce travail de sculpture dans le rocher, concentre toute la problématique de l'énigme fondamentale et de l'effort que l'homme fait

.....
¹¹⁵ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, *op. cit.*, p. 210. La figure de la « petite fille sauvage » resurgit également dans un chapitre de *L'Enfant bleu*. Antigone elle aussi est définie comme « cette fille sauvage » par Polynice au début d' *dipe sur la route* (cf. Henry Bauchau, *dipe sur la route*, *op. cit.*, p. 15).

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Comme lui-même le déclare dans *Jour après jour*, Bauchau construit une sorte de mythologie personnelle qui tourne autour du thème « princier » : « En prenant ma douche ce matin, je constate avec étonnement que je me suis toujours secrètement vécu comme une sorte de prince. Les gens que j'aime, les principaux personnages de mon livre, je les ai vécus, je les vis encore comme des princesses et des princes. De là beaucoup d'erreurs, d'irréalismes, d'échecs, mais aussi, libérant la signature d'air du Verseau et la part mégalomane de moi-même, beaucoup de visions et de plaisirs surréels. » Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, *op. cit.*, p. 50.

¹¹⁹ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, *op. cit.*, p. 210.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 149.

pour l'affronter. Comme le fait remarquer Gaston Bachelard, « la vraie matière du sphinx c'est le rocher »¹²¹.

En commençant cette œuvre sculpturale titanesque, Antigone, qui s'occupe de sculpter les trois rameurs – en imaginant au départ que le troisième sera dipe – pense qu'il ne doit pas être « celui qu'elle a connu à Thèbes : image de Zeus sur la terre pour les habitants de la cité, pour les yeux et le corps de Jocaste »¹²², mais « celui qu'il a été auparavant, le garçon brutal, habitué à conquérir et à vaincre. Celui qui a vaincu la Sphinx grâce à son esprit vif mais court et qui n'a pas su chevaucher la grande vague que pour sombrer à la suivante »¹²³. Comme dipe le dit à Antigone quand elle l'interroge, dans la première version du roman, à propos de l'énigme de la Sphinx, « j'ai cru la comprendre, je l'ai seulement vaincue »¹²⁴.

Mais quelle est l'énigme que les protagonistes du roman doivent affronter et dépasser ? Que veut représenter « La Vague » ?

En première instance, elle se présente comme une visualisation de « La Question », en se posant comme un grand point d'interrogation face à dipe, Clios, Antigone et Polynice – ce dernier finissant par occuper la place du troisième rameur au terme de la réalisation de la falaise-œuvre¹²⁵. Bauchau le suggère de façon assez explicite dans *Jour après jour* :

Pendant que j'écrivais « La Vague », épisode décisif qui va transformer intérieurement mes trois principaux personnages, j'ai mis en face de moi une reproduction de la *Vague* d'Hokusai. La vague d'Hokusai déferle de la gauche vers la droite et la barque commence à s'élever vers elle. La vague d' dipe au contraire s'incline, avant de déferler, de la droite vers la gauche, vers le côté du cur et de l'inconscient.¹²⁶

¹²¹ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, [1947], Paris, José Corti, 2004, p. 185.

¹²² Henry Bauchau, *dipe sur la route*, *op. cit.*, p. 147.

¹²³ *Ibid.* Pour un approfondissement de ce thème dans « La Vague », cf. Emilia Surmonte, « La barque d' dipe di Henry Bauchau », *op. cit.*

¹²⁴ Henry Bauchau, manuscrit *dipe sur la route*, [Roman] : [Première version], *op. cit.*, p. 035.

¹²⁵ Il est important de remarquer que trouvent place dans la barque seulement dipe, Clios et Polynice, des rescapés, auteurs de crimes contre l'ordre établi. Étéocle en reste exclu. Et pourtant lui aussi est en quelque sorte un criminel, car il a refusé de respecter le pacte qu'il avait signé avec son frère. Mais son crime est en effet de nature différente : il a refusé de faire sortir la ville et lui-même du monde et de l'ordre qui sont l'équivalent du monde et de l'ordre bourgeois pour Bauchau.

¹²⁶ Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, *op. cit.*, p. 54.

La Vague contient le vertige¹²⁷, comme « la » Sphinx, est porteuse de la question fondamentale, d'après ce que se dit à lui-même dipe dans la première version du roman :

Oui, la Sphinx était comme la vague, infiniment plus puissante que lui, elle l'a emporté en se servant de sa force à elle en plongeant dans son obscurité, en poursuivant la réponse immédiate.¹²⁸

Dans la sculpture, la minéralité de la Sphinx et la liquidité de la Vague se fondent en une représentation où la mer est figée dans sa double nature : d'eau porteuse de vie, quand elle renvoie à l'image de la mer et du liquide amniotique ; d'eau de mort, quand elle se présente dans sa variante d'« eau violente » (de tempête), celle que les océanographes français désignent par l'expression « vague scélérate ».

La Vague qu' dipe, Cléos, Antigone et Polynice affrontent ne possède pas d'identité consciente. Elle n'est pas l'expression d'une « raison » qui poursuit l'homme. Comme la Sphinx, elle participe de l'énigme fondamentale de l'existence, de la matrice hélicoïdale infinie de la vie. En tant que fille de la mer, elle appartient aussi au dieu grec Poséidon – lui-même, fils d'un inceste, en lutte contre son père et incestueux à son tour. Il possède, sous un déguisement, sa sœur Déméter, la « terre-mère ». Poséidon est aussi le dieu qui, à cause d'une vengeance, se trouve « en amont » de la naissance du Minotaure.

Souvent décrit comme un dieu redoutable, « dieu des mers et des terres secouées »¹²⁹, Poséidon serait « le symbole des eaux primordiales, des eaux d'en bas et non d'en haut, où la vie prend naissance, mais de façon encore indifférenciée, tempétueuse et monstrueuse »¹³⁰. Ne ressemblerait-il pas au premier dipe, tel qu'il se décrit lui-même et tel que l' imagine Antigone ? L'affrontement de la Vague dans *dipe sur la route* ne représenterait pas donc le combat contre un agent externe, mais contre la force brutale d'un *ipse*, profond, secret et épouvantable. « La vague » – dit Cléos – « c'est la folie d' dipe, c'est la mienne. »¹³¹

Dans la première version du roman, c'est dipe qui explique à l'homme que « la vague elle est en toi, comme en moi. Elle est dans Antigone. Nous la trouvons dans la roche parce qu'elle est inscrite en

¹²⁷ Cf. le dialogue entre dipe et l'homme dans Henry Bauchau, manuscrit *dipe sur la route*, [Roman] : [Première version], *op. cit.*, p. 18-19.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 783.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, *op. cit.*, p. 151.

nous »¹³². Si la Vague est à l'intérieur de l'homme, quel rapport entretient alors celui-ci avec sa matière ?

Dans la première version d' *dipe sur la route*, Bauchau envisage une relation possible entre *dipe* et Poséidon¹³³, ce qu'il reprendra ensuite dans le poème « La Sphinx », à travers l'esquisse d'un monologue de Thésée portant sur ce sujet :

Peut-être monologue de Thésée :

[...] Oui, pense Thésée, Poséidon mon vrai père est une force aveugle et il est naturel qu'il ait englouti mon père humain Égée qui me barrait l'accès au trône. Étrange que je parle de la force aveugle des dieux en pensant à *dipe*, au roi aveugle. C'est jusqu'au moment où il s'est crevé les yeux qu' *dipe* le clairvoyant, le devineur d'énigme, a été, comme les dieux, une force aveugle.¹³⁴

La force aveugle de la mer révèle sa nature profondément masculine dans la forme de la Vague, qui s'érige face à la barque comme un gros phallus éjaculant. Dans la sculpture, son « écume » se fond avec la structure de la chevelure d'Antigone (une allusion spéculaire à la « chevelure lucifère », aérienne, des « Deux Antigone » ?), fille d'un sperme aveugle qui créa la confusion des générations et, en définitive, des identités. Cette image établit un rapprochement entre Antigone et Aphrodite, née d'une « écume » tragique et qui est, à son origine, comme on a pu déjà le voir, un mythe androgyne.

Cela apparaît clairement dans un passage de la première version d' *dipe sur la route* :

Derrière lui, c'est elle, avec un corps de jeune garçon – dans ce travail n'est-elle pas devenue une sorte de garçon. Sur la tête, la roche lui a fait naturellement une sorte de couronne d'écume sur les longs cheveux qui flottent au vent.¹³⁵

¹³² Henry Bauchau, manuscrit *dipe sur la route*, [Roman] : [Première version], *op. cit.*, p. 28.

¹³³ Au début du roman éponyme, Antigone se souvient du fait que Jocaste considérait *dipe* comme un marin : « Depuis la mort d' *dipe* mes yeux et ma pensée sont orientés vers la mer et c'est près d'elle que je me réfugie toujours. À l'ombre d'un rocher, j'écoute la rumeur du port et des hommes et les cris des oiseaux de mer. Je me souviens du jour où Jocaste m'a dit : "N'oublie jamais, Antigone, que ton père est d'abord un marin." C'est ce marin qui m'a emmené dans son vertigineux voyage jusqu'au lieu qui me faisait si peur. » Henry Bauchau, *Antigone*, *op. cit.*, p. 7.

¹³⁴ Henry Bauchau, manuscrit *dipe sur la route*, [Roman] : [Première version], *op. cit.*, p. 19.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 31. Pour un approfondissement de la problématique de l'androgyne d'Antigone, cf. Christiane Chaulet Achour, « Le personnage d'Antigone : une ap-

Comme le suggère le chant d' *dipe* dédié à Jocaste, Aphrodite est en outre le « lieu » où s'accomplit la « faute » amoureuse, l'« antre » de l'engendrement, et qui signe le début d'un « entre-deux » d'union amoureuse impossible, au sens lacanien¹³⁶ :

Celui qui fait irruption et qui brusque, l'amour nous/a descellés de nous-mêmes et scellés l'un à l'autre/faisant déborder notre coupe, emplissant l'antre/tout entier/l'antre-deux d'Aphrodite.¹³⁷

Or, si dans l'épisode de « La Vague », le danger du mystère de l'existence est représenté « sans masque », dans son épouvantable matérialité, dans le poème « La Sphinx », il est raconté comme une fascination : « la » Sphinx a l'aspect d'une femme, son corps est « celui d'une biche qui saute »¹³⁸. En face d'elle, *dipe*, est « peut-être le cerf, le rocerf aux bois amoureux »¹³⁹.

La biche et le cerf sont des thèmes récurrents, j'ai déjà eu l'occasion de le rappeler, dans l'œuvre de Bauchau. Ils véhiculent des connotations symboliques ambiguës, variables selon les contextes. Une relation pertinente peut, sans doute, être établie entre ce passage, les Indiennes du village de Shenandoah (dans le chapitre « Cheval rouge » du *Régiment noir*, elles sont « gracieuses comme des biches »¹⁴⁰) et le « velours bleu » du poème « Les deux Antigone ».

L'apparition de « la » Sphinx, comme l'apparition d'Ingué, dans *Le Temps du rêve*, de la petite fille dans *La Déchirure*, ou d'Aurélié dans *Le Boulevard périphérique*, relève non seulement de l'invention romanesque mais aussi d'une façon de se connaître et de se comprendre : « Si elle s'inventait dans mes yeux, je me découvrais/dans les siens. »¹⁴¹

.....
proche poétique de l'androgynie », dans Catherine Mayaux, Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, op. cit., 2009.

¹³⁶ Henry Bauchau écrit dans le *Journal d'Antigone*, op. cit. p. 181 : « À propos de l'« antre » et de l'« antre-deux d'Aphrodite » je lui [Anne-Marie Glasheen, NDR] écris : L'antre est une grotte ou excavation servant à l'abri des bêtes sauvages. L'antre-deux fait allusion à un mot de Jacques Lacan : « L'amour c'est ce qui existe entre l'homme et la femme. » Dans l'antre, *dipe* et Jocaste ne peuvent tout à fait se rejoindre, il y a un « antre » qui les sépare. Cet antre-deux, dangereux, admirable, est celui d'Aphrodite. » Cf. aussi Jacques Lacan, *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., et notamment le chapitre « Antigone dans l'entre-deux-morts », p. 315-333.

¹³⁷ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 213-214.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 210.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Cf. Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, op. cit., p. 159.

¹⁴¹ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 210.

La structure des deux vers se fonde sur un « si », non hypothétique, qui « sert à marquer la validité simultanée de deux faits »¹⁴², cela crée les bases de la relation de réciprocité qui s'instaure entre dipe et « la » Sphinx. Un chassé-croisé d'anaphores grammaticales, qui anticipent la fusion des sujets concernés (elle et moi), le rend possible. Il se réalise dans le vers suivant par le double « nous », sujet et complément pronominal réciproque.

Bien que brûlés par un feu « soudain », dipe et « la » Sphinx ne peuvent pas vivre vraiment leur désir, ils peuvent seulement le regarder. Car Bauchau joue dans le vers – « et nous nous regardions brûler, interdits par ce feu soudain »¹⁴³ – sur la « vision » et sur la duplicité du terme « interdits ». Celui-ci renvoie en effet à une interdiction mais aussi à une idée d'étonnement, de stupeur, de contemplation face à cette découverte amoureuse.

Dès lors, que doit faire dipe ? Une voix lui suggère : « Ne réponds pas, ne dis rien que ton nom : dipe. »¹⁴⁴ Elle l'invite à contempler sans « dire » clairement, à évoquer seulement par son nom et son histoire, à laisser cet amour dans l'ombre et le mystère du fond des eaux ; à y faire allusion, en définitive, sans le dévoiler. Car :

/Ton nom, ainsi qu'un appel à l'enfance et à la/beauté prophétique/Que par savoir ou par pouvoir d'amour il ne faut/jamais éclairer/Quand il suffit de rester là où rien, ne voulant/rien, ne voyant rien, contemple/sa très obscure fiancée et sa clarté au fond des eaux/ dipe était alors la plus juste parole, mon nom/aux pieds blessés entre quatre parents/¹⁴⁵

Mais dipe n'a pas voulu écouter la voix de la prudence, il a voulu suivre « la promesse étincelante »¹⁴⁶, voir « l'animal sombre d'Aphrodite »¹⁴⁷. Allusion à une androgynie vécue comme une sexualité primordiale, pulsionnelle, instinctive et incontrôlée qui a partie liée avec la « composante féminine » de l'identité bauchalienne ? De nombreux animaux sont en effet associés au culte d'Aphrodite, notamment la colombe et le cygne. Mais dipe se réfère sans doute au bélier, animal dont la force et le caractère correspondent pour Bauchau à la découverte de la sexualité. Il le décrit ainsi dans *Double Zodiaque* :

Ardant le gel/de la matière/quel feu n'espère/un autre ciel.

¹⁴² Cf. *Le Petit Robert, Dictionnaire de la Langue Française*, entrée « (1) si », II.

¹⁴³ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 210.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 210-211.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 211.

¹⁴⁷ *Ibid.*

Quand l'année touche aux sortilèges/l'hiver à la voix des devins/délivre une vierge dans la neige/à la morsure du carmin.¹⁴⁸

Une autre confirmation de cette interprétation provient de *La Déchirure*. Dans le chapitre où Bauchau raconte « le jeu originel », un sous-chapitre, « Le chant du bélier », est dédié au récit d'une charge d'un bélier contre le « grand père », l'aïeul majestueux qui effectuait « sa promenade à Blémont, le chemin du soleil »¹⁴⁹ :

Le bélier demeure un instant en arrêt devant sa victime qui n'arrive pas à se relever puis, bondissant des quatre pieds, il lance un chant de défi. C'est un cri d'insurrection, un chant de corne, qui fait frémir tout le troupeau et me force à plonger mon visage dans l'herbe et à mordre. L'ai-je entendu ou seulement imaginé ? Qu'importe si je l'écoute encore et que j'ai sa vigueur dans mes paumes.¹⁵⁰

Le bélier est tué « dans l'heure »¹⁵¹, car la société dans laquelle vit le narrateur de *La Déchirure*, comme il l'explique par la suite, est encore très forte, « il était intolérable qu'un autre mâle eût osé renverser le plus puissant d'entre nous »¹⁵².

Et si le bélier représente la force d'une sexualité « mâle », c'est-à-dire instinctive et non réfléchie, c'est en la choisissant et en l'affirmant qu'« dipe » perd « la » Sphinx, l'énigme de sa sexualité, « celle qui portait mon énigme, sous la grande louve ancestrale »¹⁵³.

Quelle interprétation donner à cette « louve » ? Serait-elle un symbole du désir sexuel ? Ou plutôt, comme l'indiquerait l'utilisation de la préposition « sous », un renvoi à la louve dantesque, allégorie d'une Église avide qui voudrait dominer et posséder la totalité de l'homme ? Comme le prouverait un passage de la première version d'« dipe sur la route », que je citerai plus loin, il semblerait qu'un changement de perspective se soit produit à cet égard pendant la rédaction du roman. Dans la première version, « dipe » établit une relation synonymique entre « la » Sphinx et la louve, tandis que dans la version définitive la relation devient hiérarchique.

Ce qui reste central, en tout cas, dans les différentes versions c'est l'idée de la perte de l'énigme. C'est en croyant posséder les réponses et

¹⁴⁸ Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 53.

¹⁴⁹ Henry Bauchau, *La Déchirure*, op. cit., p. 202.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 203.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 204.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Henry Bauchau, « dipe sur la route », op. cit., p. 211.

pouvoir en donner qu' dipe perd la partie, sans s'en rendre compte. Mais ce n'est pas sans douleur que « la » Sphinx disparaît :

Son visage était près du mien, elle pleurait la dis/parue. Elle s'est évanouie, effacée dans les larmes/¹⁵⁴

Qui pleure ? « La » Sphinx seulement ou dipe aussi ? L'ambiguïté de la construction syntaxique – « effacée dans les larmes » – laisse le champ ouvert à une double interprétation – les larmes pouvant renvoyer à « la » Sphinx, à dipe ou aux deux protagonistes en même temps.

Dans la première version d' *dipe sur la route*, le conflit entre l'obéissance au monde des conventions et le désir est beaucoup plus explicite¹⁵⁵, ainsi que la douleur qu' dipe éprouve devant la perte de « la » Sphinx :

Et puis il n'y a plus rien eu que des larmes. Elle/a fondu (disparu), elle s'est consumée en larmes./Elle avait disparu (m'a quitté) à tout jamais, jamais elle ne serait à moi/et je vivrais avec ce désir toujours inassouvi/de cette femme, de cette biche, de cette louve qui seule connaît mon secret/Je suis resté longtemps plongé dans le désespoir.¹⁵⁶

La deuxième partie se termine sur la perte de « la » Sphinx. Elle est interprétée dans la suivante comme une victoire par les Thébains : « Ils ont acclamé un vainqueur, ils m'ont aimé dans ce miroir où j'ai vu mon nouveau visage. »¹⁵⁷ Le personnage d' dipe est l'exemple le plus évident (l'incarnation) du fait que la vie des hommes est caractérisée, dans l'œuvre de Bauchau, par trois naissances – physique, sociale, intime. La narration de la rencontre d' dipe avec « la » Sphinx et du renoncement à l'énigme, est en effet le récit d'une naissance sociale, des pertes et des conséquences qu'elle comporte. L'identité personnelle se définit en ce cas, non plus à partir des profondeurs du « moi », mais à partir du regard des autres. Elle est le résultat d'une projection ; de cette phase de la croissance indiquée comme « stade du miroir » – au sens lacanien – dont j'ai déjà eu l'occasion de parler dans cette œuvre.

Dans ce miroir et dans cette victoire se cache pourtant un piège, celui du dieu des poissons, Poséidon, la « force aveugle » comme l'appelle Thésée dans la première version du roman ; la Vague vers laquelle, à partir de ce moment, avance la vie d' dipe.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Cf. Henry Bauchau, manuscrit *dipe sur la route*, [Roman] : [Première version], *op. cit.*, p. 246-248.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 248.

¹⁵⁷ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, *op. cit.*, p. 211.

Et c'est ainsi qu' dipe, par le dieu des poissons/à son hameçon fut ferré.¹⁵⁸

Une fois encore, ce « dieu des poissons » n'est, dans les intentions de Bauchau, qu' dipe lui-même. Dans la première version du roman, le vers correspondant n'est-il pas : « j'ai été pris, j'ai été ferré comme un poisson » ? À celui-ci, Bauchau apporte une correction bien significative : « je me suis pris dans mon propre filet. »¹⁵⁹

Le poème se termine en laissant dipe prisonnier de sa propre « victoire », celle qui le fera sombrer sous le poids de la Vague et de la tragédie. Une fois aveuglé et sur la route, il peut porter sur sa vie et sur le monde un regard intérieur, et donner libre cours à une nouvelle renaissance du « moi », comme le montre précisément l'épisode de la Vague. La sculpture de la Vague et de la barque figée dans l'acte de dépassement de cette masse d'eau, marque en effet la victoire de l'espérance et d'une nouvelle naissance, intime et vraie, en opposition à la naissance sociale :

La Vague, très sombre à sa base et qui s'éclaircit en s'élevant, jaillit vraiment de la mer. À hauteur du surplomb, elle déferle de toute sa masse écumante, entourée de gerbes d'eau qui descendent en flèche dans un étincellement de gouttes ardentes. À sa puissance rien ne semble pouvoir résister. Au moment où elle va retomber dans l'énorme creux, la barque l'y précède, se servant de sa force, de sa béance pour se projeter en avant. Blanche, rayonnante, effilée, avec ses trois rameurs au sommet de leur effort, elle est guidée vers le port par l'aveugle de la mer.¹⁶⁰

C'est seulement après avoir accompli cet effort énorme qu' dipe, Antigone et Clios peuvent se retrouver en face d'une mer pacifiée et commencer une nouvelle vie, celle d'un présent événementiel, d'une quotidienneté « sans histoire ». Un vieux marin leur en donne le « la ». En commentant ainsi leur travail qui, pour lui, rentre dans l'« évidence » de la vie vécue :

Le vieux marin se met à rire : « Celui qui a fait cette vague, c'est un homme qui connaît la mer. Il a fait une barque et des pêcheurs qui vont rentrer au port décharger leurs prises. Et les poissons, pour nous ça compte.¹⁶¹

C'est seulement après avoir figé dans la matérialité de la pierre le n ud fondamental de l'existence qu' dipe peut se décider à demander à la société des hommes de l'accueillir à nouveau :

.....
¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Henry Bauchau, manuscrit *dipe sur la route*, [Roman] : [Première version], *op. cit.*, p. 249.

¹⁶⁰ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, *op. cit.*, p. 175.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 176.

Je suis dipe, qui fut roi, qui est aujourd'hui un homme parmi les hommes, un aveugle parmi les aveugles. J'ai voué jadis à l'exécration des hommes celui qui a tué le roi Laïos. J'ai découvert que j'étais moi-même ce meurtrier. Depuis, j'ai porté le poids de mes sentences et j'ai vécu loin de tous. Je dépose aujourd'hui le fardeau du jugement par lequel j'ai, à Thèbes, outrepassé mes droits. Nul ne peut séparer pour toujours un homme de ses semblables. Je demande à tous de m'accueillir à nouveau comme un suppliant, un aveugle et un homme parmi les hommes.¹⁶²

La naissance intime qui succède aux naissances physique et sociale, comporte la mise en place d'une nouvelle relation interpersonnelle. Elle peut se construire à condition de regarder l'autre dans sa vérité. dipe n'est plus le « vainqueur » acclamé par les Thébains, comme il se définit dans le poème de « la » Sphinx : il demande maintenant aux hommes d'être accueilli comme « un suppliant ». Il invite donc l'« autre » à se mettre dans une condition d'« écoute » affective face à lui. Il se présente ensuite comme « un aveugle », comme celui qui ne « voit » pas et qui a besoin de l'aide des autres pour pouvoir vivre dans le monde. Mais ces conditions de « suppliant » et d'« aveugle », il les partage avec tout le genre humain. C'est pour cela qu'il demande finalement d'être accueilli comme un « homme parmi les hommes », en faisant implicitement appel à des principes sous-entendus de « fraternité » et de solidarité, principes d'inspiration chrétienne, qui devraient être à la base des relations humaines.

Peut-on être accepté dans sa vérité, comme dipe le fait ? Peut-on répondre par un « oui » à la question qu' dipe se pose dans la première version du roman : « Peut-on combler ce qui manque et ne pas déborder ? »¹⁶³

À travers la création de son dipe d'après le « désastre » provoqué par la découverte de la vérité de sa naissance, Bauchau tente, en suivant sa « route », parallèlement, de reconstituer un parcours existentiel personnel à même de pacifier la relation qu'il entretient lui-même avec ces n uds problématiques de sa vie et de sa psyché. Cette pacification, peut-elle se réaliser sans reconnaissance explicite des faits ? C'est le problème qu'affronte l'auteur dans le chapitre n° 14 du roman : « La route de Colone ».

dipe et Antigone sont arrivés en Attique, ils vont s'approcher de Colone. dipe souhaite achever sa « route » tout seul. Il dit à Antigone

¹⁶² *Ibid.*, p. 184.

¹⁶³ Henry Bauchau, manuscrit *dipe sur la route*, [Roman] : [Première version], *op. cit.*, p. 250.

qu'il n'a pas besoin de Clios pour se faire aider maintenant ; et qu'elle aussi doit s'éloigner et le suivre de loin :

« Sur cette route-ci, il ne faut plus que toi et moi. Depuis Thèbes, Antigone, nous sommes perdus. Nous devons rester perdus. » Il hésite : « Et nous perdre toujours plus, toi et moi. » En forme de promesse, de serment, elle répète à voix basse ce qu'il a dit. Il sent qu'elle a compris, il donne ses instructions : « Éloigne-toi. Ne te retourne pas. Ne m'aide pas si je tombe, car je tomberai. Quand je pourrai repartir, suis-moi de loin. »¹⁶⁴

Antigone respecte sa volonté. Elle marche à distance, tout en se répétant les mots qu'il a prononcés : « Ces mots qui ne sont plus ceux du lien qui les unit mais ceux de la douleur qui les a jetés sur la route. »¹⁶⁵

Pendant une halte où, quelques jours durant, ils sont de nouveau ensemble, dipe, devenu un aède, « chante pour elle seule, à voix basse, ce qu'a été pour lui la lumière d'Antigone »¹⁶⁶. Antigone, alors, « entre dans la patience, dans la confiance et commence à devenir un peu plus intelligible à elle-même »¹⁶⁷. À travers dipe, Bauchau n'est-il pas en train de faire une promesse à son féminin ? Une promesse de vie et de reconnaissance à travers l'écriture. C'est ce qu'il tentera de faire avec le roman *Antigone*.

dipe se rapproche d'Athènes en suivant des chemins « qui ressemblent à une errance »¹⁶⁸, en allant du levant au couchant, de la mer à la mer, pendant plusieurs saisons. Au cours d'une marche nocturne, dipe s'arrête. Antigone demeure à l'écart, vingt pas en arrière, et s'étend dans l'herbe, en attendant. Elle sent que le moment est venu pour que son désir d'exister se réalise :

Le plus profond, le plus caché de ses désirs, celui que le quotidien nie avec obstination mais dont l'appel constant est l'acte acharné de sa vie, ce désir est fait pour être entendu. Il l'est en ce lieu et en cet instant même. Elle est née pour cela, rien que pour cela. Cette nuit, elle en est sûre. Elle sent une ombre en face d'elle vers laquelle, éblouie, elle ne se décide que lentement à tourner son regard.¹⁶⁹

dipe est venu la rejoindre et lui demande ce qu'elle voit. « Rien que ce que j'ai vu si souvent mais, cette fois, c'est moi qui suis vue. »¹⁷⁰

¹⁶⁴ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 334.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 339.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 341.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 343.

¹⁷⁰ *Ibid.*

C'est alors qu'Antigone se sent reconnue dans sa « vérité » à elle et pense avoir trouvé finalement le sens de son existence. dipe/Bauchau l'invite toutefois à la prudence et lui annonce leur séparation :

Des cris lui échappent : « dipe, tout a un sens ? – Un certain sens, pas plus. – C'est trop peu. Ta parole est trop pauvre. – Je n'ai qu'elle. Je ne vais pas si loin. – Nous sommes ensemble sur la même route. – Un jour, tu iras sans moi. »¹⁷¹

Dans le poème « La Sphinx », comme dans ce passage, « être vu » assume le sens d'une naissance sociale, celle qui se fait, comme je viens de le faire remarquer, dans le regard de l'autre. Mais l'élan d'Antigone, cet acte conscient d'écriture de la part de Bauchau qui porterait le personnage – et donc son féminin – à sortir enfin à découvert, est rapidement bloqué par les mots prudents qu' dipe utilise dans sa réponse. Celle-ci se construit sur un mode énonciatif jouant sur le registre de l'atténuation et du compromis, comme il apparaît de façon évidente dans l'utilisation de l'article (un) et de l'adjectif (certain) indéfinis, de la forme du « que restrictif ». Cette prudence, Bauchau la poussera à l'extrême au cours de la rédaction d'*Antigone* dans l'opération de transformation du personnage d'Antigone en substance sublimée. Ce processus se réalise dans son œuvre de façon progressive. Il met en effet plusieurs années à s'accomplir.

Dans *dipe sur la route*, au cours de cette nuit où Antigone acquiert la conscience d'être vue, elle pense avoir enfin connu l'amour. Son amour a pénétré en dipe « comme l'inspiration quand il chante »¹⁷². Mais dipe a su vivre cet amour, qui le portait aux confins de la folie, en le travaillant « avec une justesse d'artisan »¹⁷³. C'est ce que Bauchau ne cesse de faire avec son côté féminin.

Dans ce passage capital du roman, l'auteur explique, à sa manière, la démarche scripturale et narrative qu'il a choisie. Bauchau ressent la nécessité de le faire en recourant à la variation énonciative. En passant du « il » d' dipe au « vous », pour terminer son discours par le « je »,

dipe/Bauchau a voulu travailler cette matière amoureuse pour la connaître et la plier (la dompter), en la faisant passer par le crible de la « règle ». Ainsi peut-il finalement l'assumer. À travers un mouvement d'extraversion d'abord, d'introversion ensuite. Car « le travail vous

.....
¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*, p. 344.

¹⁷³ *Ibid.*

soumet à ses lois, vous lime, vous renforce, mais vous demeurez le même »¹⁷⁴.

Employée comme technique scripturale constante dans l'écriture de *La Déchirure* et du *Régiment noir*, la variation énonciative n'apparaît dans *dipe sur la route*, de façon évidente, que dans ce passage situé pratiquement à la fin du roman. De même, dans *Antigone*, elle ne s'impose qu'au dernier chapitre « L'Antigone de Io ». De même que la variation énonciative signalerait, dans l'œuvre de Bauchau, la présence d'une « indécision » dans la focalisation et l'impossibilité d'une perspective univoque, elle indiquerait, dans ces cas, la difficulté à assumer en fin de compte un point de vue définitif face aux nombreux problèmes. Comme le mouvement de la spirale, celui de l'écriture reste donc toujours ouvert.

Et si l'amour qu'Antigone « a connu cette nuit, tel qu'elle le connaît sans le savoir depuis longtemps, cette certitude d'être attendue dans l'ardeur, c'est un autre niveau de la vie, ou de ce qui est plus que la vie »¹⁷⁵, il ne va pas de même pour le « je », qui refuse cet amour comme la seule dimension possible de sa vie :

Quand l'amour surgissant a tout renversé et brisé en moi, j'ai vu ce pesant magma, ces labyrinthes inutiles qui forment ce que les autres et moi-même appelons *dipe*. Pour un temps de lumière, il n'est resté en moi qu'une architecture vide où ne pouvait plus s'élever que la musique des astres. Il n'y a rien de plus vrai que l'amour d'Antigone, c'est grâce à lui que j'ai survécu, mais s'il doit être tout, ce tout qui serait seul à donner un sens à la vie, cela ne me suffit pas. L'amour d'Antigone est une voie parmi d'autres qui n'annule pas la démarche rampante, l'activité de fourmi et les passions qui ont été les miennes.¹⁷⁶

C'est par cette prise de distance « d'un tout qui soit tout »¹⁷⁷, que Bauchau entend régler définitivement le problème de sa relation au féminin, qu'il essaie de donner un sens à un parcours de reconnaissance mais aussi de refoulement. Le féminin n'est pas « le chiffre total » de sa vie, mais seulement une partie, affirme-t-il implicitement. Il répond ainsi à sa manière à la question d' *dipe*, puisqu'il semble laisser entendre qu'il a réussi à combler par l'écriture « ce qui manque » ; et donc à « ne pas déborder ».

.....
¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 345.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

Comme le démontre la rédaction ultérieure du roman *Antigone*, la « question vivante » demeure toutefois bien présente, avec toutes ses ombres et « ce désir toujours inassouvi »¹⁷⁸.

L'Antigone de surface

« Viens mon âme viens. » C'est ainsi que commence « Cantique de l'Attente », le premier poème écrit par Henry Bauchau. Et c'est ainsi que Bauchau inaugure, dans son écriture, la recherche d'un féminin possible à vivre. À partir de l'« invention » d'Antigone, ce féminin se structure, dans *dipe sur la route*, puis dans le roman homonyme, en parcours « existentiel » complet.

Cette « âme » Antigone, qui vit dans le premier roman du cycle thébain dans une condition de complémentarité, se met alors véritablement en jeu, comme je l'ai déjà dit. De fait, Antigone n'agit « en son propre nom » que dans le roman qui lui est dédié. Cela demanda à Bauchau cinq ans de travail et quatre réécritures successives, après une période de gestation et d'écriture fragmentaire qui s'étend de 1989 à 1992.

Dans *Antigone*, la protagoniste se détache progressivement de ses composantes masculines incarnées en dipe et Clios. Elle s'affirme enfin comme « singularité singulière », selon la formule que Derrida choisit pour définir ce personnage tragique dans *Glas*.

Après l'achèvement d' *dipe sur la route*, Antigone a commencé à se manifester, comme personnage *autonomós* dans l'esprit de Bauchau. Elle le fait de façon de plus en plus importante au cours de l'année 1991 :

Antigone m'habite confusément. Quand je m'éveille la nuit, je la vois apparaître mais le matin il ne me reste que des images disloquées. Qu'importe pour peu qu'elle soit encore en moi. Agissante, ne laissant pas de traces conscientes mais d'autres plus profondes qu'il faudra exhumer le moment venu.¹⁷⁹

L'écriture d'*Antigone* aurait donc comme fondement une recherche de traces enfoncées dans les profondeurs du « moi » bauchalien ; leur transformation au sens narratologique et actanciel ; leur relecture dans une dimension capable de créer en même temps un double palimpseste (au sens genettien). Celui-ci concerne d'un côté les « constellations impérieuses » telles qu'elles se sont manifestées au fur et à mesure dans l'œuvre de l'écrivain ; et, de l'autre, l'importante tradition herméneu-

¹⁷⁸ Cf. Henry Bauchau, manuscrit *dipe sur la route*, [Roman] : [Première version], *op. cit.*, p. 248.

¹⁷⁹ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 98.

tique et de réécriture qui s'est organisée autour d'Antigone au fil des siècles.

Une opération que Bauchau entrevoit au cours de l'année 1991 comme de plus en plus nécessaire mais qu'il juge redoutable. Ses projets de travail à cette époque suivent deux directions apparemment différentes et éloignées. Elles finiront ensuite, sans qu'il s'en doute au départ, par se conjuguer et se fondre dans le grand espace mythique et humain d'*Antigone*. L'auteur relève le 14 septembre 1991 :

L'autre Antigone, celle d'*Antigone et ses frères*, encore à naître a été recouverte depuis tout un temps par celle de la pièce. Quand je pense à une œuvre à venir je pense plus à un roman dont ma jeunesse serait le centre et auquel je pense depuis si longtemps. Chaque fois que je reprends *Le Château* il me semble que ce livre admirable m'indique la clé qui est de quitter le monde où tout s'explique : celui des parents et des éducateurs pour retourner à celui où tout est étonnant, où rien n'est jamais vraiment établi ni justifiable, qui est celui de l'enfant. Un grand attrait me guide dans ce sens mais une crainte me retient aussi.¹⁸⁰

Le 7¹⁸¹ décembre, peu avant de se lancer dans une nouvelle aventure, l'écrivain se sent encore incertain :

Je perçois que deux œuvres m'attendent : *Antigone* et l'histoire de ma jeunesse. Je les sens proches mais pour le moment hors de portée.¹⁸²

Finalement il se décide pour *Antigone*. L'écriture se déclenche effectivement, d'après ce qu'écrit l'auteur, au début de l'année 1992.

Dans sa version définitive, le roman se compose de 22 chapitres. Il est donc totalement inscrit sous le chiffre du double, en établissant ainsi un lien souterrain avec le poème et le recueil *Les deux Antigone*. Mais aussi avec la date de naissance de Bauchau, né le 22 janvier 1913¹⁸³. Le chiffre 22 pourrait recouvrir un autre sens symbolique en présentant, par le nombre de chapitres et leur organisation structurale et thématique, des « coïncidences pour le moins troublantes »¹⁸⁴, comme l'a relevé Régis Lefort, avec l'*Apocalypse selon saint Jean*.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 116.

¹⁸¹ Comme je le montrerai par la suite, il existerait une relation directe entre l'indication de certaines dates et heures dans les *Journaux* et les notations s'y référant. La date du « 7 » décembre, est-elle vraiment le renvoi à une temporalité factuelle, ou bien le résultat d'une « manipulation » de la part de l'auteur, pour inscrire le contenu de ce qu'il dit sous un signe qu'il considère sacré ?

¹⁸² Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 127.

¹⁸³ Comme me l'a suggéré Marc Quaghebeur au cours d'un entretien aux Archives & Musée de la Littérature en août 2010.

¹⁸⁴ Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 253.

Dans *dipe sur la route*, le côté féminin existe seulement, je le rappelle, dans une relation de complémentarité. Antigone est, comme Bauchau la définit dans les premières pages de la première version d'*Antigone*, « La grande s sur du vent »¹⁸⁵. Ou mieux encore, comme il l'indique dans une note raturée qui se trouve dans la partie en marge du cahier : « la gde s sur du vent du soleil et des plui »¹⁸⁶, comme l'était Shenandoah¹⁸⁷. Bauchau rattache ainsi son Antigone à une perspective interprétative qui s'est affirmée à partir du XIX^e siècle.

Comme le relève Bruno Morocini dans *Il sorriso di Antigone*, Antigone est l'emblème de la spirale de la vie, d'un éternel retour dans la grotte-utérus maternel. C'est en elle que chacun de nous doit regarder pour renouer avec le mouvement de la vie. À condition, bien sûr, de la considérer comme une s sur car « la s sur » est au fondement des structures de la parenté¹⁸⁸. Sa nature a partie liée avec la fracture originaire du monde mythique – lequel engendre et le désir d'un impossible retour à l'unité, et le tragique de l'existence. Mais elle est aussi, même dans la Bible, à l'origine de toute relation désirante. À partir d'Adam et d'Ève, en effet, la chaîne des générations s'est construite, au tout début, sur la base de relations incestueuses entre frères et s urs.

Comme le souligne Marguerite Yourcenar dans son « Antigone et le choix »¹⁸⁹, la particularité de ce personnage est donc de conjuguer dans sa nature les deux liens de parenté fondamentaux. Elle est s sur mais aussi fille de son père, comme il en va du Christ. Ce qui la destine à un sacrifice salvateur pour l'humanité.

Dans la construction de son *Antigone*, Bauchau s'inspire de ce texte, court, mais extrêmement dense, de Marguerite Yourcenar, plus qu'il ne l'imagine au départ quand il le cite en marge de la première version d'*Antigone*¹⁹⁰. Il le commente dans une lettre à Rodica Pop :

Je trouve votre projet de comparer la vision d'Antigone chez Yourcenar et dans mon œuvre très intéressant. Le texte de Yourcenar paru dans *Feux* et mes propres textes sont différents de la tragédie de Sophocle. Dans *Antigone ou le choix* de Yourcenar, il y a une résurgence frappante de thèmes chré-

.....
¹⁸⁵ Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 », *op. cit.*, p. 3.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 3. On a respecté l'orthographe originelle.

¹⁸⁷ Cf. Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, et notamment le chapitre « La matière écriture : Shenandoah et Antigone ».

¹⁸⁸ Cf. Bruno Morocini, *Il sorriso di Antigone. Frammenti per una storia del tragico moderno*, *op. cit.*

¹⁸⁹ Cf. Marguerite Yourcenar, « Antigone ou le choix », dans *Feux*, Paris, Gallimard, 1974.

¹⁹⁰ Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 2 », *op. cit.*, p. 28.

tiens soulevés par un puissant mouvement poétique. [...] Sa vision diffère de la mienne car elle ignore le parcours initiatique d'Antigone avec dipe.¹⁹¹

Tout en soulignant les différences, Bauchau sent clairement qu'une correspondance importante existe entre son Antigone et l'Antigone yourcenarienne. Elle porte sur le thème de la lumière, comme je l'ai déjà montré.

À travers les différentes réécritures du roman, la genèse du personnage se révèle très complexe. Car Bauchau vise, dans sa construction, deux voies parallèles, en continuant le double discours que son écriture n'a jamais cessé de poursuivre : raconter et se raconter. Ce double discours se décline ici dans la « mise en action » de la « lumière Antigone » et de l'« ombre Antigone » – la « question vivante », comme il l'appelle à la fin de *Jour après jour*.

Dans la première version du roman, la présence de cette double Antigone est signalée à plusieurs reprises par des notations, des dessins, des suggestions à valeurs symboliques. Ceux-ci permettent de reconstruire et de suivre le « discours de l'ombre », discours que Bauchau lui-même va progressivement estomper au cours des réécritures successives, et jusqu'à la rédaction finale. Sur cette dernière vont peser, de façon considérable, les corrections apportées par Bertrand Py. Elles sont manifestes dans le tapuscrit de la quatrième version du roman comme dans les notations de l'auteur que l'on retrouve dans son *Journal d'Antigone*.

Avec l'écriture du roman *Antigone*, Bauchau se donne la chance de porter à jour son féminin et de le faire enfin « sortir de prison ». *Antigone*, dit-il, « a été une chance peut-être, une douleur, un bonheur dans ma vie. »¹⁹² Il veut vivre son féminin, non plus comme une « faute originelle », mais comme un orgueil ; comme une projection lumineuse et exemplaire de son « moi ». En ce sens, Antigone est un personnage idéal. Une longue tradition herméneutique en a fait un personnage totalement positif, ancien et moderne en même temps. Comme l'écrivain le déclare dans le *Journal d'Antigone* : « pour moi, Antigone était la première apparition d'une femme ayant une pensée libre, indépendante de celle des hommes »¹⁹³. Bauchau peut donc s'y mouler.

À la différence de l'Antigone d' dipe sur la route, qui joue le rôle de composante féminine du masculin, cette Antigone s'inscrit dans une chaîne générationnelle construite selon une transmission matricielle

.....
¹⁹¹ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 274-275.

¹⁹² *Ibid.*, p. 501.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 306.

– « sous le signe de la mère », donc. Elle reste fidèle au rôle original, au fondement de l'identité féminine, celui qui privilégie les identités de sang, ainsi que l'affirme Luce Irigaray dans son *Speculum. L'autre femme*¹⁹⁴. Le seul rôle capable de maintenir le lien entre le passé et le futur.

Or, la relation avec la mère est la seule relation parentale qui, dans la confusion génétique dans laquelle se trouve Antigone, peut être considérée comme « pure ». L'Antigone de Bauchau ne l'explicite toutefois qu'à la fin du roman, alors qu'elle va « étouffer de lumière ». « Mère en amont », Jocaste est celle qui, en décidant de mourir, lui a confié la tâche de se lier à jamais à dipe, en tant que fille et/ou sœur :

dipe, quand il a connu ses crimes, a choisi de vivre, il a eu raison mais je ne vais pas donner tort à Jocaste. Elle devait rester ce qu'elle était et mourir comme une reine. Elle n'aurait pas pu rester avec dipe, le suivre sur la route, mendier son pain. Impossible, impossible, elle ne pouvait changer son être, altérer son inoubliable figure. Elle a su qu' dipe devait vivre, devait survivre et qu'il aurait besoin d'aide pour cela. Pas de celle des fils, bien trop occupés d'eux-mêmes et fascinés l'un par l'autre. Alors, une des filles ! Ismène mendier ? Le cœur se serre. Restait moi, c'est ce qui a été, c'est tout. C'est ce que Jocaste a vu de son fils de reine et elle s'est jetée résolument dans la mort pour qu' dipe ait, à sa place, une sœur ou une fille tout à lui.¹⁹⁵

Ce passage, qui n'est pas sans faire écho au discours yourcenarien¹⁹⁶, atteint le cœur du nœud problématique autour duquel s'est organisée l'écriture de Bauchau. L'abandon de la mère explique et justifie le besoin d'un féminin qui puisse accompagner et soutenir le chemin de la vie, son émergence et son endurance.

Antigone a appris de sa mère à exister comme « sujet » ; à ne pas avoir honte de vivre ; à « pouvoir », comme le démontre un épisode de son enfance. Antigone s'y trouve en compagnie de sa mère et de ses frères, au bord de la cressonnière, un *topos* bauchalien¹⁹⁷. Ses frères font des ricochets sur l'eau. Jocaste l'invite à faire de même. Elle est petite, elle

¹⁹⁴ Cf. Luce Irigaray, *Speculum. L'autre femme*, Paris, Minuit, 1974 et cf. Kathrin Tenenbaum, « L'alterità inassimilabile », dans AA.VV., *Antigone e la filosofia. Un seminario a cura di Pietro Montani*, Roma, ed. Donzelli, 2001.

¹⁹⁵ Henry Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 344.

¹⁹⁶ Cf. Marguerite Yourcenar, « Antigone ou le choix », dans *Feux*, op. cit., p. 77 : « Elle conduit le long des routes de l'exil ce père qui est en même temps son tragique frère aîné : il bénit l'heureuse faute qui l'a jeté sur Jocaste, comme si l'inceste avec la mère n'avait été pour lui qu'un moyen de s'engendrer une sœur. »

¹⁹⁷ Cf., à ce propos, le poème « La Cressonnière », dans Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 271-272.

échoue. En se rendant compte de sa déception, sa mère l'invite alors à continuer et lui dit :

« Essaie encore, lance-la seulement. Tu peux ! » Tu m'as regardée, interdite et tu as demandé : « Je peux, maman ? » J'ai redit : « Tu peux. » Tu as lancé la pierre un peu plus loin. Tu étais fière mais chaque fois que je te donnais un nouveau caillou, tu me demandais : « Je peux ? » Et tu ne bougeais pas avant que je te dise : « Tu peux. »¹⁹⁸

C'est en se donnant une possibilité d'existence que ce féminin peut se libérer de toute tutelle et se poser en sujet *autonomós*. En devenant, comme le dit *dipe*, sa propre mère. « Elle est née en moi cette mère dont parlait *dipe* », se dit Antigone dans sa grotte-tombeau, « si nécessaire et pourtant si discrète puisque, pleinement, je suis d'abord la fille de Jocaste »¹⁹⁹.

C'est en vertu de son indépendance progressive de la complémentarité que le personnage d'Antigone, acquiert progressivement, et définitivement, au cours des réécritures du roman le statut énonciatif du « je ». Signe d'autonomie existentielle, il l'est aussi d'une sourde « confusion » entre sa voix de personnage et celle de l'écrivain.

Dans la version définitive d' *dipe sur la route*, le « je » d'Antigone s'était certes déjà manifesté quand, au tout début de la narration, Antigone se mettait en route pour suivre *dipe* malgré l'avis négatif de celui-ci. Elle réfléchit alors sur sa condition dans un monologue intérieur :

Et moi, ne pouvant supporter ce désastre, qui le suis sans manteau, sans souliers pour la marche, laissant Ismène toute seule au milieu des luttes et des intrigues du palais.²⁰⁰

D'après ce que Bauchau déclare dans « Chemins d'errance », l'exigence de donner à Antigone le statut du « je » énonciatif ne fut pas un choix littéraire mais une nécessité vitale :

En écrivant mes deux derniers romans, il me semble avoir vécu dix ans dans la lumière et l'espérance Antigone. Ce fut une rencontre parfois éprouvante, mais capitale dans ma vie. C'est peut-être pour cela qu'après avoir écrit deux versions d'*Antigone* à la troisième personne, j'ai éprouvé le désir et le besoin de réécrire ce texte à la première personne. Pourquoi ai-je fait cela ? Je ne me souviens pas d'en avoir vraiment débattu. Antigone m'était devenue si

.....
¹⁹⁸ Henry Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 346-347.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 341.

²⁰⁰ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 16.

proche dans les mots, les maux et l'existence que la distanciation du « elle » et du « il » était devenue impossible.²⁰¹

L'écrivain a voulu, comme il le précise par la suite, effacer sa propre voix et se mettre à l'écoute de celle de son personnage afin de lui donner la possibilité de s'exprimer sans intermédiaire aucun. C'est ce qui fait de ce roman, au dire de l'auteur, un « livre d'écoute »²⁰² et un « livre de visions »²⁰³ qui comprend aussi « beaucoup d'aventures »²⁰⁴. Bauchau ne les a pas inventées, il a attendu qu'elles surgissent de son esprit, comme le personnage d'Antigone qui s'est façonné à travers son travail d'écriture. Comme le déclare Bauchau, elle « n'est pas un personnage de tragédie mais de roman, elle n'est pas la femme d'un acte, d'un débat, d'un refus. Elle est la femme d'un monde nouveau qui, à travers une longue initiation, trouve le courage d'agir et de penser sans modèle »²⁰⁵. Or, si l'Antigone bauchalienne est libre de tout schéma existentiel pré-constitué, quel est le monde nouveau qu'elle instaure ? Quelle est l'action dans laquelle elle réalise son existence ? Qui est-elle en définitive ?

Myriam Watthee-Delmotte écrit que l'Antigone de Bauchau est un personnage qui « n'a jamais quitté l'horizon humain »²⁰⁶ puisqu'elle se place dans la dimension d'une éthique toute humaine « qui fonde un nouvel espace de transcendance où l'éthique n'est plus en aval mais en amont du sacré »²⁰⁷. Sa lutte ne se dirige plus, comme dans la tragédie sophocléenne, « contre des lois injustes »²⁰⁸ mais en faveur « des valeurs humaines »²⁰⁹ de l'altérité en tant que telle, de l'amour, du dévouement total. Comme l'a très bien vu Isabelle Renaud-Chamska, elle est la « Sibylle qui indique le sens de la vie »²¹⁰ ; « la vierge guerrière »²¹¹ ; mais surtout l'Antigone renfermée dans la grotte (au chapitre XXI) qui meurt

.....
²⁰¹ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 103. Mais, comme on a pu le constater déjà dans la première version d' *dipe sur la route* et dans la première version d' *Antigone*, on peut retrouver des passages où Antigone s'exprime à la première personne.

²⁰² Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 103.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 501.

²⁰⁶ Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 148.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 149.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 148.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Isabelle Renaud-Chamska, « Ma prière Antigone », dans Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, op. cit., p. 356.

²¹¹ *Ibid.*

par amour de l'autre. Une figure qui présente de nombreuses ressemblances avec la figure et l'action du Christ sur la terre²¹². Cela était déjà le cas de l'Antigone selon Marguerite Yourcenar.

Sur un autre plan, Antigone est une allégorie de l'écriture. « La femme se fait écriture, matière et féminité se confondent jusqu'à ne plus désigner qu'une seule chose »²¹³, soutient Régis Lefort. Et, de même que « Dieu façonne l'homme à partir du limon, Bauchau façonne la femme Antigone à partir de la matière écriture jusqu'à ce que cette dernière devienne à son tour celle qui façonne [...], matière qui transmet »²¹⁴. La matière Antigone, en tant que substance lumineuse, fait émerger l'obscurité à partir de laquelle tous les hommes sont invités à trouver leur chemin. Bauchau, relève encore Lefort, « dit clairement ici l'obscurité lumineuse d'une écriture qui fouille les strates, les profondeurs, de celui ou celle à qui elle s'adresse, d'une écriture issue de l'inconscient et dont l'ambition est de parler à l'inconscient »²¹⁵.

Comme le lecteur aura eu plusieurs occasions de le constater, l'écriture de Bauchau ne veut pas seulement parler « à l'inconscient » mais aussi, autant que possible, « de l'inconscient ». C'est pour cela que Bauchau, en empruntant à Sophocle le trait de la mendicité d'Antigone et en réinterprétant sur un mode tout à fait personnel la plainte exprimée dans le de sa tragédie, fait de son personnage une « mendiante définitive »²¹⁶, en poussant à l'extrême le choix fait par Sophocle. Bauchau l'explique à Marc Quaghebeur au cours d'un entretien :

À l'Institut français de Florence, Marc Quaghebeur m'interroge sur l'ingénuité d'Antigone et le fait que dans mon récit *Le Cri*, je la fais redevenir une mendiante. Pourquoi ? Je l'ignore. J'ai seulement vécu avec elle qu'Antigone, dans le malheur des échecs répétés, a besoin de recevoir l'aide et l'attention des autres, et pour cela de mendier.²¹⁷

Le mendiant est l'emblème du dépouillement total de soi, de la , de l'annulation de toute identité subjective, de la dépendance totale des autres, de la quête humiliante. Telle est la condition dans laquelle le féminin bauchalien a été obligé de vivre. C'est en assumant explicitement ce statut qu'il peut finalement émettre le cri de sa nais-

²¹² Cf. *Ibid.*, p. 356-360.

²¹³ Régis Lefort, *L'Originel dans l'uvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 244.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*, p. 245.

²¹⁶ Henry Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 194.

²¹⁷ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 362.

sance, celui qui contient sa longue lutte acharnée pour exister et être vu et accepté finalement dans sa nudité :

Toute mon attention est requise par ce qui se passe en moi et qui vient de bien plus profond. Il y a une colère, une étrange et brusque fureur qui grandit en traversant mon corps et va produire un cri. Le cri d'un enfant malingre, enfermé, abandonné dans une cave et qui entrevoit, à travers les milénaires ténébreux, l'espérance, l'existence de la clarté. C'est le cri vers la lumière de ceux qui sont nés pour elle et qui en ont été indéfiniment exilés. Le cri progresse sauvagement en moi, il me déchire, il me brise sur un sol sans devenir et me force à verser mes larmes les plus dures.²¹⁸

Ce cri, qui dit « le crime » (c'est-à-dire le « cri » du « moi »)²¹⁹, plane au-dessus de la ville. Antigone ne peut plus l'arrêter mais seulement « l'expulser en douleur et en vérité »²²⁰. Elle est complètement perdue « dans l'obscurité de «[s]on existence »²²¹. Mais, par la force de cette « parole », elle n'est plus seule. Elle a réussi à toucher les âmes.

Une fois sorti, son cri ne veut plus s'arrêter :

Il faut que la chose grandisse encore, montre enfin au grand jour sa tête hideuse et molle et dévoile sa puanteur. Il ne suffit pas que la chose soit vue, il faut qu'elle soit parlée, plus haut, beaucoup plus haut. Qu'elle soit criée, que son terrible langage soit entendu, qu'il déborde ici et maintenant, puisque le lieu où il devrait être proféré, puisque ce lieu n'existe pas.²²²

Mais le cri n'est qu'une ébauche de parole. Le contexte se prête d'ailleurs à bien d'autres interprétations beaucoup plus conventionnelles. Une fois encore Bauchau avance sur la route du dévoilement pour s'y soustraire rapidement. Comme le « je » l'avait déjà signifié dans *dipe sur la route*, il n'y a pas de place dans la vie pour le « côté féminin ». Il n'y a pas de lieu pour la « chose ». Dans ce roman, Antigone est donc condamnée à mort deux fois. Par la « loi des hommes » bien sûr, mais aussi par Bauchau lui-même.

L'Antigone dans la grotte, qui se dématérialise en lumière et « passe » dans l'Antigone d'Io, est un simulacre du féminin bauchalien. Une Antigone de « surface », une allégorie, une sublimation. L'Antigone qui vivait dans l'ombre et « criait » son droit à la vie est bel et bien morte.

.....
²¹⁸ Henry Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 195.

²¹⁹ Le mot « crime » contient en effet et le « cri » et le « moi » sous sa forme faible « me »...

²²⁰ Henry Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 195.

²²¹ *Ibid.*, p. 196.

²²² *Ibid.*

C'est ce que comprend Clios entendant sa femme, Io, chanter le chant de l'Antigone de Io :

Clios, à sa façon, voudrait bondir, voudrait clamer : « Io, jamais tu n'as chanté ainsi, tu égales Alcyon, tu es Orphée. » Mais il ne bouge pas, il écoute, il entend mourir ses deux Antigone : la naufragée et la survivante [...].²²³

Comme le comprend Clios de façon instinctive, la beauté du chant – de l'écriture – ne suffit pas à masquer la vérité de son échec. Avec les deux Antigone, ce qui meurt est « la parole manifeste » d'un féminin enfin assumé. Encore une fois l'écriture bauchalienne finit, après tant de contournements et détournements, par célébrer la victoire de la « résistance » face à l'indicible.

.....
²²³ *Ibid.*, p. 355.

Chapitre V

Vers les profondeurs

*Sérénité, sérénité, la belle verrière, l'amoureuse méditation
Serviteur de la chambre intérieure, n'étaient pas dans
notre héritage
Et quand tu mendiais avec elle, impatient de tant de patience
et d'insaisissable lumière
tu as dû, aimant Antigone
tu as su l'exposer au ciel.¹*

Le « discours » des cahiers d'*Antigone*

Dans l'esprit d'Henry Bauchau, la rédaction définitive du roman *Antigone* se veut la conclusion d'un parcours existentiel, la pacification d'un combat, la « lutte de Jacob avec l'Ange », qui fut à la base de ses conflits existentiels. L'écrivain en a raconté l'évolution dans différentes uvres.

À travers une première approche, en vue de l'analyse génétique des manuscrits d'*Antigone* que je souhaite effectuer à présent, j'ai pu constater comment Bauchau a construit, comme chaque fois, une uvre énigmatique, riche en n uds problématiques liés aux événements fondamentaux de son enfance et de sa vie. La relation avec les personnages de la tragédie, l'introduction significative et symbolique d'autres figures que celle d'Antigone révèlent, dans la genèse de l' uvre, toute leur complexité. La version définitive du roman tente en revanche de la contenir et de la reconduire sur des voies plus canoniques. Bauchau finit ainsi par renoncer à l'originalité du personnage d'Antigone qu'il avait conçu au départ, aux formes hétérodoxes dans lesquelles il l'avait imaginé, pour le faire rentrer dans une filière interprétative plus conforme –

.....
¹ Henry Bauchau, « Sophocle sur la route », dans *Poésie complète*, op. cit., p. 296-297. Ce poème apparaît aussi dans le recueil *Exercice du matin*, op. cit., p. 9-11, où il présente un découpage différent en matière de versification.

malgré son originalité – à la longue tradition exégétique du personnage. Dans la version définitive du roman, le personnage est décidément – en apparence du moins – un personnage « de lumière » tandis qu'au tout début de sa rédaction, il possédait également une part d'« ombre ». Il était encore fait d'une « matière » désirante et désirée, dont ne subsisteront que des traces, bien masquées, dans la version définitive.

Comme la première écriture du roman est la plus riche en suggestions significatives, qu'elle correspond à cette venue de l'inconscient dont parle l'auteur, c'est sur elle que s'est concentrée mon attention au début de ma recherche. Son étude et son analyse sont à l'origine du questionnement sur lequel s'est fondé le travail de construction de mes pistes d'interprétation, qui m'ont amenée à retrouver le parcours existentiel et scriptural de Bauchau en relation avec l'émergence et l'affirmation du personnage d'Antigone. La richesse des suggestions que contient la première version du roman *Antigone*, comme les modifications que Bauchau apporte au cours des réécritures successives de son roman, m'ont convaincue de la nécessité de poursuivre ma recherche pour retracer, cette fois, le parcours de l'évolution du personnage Antigone, de la version initiale du roman à sa version définitive. Pour retrouver, en suivant la voie des notes, des changements, des altérations et des refoulements, les intentions et le processus qui ont conduit Bauchau à « savoir exposer au ciel » Antigone.

Je me borne donc, dans ce livre, à opérer une première ébauche de problématisation du double discours que Bauchau poursuit au cours de la rédaction d'*Antigone*. Je le fais en me basant sur une analyse des cahiers dans lesquels il a écrit la première version du roman, et sur les réflexions qui en ont découlé. J'aborderai, dans une autre recherche, l'évolution du (des) « discours » intra et intertextuel (s) de l'écrivain au cours de la rédaction d'*Antigone*. La complexité de la recherche et son ampleur postulent le recours aux apports instrumentaux et critiques de la génétique textuelle ainsi qu'un long travail de confrontations thématiques et stylistiques.

Les manuscrits qui constituent cette première version ont la forme et la structure d'un « chantier ». La rédaction et les corrections font alterner réflexion, notation instantanée et divagation, mais comportent aussi des compléments visuels (voire visionnaires) qui déclinent, sur un autre mode, l'imaginaire symbolique que les mots s'efforcent de représenter avec les moyens qui leur sont propres. Une matière créative qui s'organise et se met en place après « bien des lenteurs et des hésitations », comme le relève Bauchau lui-même, dans une annotation en

marge de la 1^{re} phrase du roman au début de la première version d'*Antigone*.

Cette première version, conservée aux Archives & Musée de la Littérature de Bruxelles (AML), date de 1992. Il a toutefois dû exister une version antérieure du texte, élaborée vers 1991² – était-ce pour autant une ébauche consistante ? Bauchau y fait référence dans les premières pages de cette version³. Il s'y remémore certains passages et thèmes déjà esquissés et/ou développés qu'il n'a pas jugé utile ou convenable de déposer aux Archives. Certains passages du *Journal d'Antigone*, datant de 1990-1991, en constituent sans doute des extraits reportés par Bauchau, voire des préalables. Ainsi, le 30 juillet 1990, l'écrivain note-t-il un passage relatif à la dernière rencontre entre Clios et Antigone – avec l'aveu d'un désir charnel réciproque qui existait dans le passé mais fut modifié par les circonstances. Le 20 janvier 1991 encore, Bauchau consacre quelques pages de son *Journal* à un passage qui concerne Antigone et Étéocle. Le 14 mai il consigne également une réflexion sur le rôle d'Antigone face à sa famille ; et transcrit, le 31 juillet, un dialogue entre Antigone et Clios sur l'idée de prison et celle de bien⁴.

La première version d'*Antigone* présente en outre une série de notations et indications qui font supposer que Bauchau a parsemé ses cahiers, de façon tout à fait intentionnelle, de dessins, renvois, compléments, comme des indices. En vue du travail ultérieur, habituel chez un écrivain dont tous les livres comportent plusieurs versions ? Ou pour en faire une « œuvre » à part, à travers un jeu de renvois et d'associations plus ou moins évidents, destinée à un « lecteur » externe invité sur une route qui ressemble à une sorte de « chasse au trésor » ?

La question paraît pouvoir être d'autant plus posée que l'écrivain publie des *Journaux* ; et que ceux-ci constituent une trace du laboratoire bauchalien rendue publique par l'auteur lui-même. Le « paratexte » que l'on retrouve dans les cahiers examinés devient dès lors une nouvelle manière de signifier que la nature foncière de son œuvre – ses significations logiques et symboliques – est à rechercher dans la direction de la « question » et du mystère irrésolu (et insoluble) qu'Antigone représente pour lui. Bauchau semble en tous les cas le suggérer dans une réflexion qu'il fait sur sa relation avec ce personnage :

.....
² À la page 5 de « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 » Bauchau note « Cahier du 22.6 au 18.11.91 : cahier bleu-brun », Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 », *op. cit.*, p. 5.

³ À titre d'exemple : « Voir cahier bleu p. 51 et suiv. Étéocle dialogue avec A/ 53 ». *Ibid.*

⁴ Déjà cité dans le chapitre « La création de l'Antigone bauchalienne ».

Me serais-je identifié à elle ? Non, elle était là, elle était comme ça, à sa façon, et je crois n'avoir jamais cessé de voir en elle, malgré la proximité, le mystère de la femme pour l'homme.⁵

Les réceptacles textuels, que sont les cahiers, sont, qui plus est, transformés par Bauchau afin de devenir l'espace d'une « mise en scène » dans laquelle l'auteur s'implique totalement et s'engage par des moyens divers. Les suggestions de ce « discours » latéral, complémentaire (parfois alternatif ou opposé...), du « discours textuel » me paraissent très intéressantes.

La première version est écrite dans trois cahiers brochés, de marque Clairefontaine (cf. fig. 1, 9 et 16). Les couvertures présentent chacune, recto-verso, la même trame : un tissu à carreaux qui joue sur des tonalités de même couleur et sur des variations de couleurs chromatiquement proches de la couleur de base utilisée. Ce goût de l'écrivain pour les cahiers Clairefontaine pourrait bien n'être pas anodin car le dessin d'étoffe suggère l'étymologie que partagent texte et tissu – le tissu servant de conteneur et le texte de contenu. Usuel dans ce type de cahier, le dessin à carreaux pourrait donc subtilement aussi renvoyer à des formes géométriques chères à Bauchau, perceptibles dans son œuvre graphique, et que l'on trouve dans la plupart de ses romans, voire à certaines formes de quadrillage ou d'enfermement. Comme j'ai eu l'occasion de le montrer, la « prison » – comme le mur, d'ailleurs – est un des thèmes récurrents chez l'écrivain.

Dans la note qu'il écrit à propos de la version originale d'*Antigone* de 1991, Bauchau fait référence à un texte – ainsi que je l'ai déjà signalé ci-dessus en note – qui se trouverait dans un cahier bleu-brun et dont la rédaction s'étendit du 22.6 au 18.11.91. Parmi ces références, il en est une, à la date du 31.7 (date qui concerne ce premier manuscrit de 1991) sur laquelle il me paraît important de revenir : « la prison du bien (à revoir pour dernier entretien avec Cl.) »⁶, car ce texte pourrait bien être celui qui apparaît à la même date dans le *Journal d'Antigone*. Le thème de la « prison du bien » se retrouve dans la première version d'*Antigone* sous forme d'un dialogue entre Ismène et Antigone⁷. Il est d'autres prisons évoquées en ce livre, à commencer par celle dans laquelle périt Antigone.

⁵ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 103.

⁶ Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 », op. cit., p. 5.

⁷ (C'est Ismène qui parle la première, NDR.) : « Moi je vis, j'avance comme je peux, toi, tu es une prisonnière et tu veux nous enfermer dans ta prison. – Je suis prisonnière. – Idiote, tu es prisonnière du bien. » *Ibid.*, p. 83.

Les couleurs des couvertures des cahiers reprennent par ailleurs les couleurs fondamentales de l'univers bauchalien. Elles s'y trouvent reproduites en gradations de tonalités. Comme la trame du tissu, elles pourraient dès lors figurer pour l'auteur la complexité de la réalité et l'importance de la « nuance » dans son interprétation. Elles indiquent un univers de raffinement, de nuances, d'atténuation.

Le premier cahier présente un fond noir avec des gradations qui s'étalent du gris au violet. Le deuxième présente des gradations de marron sur fond noir. Le troisième va du noisette au bleu (avec différentes gradations de bleu). Comment ne pas penser aux connotations contenues dans la « maison grise », ou à la « chambre violette » de *La Déchirure* ? Au marron, couleur de la terre (et donc de la géologie) qui est aussi la couleur d'Antigone (elle est terrienne...) ⁸ ? Cette minéralité terrestre, à laquelle tient l'auteur, est en même temps la couleur du sang séché. Cela établit peut-être un lien important et souterrain avec Cheval rouge et la feuille d'érable ; avec Shenandoah ; avec le *Régiment Noir* et le thème du renoncement dont j'ai parlé précédemment. Mais aussi avec le cadavre de Polynice.

Le bleu, dont j'ai déjà signalé l'importance, renvoie, lui, à l'« escalier bleu ». Il se retrouve, pour ne citer qu'un exemple, dans le titre du roman qui fait suite à *Antigone : L'Enfant bleu*. L'histoire d'*Antigone* commencerait ainsi dans le « noir/gris ». Elle passerait ensuite par le « marron », pour atteindre finalement le « bleu », couleur de la profondeur pour Bauchau, mais aussi des espaces célestes.

Des étiquettes, blanches à l'origine, sont collées sur chaque cahier. Bauchau les a personnalisées par des dessins, des lignes et des couleurs récurrents et significatifs de sa « palette » herméneutique. Ils constituent un témoignage ultérieur de ce « discours dans le discours » que Bauchau crée, à mon sens, par et avec les cahiers.

Sur chaque cahier, une étiquette donne le titre. Elle apporte aussi des précisions sur la création.

– *Antigone 92 cahier 1 1^{re} version*. L'étiquette rectangulaire est minimale (cf. fig. 1), collée dans la partie droite supérieure du cahier. Bauchau a coloré les bords en jaune, puis a encadré la partie écrite d'un trait d'encre bleu à l'intérieur, et rouge à l'extérieur. Enfin il a souligné le titre « Antigone 92 » en rouge, et « cahier 1 » en bleu. L'ensemble donne l'idée de l'avant-scène d'un théâtre ou d'un écran de cinéma sur lequel

⁸ Dans *dipe sur la route*, Bauchau insiste à plusieurs reprises sur cette caractéristique d'Antigone, et notamment aux pages 36 et 160 de Henry Bauchau, *dipe sur la route*, *op. cit.*

passé le générique d'un film. Bauchau signalerait ainsi que ce cahier constitue pour lui « l'ouverture » de son œuvre.

– *Antigone 92 cahier 2 1^{re} version*. L'étiquette est collée dans la partie supérieure droite du cahier. Elle est plus grande que celle du 1^{er} cahier et de forme carrée. Bauchau a dessiné à l'encre rouge des bords en forme de demi-cercle. Le bord supérieur présente une alternance vert-rouge-vert, et le bord latéral gauche (en partant du haut) jaune, bleu, jaune. Le bord inférieur est bleu, vert, bleu. Et le bord latéral droit, jaune, bleu, jaune.

Sur le titre « Antigone 92 » se trouve un gros trait en jaune. Ce titre est souligné en rouge (un seul demi-cercle en rouge est présent dans l'encadré) tandis que « cahier 2 » est souligné en bleu, « 1^{re} version » en rouge puis en jaune.

La présence de certaines couleurs, mais plus encore leur combinaison, me semble contenir des indices intéressants. Shenandoah, comme je l'ai déjà signalé, est « rouge et verte ». Et Bauchau a dédié au rapport entre le « jaune » et le « vert » d'un côté, le « jaune » et le « bleu » de l'autre, deux poèmes bien significatifs : « L'or vert », que j'ai analysé dans ce livre, et « L'or bleu » dont je voudrais seulement rappeler l'importance – et notamment des vers suivants – pour le contexte qui m'occupe : « Ta chevelure déchirante/recouvre ton visage,/on ne voit que tes yeux/et l'or bleu, la mortelle/l'immortelle pensée »⁹. Combinaisons récurrentes que l'on retrouve aussi dans un poème récent « Architectures de louange »¹⁰ : « Tous deux nous sommes dans la chaleur des pierres/Heureux de la pensée, bleue ou verte, dorée [...] ». Le demi-cercle, choisi comme figure géométrique répétée pour encadrer l'étiquette, est-il à mettre en relation avec la symbolique de l'arc qui traverse l'œuvre de Bauchau, et qui est l'emblème d'un des protagonistes majeurs des chapitres « Timour » et « L'arc » d'*Antigone* ? Renvoie-t-il plutôt – ou en même temps – à la forme d'un théâtre grec, lieu par excellence de l'*Antigone* à venir, celui qui sera construit par Clios dans ce roman et sera habité par Io chantant Antigone ? Le demi-cercle – ne l'oublions pas – est par ailleurs l'une des deux parties constitutives du Tao de la philosophie chinoise, l'unité fondamentale.

⁹ Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 310. Cf. ce que Bauchau en dit dans *Passage de la Bonne Graine*. *Journal* (1997-2001), op. cit., p. 49 : « Ce qui s'est dévoilé hier soir et après une nuit agitée, ce matin, c'est l'or bleu. Le bleu regard mais sur lequel se projette l'or de la chevelure. Sous ce titre, ce poème se réfère à deux poèmes de *La Dogana* : "La délirée" et "L'or vert". »

¹⁰ L'auteur m'en a fait cadeau. Ce poème figurera sans doute dans son prochain recueil.

– *Antigone* 92-93, 1^{re} version cahier 3. L'étiquette rectangulaire (cf. fig. 9) est grande et collée dans la partie centrale supérieure du cahier. Bauchau y a tracé des dessins à raies et des triangles. « Antigone » est écrit en bleu. La couleur du bord est jaune, les deux triangles sont en bleu. Sur le titre « Antigone 3 », Bauchau a tracé des raies en vert tandis qu'« Antigone » est souligné en jaune. Sous le titre « Antigone », on trouve l'indication des années (en rouge) 92-93 (93 est encadré). Sous les années, une raie épaisse rouge et, sous la raie, en bleu « 1^{re} version – cahier 3 », souligné par une raie épaisse en rouge et une autre, en bas, en bleu. Du centre de l'étiquette à la hauteur de 92-93, partent deux flèches opposées qui se dirigent vers le bord : corps bleu et pointe rouge.

Les dessins et les raies latéraux donnent l'idée d'une entrée tandis que les raies centrales suggèrent l'idée d'un escalier. Comme je l'ai déjà signalé dans le chapitre « Émergence du personnage d'Antigone », au tout début de la première version d'*Antigone*, se trouve un dessin d'escalier qui pourrait être mis en relation avec celui que l'on retrouve sur cette étiquette. La succession des couleurs dans la montée des « marches » m'y semble très significative. On part en effet du bleu de la base pour passer au rouge puis au jaune, pour arriver au vert des trois dernières marches qui conduisent au sommet. Le thème du vert comme vert-tige – et « or vert » – est, ainsi que j'ai tâché de le montrer à maintes reprises, important, voire fondamental, dans l'œuvre de Bauchau.

On notera en outre que les couvertures externes et internes des cahiers ont été tapissées par l'écrivain de reproductions d'œuvres d'art, de cartes postales ou de photos. Celles-ci constituent des suggestions, des traces et des pistes interprétatives de la matière traitée à l'intérieur des manuscrits.

Elles pourraient bien se situer soit en amont soit en aval de la création littéraire. Elles constitueraient ainsi, à leur tour, un vrai « discours dans le discours » qui se déclinerait de la sorte par d'autres voies expressives que celles du texte. C'est à partir de cette hypothèse, que j'esquisse dans les pages suivantes une première piste interprétative de ces données paratextuelles. J'en développerai l'analyse et la relation avec le contenu des manuscrits dans un autre livre, entièrement dédié aux différentes versions d'*Antigone*.

L'« ouverture » du roman : le 1^{er} cahier

Comme le lecteur a déjà pu le constater, l'œuvre de Bauchau se met en place et se construit à la façon d'une narration, plus ou moins camouflée, d'un « moi » double. Elle ne renonce jamais à cette oscillation entre

la tentation de « dire » et celle de « ne dire que son nom », ainsi qu'une voix le suggère à dipe dans le poème « La Sphinx ».

Cela ne cesse de produire des formes complexes de « dire détourné », que Bauchau réalise en ayant recours à des suggestions de type artistico-symbolique, car il s'est voulu aussi peintre et sculpteur. Qui plus est, il s'agit d'un profond connaisseur de l'art et de son « discours », comme en témoignent ses *Journaux* ou son expérience de professeur d'Histoire de l'art à l'Institut Montesano. N'est-il pas également un profond connaisseur de la symbolique et de la numérologie ? C'est ce que laissent entrevoir certains indices qui caractérisent et jalonnent son œuvre.

À titre d'exemple, voyons comment Bauchau organise le « discours » du 1^{er} cahier et tentons de comprendre comment il déploie son « discours dans le discours ». Comment il travaille, et la parole narrative, et des formes de « dire détourné » dans un même « espace », celui des cahiers. Ce lieu physique de l'écriture est en même temps une porte ouverte sur l'imaginaire et ses migrations.

Sur la couverture externe antérieure du 1^{er} cahier de la première version, Bauchau a collé, en bas, la reproduction d'un tableau de Gauguin, « Vision après le sermon » (cf. fig. 1), qui représente la lutte de Jacob avec l'Ange. Or, comme on l'a déjà vu dans ce livre, l'écrivain a été plus qu'interpellé par la fresque de Delacroix, « La lutte de Jacob avec l'Ange ». Il en parle notamment dans les pages d'ouverture de *Jour après jour*. Dans *La Lumière Antigone*, il fait explicitement référence à cette fresque en mettant en relation le courage indomptable d'Antigone et celui de Jacob :

J'ai toujours été touché par la fresque de Delacroix, *La Lutte avec l'ange*, qui se trouve dans la chapelle des Saints-Anges à l'église Saint-Sulpice. Jacob se lance de toutes ses forces, tête baissée, sans voir son adversaire. L'ange le regarde avec attention et se contente de le contenir. À l'aube, il s'apercevra qu'il ne peut pas l'emporter et Jacob sortira de la lutte vaincu mais boiteux.¹¹

L'intérêt que Bauchau porte à l'œuvre de Delacroix date d'une époque plus lointaine que celle de la rédaction de *Jour après jour*. Dans *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure, 1960-1965*, il commente par exemple, et à plusieurs reprises, certains passages du *Journal* de Delacroix qu'il est en train de lire à ce moment-là :

J'avance le soir dans le *Journal* de Delacroix. Que le contact direct avec les esprits supérieurs est fécondant. Alors que la plupart du temps les ouvrages critiques ne font que remuer des idées et des théories, on voit ici Delacroix

.....
¹¹ Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 100.

lutter avec sa mauvaise santé, sa misanthropie, et le problème du temps qui ne se pose à lui que sous l'angle de la dispersion.¹²

Des ressemblances importantes entre ce peintre et lui-même lui apparaissent. Plus loin, Bauchau avoue encore : « En lisant ce *Journal* ce n'est pas seulement Delacroix que j'apprends à connaître, c'est moi-même. »¹³ Pourquoi Bauchau choisit-il alors pour la couverture d'« ouverture » de la première monture d'*Antigone* la version de Gauguin ? Et pourquoi colle-t-il, sur la quatrième de couverture du dernier cahier de la 2^e version du roman, la version de Delacroix¹⁴ ? Par rapport à « La lutte de Jacob avec l'Ange » de Delacroix (1861) – où la lutte est l'élément dominant du tableau du fait de la position centrale qu'elle y occupe –, le tableau de Gauguin (1888) présente un élargissement et une pluralité de références symboliques qui me semblent correspondre parfaitement à celles que Bauchau met en scène dans ses œuvres.

Prenons tout d'abord le cadre. Si l'on trouve des éléments de renvoi exotique dans le tableau de Delacroix (sur la marge de droite, des combattants d'origine occidentale et mauresque s'éloignent sur des chevaux et des chamois), dans celui de Gauguin, ils sont « francisés » et se trouvent dans une position de premier plan. Des femmes aux coiffes bretonnes traditionnelles (et un moine sur la marge de droite) sont en prière, les yeux baissés. Leur robe est sombre et leur coiffe blanche (le blanc est très évident), elles regardent au-delà d'une branche d'arbre – qui pourrait bien être un chêne – un ange aux ailes jaunes habillé en bleu qui soumet un homme habillé en noir (par ses vêtements et sa coiffure, l'homme ressemble à un moine). Gigantesque, la branche de l'arbre divise en deux, obliquement, les deux parties de la scène, à la manière des estampes japonaises – très à la mode à l'époque de Gauguin. Tradi-

.....
¹² Henry Bauchau, *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure, 1960-1965, op. cit.*, p. 159. Bauchau parlera encore de Delacroix dans *Les Années difficiles, op. cit.*, p. 31, où il raconte un rêve qui a pour protagoniste le peintre ; et dans le *Journal d'Antigone, op. cit.*, p. 307, où il cite un passage tiré de Baudelaire (*Salon de 1846. IV – Eugène Delacroix, NDR*) : « De Baudelaire : "La biographie d'Eugène Delacroix est peu accidentée. Pour un pareil homme doué d'un tel courage et d'une telle passion, les luttes les plus intéressantes sont celles qu'il a à soutenir avec lui-même ; les horizons n'ont pas besoin d'être grands pour que les batailles soient importantes ; les révolutions et les événements les plus sérieux se passent... dans le laboratoire étroit et mystérieux du cerveau." "Pour Delacroix... ses œuvres sont des poèmes, et de grands poèmes naïvement conçus, exécutés avec l'insolence accoutumée du génie." »

¹³ Henry Bauchau, *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure, 1960-1965, op. cit.*, p. 163.

¹⁴ La troisième et la quatrième versions d'*Antigone* sont tapuscrites. Seul le texte narratif y est présent, avec des notes de correction.

tion populaire (les femmes), tradition religieuse (la lutte de Jacob avec l'Ange) et tradition orientale (l'arbre) se trouvent ainsi réunies dans ce tableau. Elles révèlent l'aspect conceptuel de la « vision » représentée. Ces traditions appartiennent toutes, par ailleurs, à l'univers intellectuel et émotionnel de Bauchau.

Dans le tableau de Delacroix, les deux adversaires se trouvent à peu près sur le même plan, l'un en face de l'autre. On n'arrive pas à identifier un vainqueur. Dans le tableau de Gauguin, en revanche, l'homme en noir se trouve dans une position de faiblesse. Plié en deux, il est dominé par l'ange. Dans ce tableau, sur la gauche, un taureau détourne la tête de la scène. Le fond de cette scène est rouge. Toute une symbolique bauchalienne y est donc bien présente : la lutte, le taureau, l'arbre, la religion mais aussi les couleurs du soleil et de la nuit, de la lumière et de l'ombre.

Gauguin fige donc la représentation de la lutte au moment où Jacob apparaît vaincu tandis que Delacroix insiste sur l'égalité des deux forces qui s'opposent.

Il paraît dès lors possible d'avancer l'hypothèse que la position occupée par les deux tableaux dans les manuscrits d'*Antigone* puisse être mise en relation avec le parcours d'écriture réalisé dans et par ce roman. Et d'autant plus que ce parcours appartient en fait à toute l'écriture bauchalienne. Produit et résultat d'une évolution en mouvement constant, l'équilibre auquel elle atteint finalement est toujours « en lutte ». Telle est la réponse de l'écrivain à la « pauvreté » initiale de l'être et de la parole.

Dans les deux premières pages du cahier n° 1, on trouve, en outre, sur la page de droite en haut, écrit en rouge et souligné, « Antigone 92 » et puis « cahier 1 – première version ».

Sur la page de gauche, on découvre, en revanche, trois photos qui contiennent bien des thèmes chers à Bauchau liés au féminin : la vallée, la rivière, la maison, l'escalier, etc. En haut est représenté un château dans un bois. Écrit à la main en bas : « Morvan ». Derrière la photo – une carte postale – avec comme indication de lieu : « La vallée de la Cure à Chastellux ». En bas à gauche, une photo reproduit le paysage d'un village très vert encerclé par un cours d'eau ; il s'agit d'un panorama pris d'avion. La photo est sans légende. Cette carte postale a été envoyée de Les Neyrolles. Une photo « vulvaire » et ensoleillée qui fait écho à la photo, également « vulvaire » mais en noir et blanc, de l'île de Notre-Dame à Paris que l'on retrouve dans le cahier n° 2, comme me l'a suggéré Marc Quaghebeur dans nos entretiens de travail. En bas à droite, enfin, l'auteur a collé la photo d'une maison grise ensoleillée, avec un toit en ardoise et un escalier à l'entrée. Sous la photo, comme légende

écrite à la main par Bauchau, « La Devinière », c'est-à-dire la demeure où naquit, semble-t-il, Rabelais. C'est une maison du XV^e siècle, devenue aujourd'hui un musée consacré à l'uvre et à la vie de cet écrivain. Maison d'écrivain (et quel écrivain !), forme condensée de gris et de soleil, La Devinière renvoie à un *topos* de l'uvre bauchalienne : l'opposition/superposition/interpénétration entre la maison chaude maternelle et la maison froide paternelle. La Devinière, comme présence indirecte de Rabelais dans ce cahier, me semble pouvoir être mise en relation avec les images des abbayes soumises à la règle bénédictine que Bauchau insère dans les premières pages des cahiers sur lesquels il a écrit cette première version d'*Antigone*. Elle esquisse aussi une discrète allusion à la fameuse « Abbaye de Thélème » et à ses règles que Rabelais invente dans son *Gargantua*, règles bien différentes de celles de Saint-Benoît. La tension entre plaisir et sublimation se voit de la sorte mise en images.

Sur la page de droite, en haut, le chercheur repère une reproduction de « L'Adoration des mages » de Pieter Bruegel l'Ancien, avec une légende informative. Il s'agit de la version réalisée par le peintre entre 1556 et 1562, et conservée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles. Le thème de la nativité est bien présent dans l'uvre de Bauchau où il se lie à ceux de la naissance et de la renaissance – il suffit de rappeler les « feux de la nativité » dans le poème « dipe à Colone » mais aussi *Déluge*. Les couleurs utilisées dans ce tableau par Bruegel (le marron, le blanc, le bleu, le vert et le rouge) rentrent parfaitement dans la palette bauchalienne. Notamment pour ce qui concerne la couleur des manteaux : bleu pour la Vierge, rouge et or pour le mage qui offre son présent au Christ, et blanc pour le mage noir ; vert ou bleu enfin pour le troisième mage¹⁵.

En bas de la même page, en position centrale, Bauchau a collé une carte postale qui reproduit la photo d'un paysage marin vu de la terre (très noire). Il s'agit d'un paysage au ciel nuageux. Des rayons de soleils percent les nuages et forment un cercle de lumière au centre de la mer. Une légende latérale, écrite à la main, précise qu'il s'agit de « Belle-Isle-en-mer carte envoyée par Jacques Adout ». Belle-Isle-en-mer en Bretagne fut un des lieux de vacances privilégiés d'Henry Bauchau à l'époque de la rédaction des « Deux Antigone » puis d' *dipe sur la route*, comme en témoignent notamment de nombreuses pages de *Jour*

.....
¹⁵ Sur l'identité du troisième mage, il n'y a pas d'accord unanime de la part des critiques. Serait-il l'homme en vert qui porte une couronne, agenouillé derrière le mage en rouge ? Ou est-ce l'homme en prière à gauche de la tente, habillé en bleu et portant un manteau blanc ?

après jour. Le rapport entre la Nativité et le cercle lumineux qui déchire les ténèbres me paraît devoir être mis en exergue.

Sur sa partie supérieure gauche, la 3^e page comporte une photo reproduisant une sculpture tribale (cf. fig. 2). Une femme nue, aux seins pointus, y est représentée, la bouche ronde et ouverte (les dents bien mises en évidence). Elle porte sur le nombril une espèce de bouchon (comme un verre), et, dans les mains, une ampoule à la forme phallique. Allusion manifeste à une forme de féminin ancestral, qui ne contredit pas les deux autres images mais les approfondit.

En haut à droite, une autre photo montre une femme assise dans un fauteuil en train de lire. La légende, écrite à la main, signale qu'il s'agit de « Marie Bonaparte », une descendante de la famille de Napoléon, qui fut une psychanalyste et une écrivaine française. Cette amie de Freud, qui le sauva des griffes des nazis, s'occupa de la sexualité féminine et de la frigidité. Allusion au rôle salvateur d'Antigone comme au rapport ambigu qu'elle entretient dans le roman publié avec le désir et la sexualité ? À une nouvelle forme de mise au monde, en conséquence.

En bas, sur la droite, on contemple la reproduction d'un détail du tableau de Nicolas Poussin « Eliezer et Rebecca » qui apparaît sans légende : une femme verse l'eau d'une cruche, une autre essaie de l'arrêter, avec la main placée à l'embouchure de la cruche pour en contrarier le mouvement. Ce geste aurait-il à voir, pour Bauchau, avec l'opposition entre l'acte du « dire » et l'instance du refoulement, chiffre important de son écriture ? Entre le don qui est la perte mais aussi la vie, et la raison qui est retenue ? Si l'on regarde le tableau dans son entier on constate en outre que la scène se déroule autour d'un puits, ce qui renvoie à un épisode de la Bible, Genèse XXIV¹⁶. Eliezer a été envoyé par Abraham chercher une femme pour son fils Isaac. Au puits, il rencontre Rebecca. Or, comme le relève Mircea Eliade¹⁷, le puits signifie aussi « femme » dans sa dimension d'« épouse » en hébreu. Ce détail est important, comme je le montrerai plus avant, car la photo d'un puits, en noir et blanc, est collée sens dessus-dessous, dans la partie inférieure de la couverture du cahier n° 3 (cf. fig. 9).

Dans l'ensemble du tableau de Poussin se découpent en outre quatorze figures (1 homme et 13 femmes) et environ 10 cruches. Dix cruches et 1 puits, 13 femmes et 1 homme... Comme le fait remarquer

¹⁶ Existerait-il un rapport entre cet épisode de la Bible et l'intérêt que Bauchau porte au nombre « 24 » en relation avec le personnage d'Antigone ? Il ne faut pas oublier que l'*Illiade* et l'*Odyssée* d'Homère s'achèvent au chant XXIV. « 24 », comme les lettres de l'alphabet grec ancien.

¹⁷ Cf., à ce propos, Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1977.

Milovan Stanic, ce tableau est constitué de nombreux éléments symboliques. L'approche typologique de la Bible considère par ailleurs le sujet de ce tableau comme une préfiguration de l'Annonciation, ce qui nous ramène aux images de la Nativité déjà rappelées et au rôle messianique qui en découle – il sera celui d'Antigone. Il me paraît important de souligner qu'Eliezer est le seul homme dans un monde entièrement féminin ; et que la « cruche » rappelle les formes féminines ; et qu'*Antigone* confie au personnage homonyme du roman un rôle capital qu'elle n'occupait pas de cette façon dans *dipe sur la route*.

L'eau versée évoque, quant à elle, l'acte du baptême – et donc une initiation, une vie nouvelle – mais aussi le Verseau, signe zodiacal de Bauchau.

Sur la page finale du cahier, au dos de la couverture, se trouve une image en noir et blanc : une tête de femme, attribuée à Odilon Redon. Reproduction de l'estampe conservée à la Bibliothèque de l'Institut national d'Histoire de l'Art, Collections Doucet, de Paris, qui a pour titre « Brunehilde (Crépuscule des Dieux) », elle fait allusion à l'histoire racontée dans l'Opéra de Wagner, « Le Crépuscule des Dieux ». Comme Antigone, Brunehilde se trouve au centre d'une lutte fratricide. Être de compassion et d'amour, Brunehilde incarne, à l'intérieur de cet opéra, l'espérance, l'aurore d'un monde nouveau. Tout comme le personnage d'Antigone dans la version définitive du roman de Bauchau.

En bas, enfin, l'écrivain a collé une reproduction du graffiti d'un cheval des grottes de Lascaux qui fait partie de la série des chevaux dits « chinois », dont j'ai déjà eu l'occasion de parler dans le troisième chapitre de ce livre alors que je traitais l'importance du thème du cheval dans l'œuvre de Bauchau.

Sur la couverture postérieure, enfin, une reproduction des *Nymphéas* de Monet de 1906. Comme le raconte Pline dans sa *Naturalis historia*, cette fleur serait née d'une nymphe, amoureuse d'Hercule, morte de jalousie. Dans la mythologie grecque, les nymphes – du grec ancien « jeune fille » – sont des divinités « naturelles » qui habitent les fleuves, les rivières, les grottes, les arbres... Un rapport profond et symbiotique avec la nature appartient, faut-il le rappeler, à la « petite fille » bauchalienne, à Shenandoah, à Antigone...

L'écriture du roman commence, quant à elle, à la quatrième page du cahier. « Antigone », le titre du roman, y est écrit en rouge. Le cahier est composé de façon à laisser une marge pour les annotations. Bauchau accentue la ligne de séparation entre le texte et cet espace par un trait rouge (plus foncé que celui qui est imprimé). En marge de la 1^{re} ligne, l'auteur écrit, en rouge, la date : 7.1.92 ; et, en dessous, en bleu, l'heure de

ce commencement : 11h10. En dessous encore, entre parenthèses, il écrit la phrase : « Après bien des lenteurs et des hésitations. »

Comme on l'a constaté à maintes reprises au cours de cette analyse, le nombre « 7 » représente une constante dans l'œuvre bauchalienne. Il y assume une valeur signifiante fondamentale. Cette date indique-t-elle le jour véritable du commencement de l'écriture de ce cahier ? Ou revêt-elle une valeur tout à fait symbolique ? Comme je l'ai signalé, plus haut, à la page 5 de cette première version, Bauchau a en effet inscrit des références qui font allusion à une version précédente. Parmi ces références, on trouve une note renvoyant à « cahier 24-11-91 au 10-5-92 cahier noir »¹⁸.

Or, dans les versions publiées de ses romans, Bauchau donne toujours, à la fin, des indications qui paraissent précises et communique au chercheur les dates de commencement et d'achèvement de ses œuvres. Pour *Antigone*, il note : « Montour, 1^{er} août 1992-Paris, 2 juin 1997. »¹⁹

Pourquoi avoir mis une date qui ne correspondrait pas totalement aux faits ? Mais pourquoi, aussi, avoir ressenti le besoin de préciser l'heure du commencement de la rédaction de ce roman ?

Une symbolique cryptée

Beaucoup d'indices placés au fil de l'œuvre de Bauchau m'ont ainsi amenée à réfléchir sur le rôle que la symbolique en général – et la symbolique des chiffres en particulier – exerce dans l'œuvre de cet écrivain. Il n'en reste pas moins difficile d'établir à quel degré d'intentionnalité et avec quelle subtilité l'auteur les envisage et les pratique. C'est donc avec beaucoup de prudence, mais avec une réelle conviction, que j'avance une hypothèse qui dérive d'un calcul mathématique élémentaire, lequel n'est pas sans rappeler les procédés de la Kabbale²⁰. Celui-ci donne en effet des résultats qui me semblent coïncider parfaitement avec certaines constantes numériques déjà relevées dans d'autres œuvres de l'écrivain.

La date de commencement de la rédaction du roman se placerait ainsi pour Bauchau sous le chiffre « 3 », chiffre de la fragmentation ternaire qui est présent, et dans *Le Régiment Noir*, et dans *dipte sur la route*. Sa conclusion se situerait en revanche sous le signe du « 7 ». Si on fait la somme de la date initiale, 1^{er} août 1992, on obtient : $1+8+1+9+9+2 = 30$, c'est-à-dire $3+0 = 3$. Si l'on répète la même opération avec la date finale,

¹⁸ Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 », *op. cit.*, p. 5.

¹⁹ Henry Bauchau, *Antigone*, *op. cit.*, p. 356.

²⁰ Cf., à ce propos, Guy Trévoux, *Lettres, chiffres et dieux*, chapitre « La Kabbale », *op. cit.*

2 juin 1997, on obtient : $2+6+1+9+9+7=34$, c'est-à-dire $3+4=7$. Ce chiffre correspond en outre au nombre de lettres composant le nom « Bauchau ». Serait-ce à cause de cela que l'écrivain considère le 7 comme « sacré » ?

Est-il possible d'avancer par ailleurs une hypothèse plus complexe, qui amènerait à prendre en compte l'intérêt de Bauchau – le poète du *Double Zodiaque*, faut-il le rappeler ? – pour la numérologie. L'aurait-il utilisée comme code chiffré, comme communication symbolique à l'intérieur de son œuvre ? Les nombres « 3 » et « 7 » pourraient-ils avoir dès lors partie liée avec les procédés de l'arithmancie, technique de divination s'appuyant sur des correspondances nombres/lettres codées présentes dans le tableau appelé « L'alphabet de Tripoli », qui semblerait avoir été développée par les Pythagoriciens ? Je ne puis pas ne pas émettre une telle hypothèse.

L'arithmancie applique les correspondances nombres/lettres au nom complet des personnes pour trouver leurs « nombre d'expression », « nombre intime » et « nombre de réalisation », à partir desquels il serait possible de construire l'interprétation de la personnalité d'un individu. Le « nombre d'expression » correspond donc au caractère d'une personne. Il est obtenu en substituant à chaque lettre le chiffre correspondant dans le tableau, et en en faisant ensuite la somme. Si le nombre obtenu est supérieur à 9, il faut additionner les deux chiffres, pour réduire le total à un nombre compris entre 1 et 9.

En appliquant le procédé indiqué au nom « Henry Bauchau », on obtient le résultat suivant :

L'alphabet de Tripoli									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	
A	B	C	D	E	F	G	H	I	
J	K	L	M	N	O	P	Q	R	
S	T	U	V	W	X	Y	Z		

H= 8 ; E= 5 ; N= 5 ; R= 9 ; Y= 7

$8+5+5+9+7= 34= 3+4= 7$

B= 2 ; A= 1 ; U= 3 ; C= 3 ; H= 8 ; A= 1 ; U= 3

$2+1+3+3+8+1+3= 21= 2+1= 3$

La somme du nom et du prénom est : $7 + 3 = 10$

Pour obtenir le « nombre intime », en revanche, il faut seulement compter les voyelles. Cela donne l'opération suivante : $5+7+3+3=18=1+8=9$, un nombre qui est un multiple de 3 et qui correspond au nombre de sous-chapitres de « Cheval rouge » dans *Le Régiment noir*. Pour le nombre de réalisation enfin il faut seulement prendre en compte les consonnes. Le résultat est le suivant : $8+5+9+2+3+8=35=3+5=8^{21}$. Faut-il rappeler que, pour Martine Barbault, les nombres associés à « Aurélie » et à « Inge », dont j'ai parlé dans le deuxième chapitre de ce livre, sont « 8, 5, 3 » ? Et que le nom d'Antigone se compose de 8 lettres ? Le total des nombres d'expression, intime et de réalisation fait 27, un chiffre qui contient, et le double (2) et le 7, mais aussi le 9 ($2+7=9$), le « nombre intime » de Bauchau ?

Le 27 et le 9 apparaissent également dans *Antigone*. Hasard ? Coïncidence ? Ou causalité ? Je ne puis qu'indiquer – je le répète – des affleurements et poser des questions.

L'heure que Bauchau indique comme étant celle du commencement de l'écriture de son roman – 11h10 – révèle, quant à elle, la présence du chiffre 11, avec lequel Bauchau s'identifie, comme je l'ai déjà signalé. Chiffre de la double unité, il est aussi le nombre qui indique le onzième signe du Zodiaque, le Verseau, signe sous lequel est né Bauchau. Dans l'horaire, donné par Bauchau, on retrouve, une fois encore, la combinaison : $1+1+1+0=3$. Le 3 proviendrait, qui plus est, d'une autre combinaison possible : $11+10=21=2+1=3$ (dont 21 correspondrait au « nombre d'expression » de Bauchau). Tout cela renforce ma conviction d'une présence symbolique significative mais cryptée, sans doute, de l'inscription, par de tels biais, de la fragmentation identitaire, mais aussi d'un désir de retrouver l'unité originaire.

Sans vouloir entrer dans la problématique liée à des systèmes symboliques tels que la Kabbale et l'arithmancie, il me semble important de pointer en tous cas la présence vraisemblable d'une symbolique numérique chez Bauchau, symbolique liée – j'insiste – à la complexité d'un « moi divisé », tel qu'il se présente dans *dipe sur la route* et s'exprime à travers les deux personnages masculins (*dipe* et *Clios*) comme à travers le personnage féminin, Antigone. Remontant dans l'œuvre antérieure de l'écrivain, on trouverait d'autres chiffres cryptés. Ainsi une allusion au féminin – vraisemblable – de Mérence ou, qui sait, au fémi-

²¹ Cf., à ce propos, Wilfrid Pochat, Michel Pirmaier, *La Numérologie dévoilée*, Genève, Ambre, 2010.

nin, impossible, de Shenandoah. Le nom de Mérence se compose de 7 lettres, et celui de Shenandoah de 10.

Dans l'indication conjointe de la date et de l'heure se cache peut-être aussi l'indication – que j'ai déjà signalée – de la « double nature » du personnage d'Antigone, celle qu'inscrit par ailleurs le motif de la « Lutte avec l'Ange » dans cette première version du roman ; comme le désir de la ramener progressivement à l'unité. La somme du chiffre résultant de la date de commencement de l'œuvre (3) et de la date d'achèvement (7) donne : $3+7=10$, c'est-à-dire $1+0=1$. Dans l'heure indiquée, 11h10, le 11, le chiffre indiqué par Bauchau s'oppose, par la séparation du « h », initiale de Henry, à 10, c'est-à-dire à $1+0=1$. Le 1, comme le 10, est le chiffre de la perfection, de l'achèvement, de l'unité et du retour à l'unité²². Ce signe pourrait donc peut-être faire aussi allusion à la transmutation d'Antigone dans « L'Antigone de IO ». Un nom qui présente une forte affinité graphique avec le 10, qui serait, comme je l'ai déjà signalé, le « nombre d'expression » d'Henry Bauchau. Faut-il alors considérer comme un hasard le fait que les pages consacrées à Aurélie dans *Le Boulevard Périphérique* se trouvent dans le dixième chapitre ?

De tels constats demeurent bien sûr des hypothèses. Il me semblait toutefois important de les indiquer à l'heure où se découvre l'ampleur de la très subtile construction du paratexte bauchalien.

À la ligne 10 de la première page du manuscrit, se trouve une correction sans doute apportée dans un deuxième moment. Dans la marge, par exemple, on trouve, une amorce de date 12-1, raturée. À la ligne 12, Bauchau a toutefois inséré, dans la partie en marge, la date 12.1.92.

L'élaboration par l'auteur de cette autre date de commencement (12-1-92 qui pourrait être réduite au schéma $[1+2]-1-[9+2]$, donnant comme résultat : 3-1-11), correspondrait, dans ce système, à la symbolique ternaire du « moi divisé », qui s'exprime tout en récupérant aussi la dimension du double. Une constante de l'œuvre de Bauchau, notamment dans « Double Zodiaque » et dans « Les deux Antigone ».

Le 2^e cahier

Les deux autres cahiers qui contiennent la première version d'Antigone présentent à leur tour de nombreuses références intéressantes qui renforcent, et parfois complètent, les indices d'un « discours dans le discours ». Dans ce travail, j'entends toutefois rendre seulement compte des images et des références qui se trouvent dans les pages

²² Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit.

initiales et finales du 2^e et du 3^e cahier. Comme celles du premier cahier, elles présentent de nombreux points de contact avec le contenu du cahier auquel elles appartiennent, ainsi qu'avec le sujet général du roman.

Sur la couverture antérieure et sur la quatrième de couverture du 2^e cahier, Bauchau a collé seulement l'étiquette (dont je viens de parler). Sur le verso de la couverture antérieure (cf. fig. 4), en haut à gauche, il a inséré une reproduction du tableau de Vincent Van Gogh de 1888, « Terrasse de café, la nuit »²³. Or, la peinture de « Terrasse de café, la nuit » est un des premiers résultats d'une série d'études et d'épreuves que Van Gogh réalise, à partir de 1888, sur la peinture nocturne – une difficulté technique à laquelle se sont heurtés de nombreux peintres. Comment réussir à représenter l'obscurité par le biais des couleurs ? Comment travailler la couleur qui, pour exister, se sert de la lumière, de manière à ce qu'elle puisse représenter ce qui s'y oppose, c'est-à-dire le noir de la nuit ? Bien que l'on se trouve ici sur un autre plan – scriptural –, Bauchau me semble se poser le même problème d'intégration de la lumière et de l'« ombre », face à la structuration du personnage d'Antigone et à l'écriture du roman homonyme.

Le tableau « Terrasse de café, la nuit » de Vincent Van Gogh occupe une position intermédiaire, de transition, entre les tableaux « Le café de nuit » et « Le ciel étoilé ». Dans « Le café de nuit », le peintre a voulu représenter le pouvoir obscur qu'un café arrive à exercer sur les hommes et le désespoir qu'il peut contenir. Il le fait par un travail sur la lumière artificielle, en jouant sur les gradations du rouge, du vert et du noir (les couleurs dominantes dans *Le Régiment Noir...*). Van Gogh en parle d'abord dans une lettre à son frère Théo²⁴, puis à sa sœur Wilhelmina²⁵. Dans la même lettre à sa sœur, Van Gogh parle de ce qu'il a voulu réaliser dans et par la peinture de « Terrasse de café, la nuit » :

Sur la terrasse il y a de petites figurines de buveurs. Une immense lanterne jaune éclaire la terrasse, la devanture, le trottoir, et projette même une lumière sur les pavés de la rue qui prend une teinte de violet rose. Les pignons des maisons d'une rue qui file sous le ciel bleu constellé d'étoiles, sont bleu foncé ou violets avec un arbre vert. Voilà un tableau de nuit sans noir, rien

.....
²³ La légende dit précisément : « Café de nuit, 1888 Rijksmuseum Kröller –Müller, Otterlo. »

²⁴ Cf., à ce propos, la lettre de Vincent Van Gogh à son frère Théo – Arles le 8 septembre 1888 dans *Vincent Van Gogh, Les Lettres – L'édition complète illustrée*, vol. 4, Arles, Actes Sud, 2009.

²⁵ Cf., à ce propos, la lettre de Vincent Van Gogh à sa sœur, Wilhelmina Van Gogh – Arles, les 9 et 16 septembre 1888, dans *Ibid.*

qu'avec du beau bleu et du violet et du vert et dans cet entourage la place illuminée se colore de soufre pâle, de citron vert.

Dans la description que Van Gogh fait de son tableau, il me paraît possible de retrouver, comme cela avait été le cas pour « L'Adoration des mages » de Pieter Bruegel dans le 1^{er} cahier, les couleurs caractéristiques de l'univers et de l'écriture bauchaliens. Elles se déclinent ici à partir de la lumière. Le travail du peintre pour que la lumière puisse émerger du noir, pour qu'elle puisse exister dans la nuit comme jeu antithétique, ne rappelle-t-il pas le travail scriptural que Bauchau réalise dans la description de la mort d'Antigone qu'il situe dans une sorte de lumière de nuit ? Bauchau et Van Gogh, chacun de son côté, poursuivent, me semble-t-il, un même rêve artistique qui doit permettre à la lumière, et non seulement au noir, d'avoir partie liée avec la nuit. C'est ce que Bauchau a sans doute voulu réaliser avec la structuration et la mise en action du personnage d'Antigone. Le ciel étoilé du tableau – le premier qui apparaît dans les œuvres de Van Gogh – présente en outre une caractéristique singulière : les étoiles donnent l'idée de visages, de présences animées dans le ciel, d'« âmes de lumières » dotées de regards dirigés, selon les cas, vers le café, la rue, les maisons. Un an plus tard, elles deviendront des spirales lumineuses, protagonistes absolues du tableau « Le ciel étoilé ». Ces dernières auraient-elles inspiré à Bauchau l'image de la chevelure lumineuse contenue dans le vers « Le ciel avec sa chevelure lucifère » du poème « Les deux Antigone » ? Auraient-elles inspiré la transmutation d'Antigone en substance lumineuse ?

À côté de la reproduction du tableau « Terrasse de café, la nuit » est collée une photo de Patrick, le second fils de Bauchau, avec une légende en-dessous : « Pat ». Assis sur une chaise blanche, à côté d'une table, les jambes allongées, en train de manger quelque chose qui ressemble à un amuse-gueule, il témoigne d'une attitude naturelle et décontractée. Les couleurs de sa chemise, son pantalon, son gilet sont en correspondance parfaite avec les couleurs utilisées par Van Gogh dans son tableau. Cela permet d'établir un premier lien possible entre ces deux images. Relation purement esthétique, ou voisinage qui cacherait et révélerait d'autres relations que celles de la correspondance visuelle des couleurs ? Le fils solaire, comme victoire sur le « noir » ? Comme lumière dans la « nuit » ? Une figure de garçon, peint en jaune et de front, campe – je tiens à le signaler – au centre de « Terrasse de café, la nuit ». À ses côtés, sur la droite, un homme et une femme. Ses parents ? ...

En bas de cette page, une carte postale reproduit une route qui tourne vers la gauche. Au fond, les maisons d'un village, dans le vert. On entrevoit également, à l'arrière-plan aussi la présence d'un bassin d'eau,

avec des barques. Le verso de la carte postale nous informe de la localité : « Sur la côte Ouest de la Manche. À l'abri de la pointe d'Agon REGNÉVILLE SUR MER Le donjon, l'église, le port. » Une autre perspective du même village se trouve dans une carte postale collée, elle, à la fin de ce même cahier. Là aussi on trouve le donjon et l'église.

La carte collée au verso de la couverture antérieure contient au moins cinq éléments qui revêtent une importance remarquable dans l'œuvre de Bauchau. La route non linéaire, d'abord, située au premier plan, entourée de hautes herbes jaunies, conduit au village par des « détours ». Ensuite, la présence du donjon – tour militaire, emblème de « guerre » et de « lutte » – indique également un principe d'élévation immanent, construit par l'homme pour l'homme, qui contient en son intérieur un escalier, motif cher à Bauchau. On se trouve donc devant « l'épée dans le ciel sans mensonges », comme l'écrivain lui-même le dit dans le poème « La tour »²⁶. Comme j'ai déjà eu l'occasion de le relever à propos de « La Circonstance éclatante », le thème de l'épée est central, voire originaire, chez Bauchau, et y revêt ce que Gilbert Durand appelle « un sens apollinien »²⁷. Que l'on retrouve ce donjon dans l'autre carte postale du site collée à la fin du cahier n° 2 de la première version d'*Antigone* me paraît confirmer ce type d'inscriptions symboliques. Le poème « La tour », que j'évoquais ci-dessus, fait partie du recueil *La Pierre sans chagrin. Poèmes du Thoronet*. Une photo de l'abbaye du Thoronet, sur laquelle je reviendrai, figure au dos de couverture du cahier n° 3. La présence d'une église dans le dernier cahier complète et sublime le principe d'élévation contenu dans l'image du donjon. Si la dimension du religieux est longtemps demeurée ambiguë chez Bauchau adulte – l'Église étant pour lui la « limite » et l'« obstacle » auxquels se heurte le libre épanouissement de son être charnel, « l'église du refus familial » dont je viens de parler plus haut, il n'en reste pas moins, et toute l'œuvre l'atteste, que le monde symbolique et mental du christianisme est fondamental chez cet écrivain ; qu'il est l'emblème et la matrice d'une aspiration à l'acquisition d'une dimension uniquement spirituelle.

Sur le fond de la carte, on entrevoit le port avec des barques, image qui n'est pas sans rappeler l'idée d'abri et de salut que ces éléments revêtent dans le roman *dipe sur la route*, mais peut-être aussi celle de la pêche miraculeuse.

La 2^e page du cahier (page de droite) porte un titre écrit en rouge. Il se présente comme suit :

.....
²⁶ Henry Bauchau, *Poésie complète, op. cit.*, p. 131.

²⁷ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 181.

Antigone et ses frères

Antigone 92

Cahier 2

« Antigone et ses frères »... Indication du schéma ternaire de la fragmentation identitaire qui travaille l'auteur comme indiqué plus haut ? Sous le titre se voit apposée la reproduction du tableau de Pieter Bruegel peint en 1562, « Les deux singes » (cf. fig. 5). Ils sont identiques et enchaînés l'un à l'autre au même rivet, dans l'embrasement d'un bastion. Au fond, un paysage marin nordique, avec des bateaux à voile. Il s'agit de la ville d'Anvers, comme le révèle le titre original du tableau, « La Ville d'Anvers et les deux Singes ». À l'époque de Bruegel c'était déjà un port très important pour les commerces internationaux et exotiques, et par conséquent une ville très riche. Les deux singes appartiennent à une espèce rare, bien appréciée des collectionneurs au XVI^e siècle. Symbole chrétien de la stupidité, de l'avarice et de la vanité, le singe pourrait bien représenter les sentiments qui dominent et « emprisonnent » les habitants de l'orgueilleuse ville d'Anvers. La présence de coquilles de noix sur la droite du tableau – allusion probable au proverbe flamand « Plaidier pour une noix », c'est-à-dire pour une bêtise – témoignerait ainsi de la futilité des querelles auxquelles se vouent les habitants de cette ville. Si la lecture du tableau demeure ambiguë pour les critiques d'art, il est en revanche aisé d'établir, pour notre propos, un rapprochement entre les deux singes et Étéocle et Polynice, comme entre Anvers et Thèbes...

La reproduction du tableau est imprimée sur une carte qui propose en outre, au verso, l'achat des Actes d'un colloque de la Fondation européenne pour la Psychanalyse, colloque qui avait pour titre « La normalité comme symptôme ». Sur ce verso se trouve un descriptif du colloque, dont une partie a été coupée aux ciseaux. Dans ce qui reste, on trouve une référence importante à dipe, quoique qu'incomplète.

Sur la partie gauche de la 3^e page, deux photos sont posées l'une à côté de l'autre. Elles reproduisent deux figures de jeunes femmes, déjà évoquées dans ce livre²⁸. Sous la photo de la jeune fille prise de dos, et qui se dirige vers un grand bâtiment à hautes verrières, se cache une

²⁸ Cf., à ce propos, le sous-chapitre « La matérialisation » du féminin : Inngué et Aurélie » du chapitre « Émergence du personnage d'Antigone » de ce livre.

notation qui me paraît significative : « p.110 l'image de souveraineté de Pol (pour la fin) ». Cette même notation réapparaît dans l'espace blanc en haut de la page de droite, c'est-à-dire sur la page d'ouverture de ce 2^e cahier. Sur la première ligne, dans la marge gauche de cette page, Bauchau a marqué le jour où il a commencé à écrire ce cahier. Il écrit précisément : « 1.10.92 Heureux de commencer ce cahier le 1^{er} du mois. » À la page 9 de ce même cahier (cf. fig. 8), juste en dessous, le dessin du Christ crucifié – dont j'ai parlé dans le 3^e chapitre –, suscite, lui, une notation en rouge de la date : 11.10. Comment ne pas faire remarquer encore une fois la répétition, voire la récurrence, de certains chiffres et leur position stratégique dans le manuscrit ?

Le dessin du Christ crucifié est complété par la présence de deux petites figures en bas de la croix, qui commentent l'importance de ce sacrifice à l'époque actuelle. L'un d'eux dit : « « 2000 ans. Il s'est bien vendu » ; l'autre répond : « Oui, mais... » Dans ce petit dessin à l'encre comme dans le laconisme de ses répliques, on retrouve une condensation du rapport complexe, ambigu et contradictoire, qu'une bonne partie de la culture occidentale entretient avec la figure du Christ au cours du XX^e siècle. À peu près à la même époque de la rédaction de ce cahier, Bauchau synthétise ainsi, dans le *Journal d'Antigone* le 7 avril 1993, sa position par rapport à l'Église, à la religion chrétienne et à la figure du Christ :

Dieu est vivant, je ne mets pas cela en doute même si curieusement je n'ai pas le désir d'en parler aux autres. Les Évangiles eux aussi sont vivants. Je ne me sens pas hors de l'Église en restant sur le seuil. Je respecte l'Église dans sa foi, sa mission de transmission et son espérance mais je la ressens comme trop institutionnelle et affadissant la parole et la vie de Jésus.²⁹

Dans la partie inférieure du verso de la couverture antérieure, Bauchau a collé une carte reproduisant la photo d'un cheval en bois. La référence, au verso, dit : « Paris Musées. Valable pour une visite pendant l'exposition du 29 octobre 1992 au 23 février 1993. Cat. 44 Cheval en bois des Han d'avant notre ère. » Si le cheval est une « constellation impériale » de Bauchau – la représentation dans son imaginaire de son identité la plus noble –, sa présence en dessous de deux figurations d'Antigone, assume une signification exégétique importante. D'autant plus que les deux filles dont je parlais plus haut ont une attitude spéculaire : si l'une « se retourne » pour regarder vers la caméra, l'autre « ne se retourne pas » – comme Antigone – et marche tout droit en direction de l'édifice.

.....
²⁹ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 227.

L'écriture du 2^e cahier se termine à la page 192, qui est une page de gauche. Sur la page de droite, sur une feuille plus épaisse, un dessin porte une référence latérale écrite à l'encre par Bauchau : « Marchetti : Ange ». Professeur de Littérature française à l'Université de Bologne, Adriano Marchetti a traduit *dipe sur la route* en italien, pendant que Bauchau écrivait *Antigone*. Il a écrit une série d'articles sur l'œuvre de Bauchau qui ont contribué, de façon déterminante, à la faire connaître et comprendre dans la péninsule. Il a dirigé un numéro de la revue *Francofonia* consacré à l'écrivain. Comme le montrent certains passages du *Journal d'Antigone*, entre Bauchau et Marchetti s'est établie une amitié profonde qui a donné lieu à une correspondance féconde. Dans le *Journal d'Antigone*, aucune allusion n'est toutefois faite à ce dessin, à un don ou à un envoi de la part de Marchetti. Cela semble d'autant plus étrange que le thème de l'Ange est important, et pour Bauchau, et pour Marchetti. Le second en a étudié la présence dans la littérature à plusieurs reprises, il lui a même consacré en 1999 le n° 4, « Racconto dell'angelo », de la revue *In Forma di Parole* qu'il dirigeait à l'époque³⁰.

Dans un espace vide, sur le côté droit de la feuille, Bauchau dresse la comptabilité du nombre de pages qu'il a écrites jusqu'alors : « 270 au 27.5.93 »³¹. En bas, l'auteur a collé une photo de groupe avec une légende : « L. et J. P. en Grèce. » La photo en noir et blanc remonte probablement aux années 1960, à une époque où mère et fils (Laure et Jean-Pierre) faisaient des voyages ensemble, comme en témoignent certaines pages de *La Grande Muraille*. Cette photo est à mettre en relation avec une autre photo de groupe (cf. fig. 6) que l'on retrouve en bas à gauche sur la page suivante. Laure Bauchau y est assise avec d'autres personnes sur les gradins d'un théâtre grec ancien. La légende écrite à la main par Bauchau précise qu'il s'agit de « Laure à Épidaure ». Le recours à l'homéotéleute (L-aure/Épid-aure) signale, à mon avis, une volonté de la part de Bauchau de créer une relation privilégiée entre sa femme et ce théâtre grec, qui plus est avec celui de la photo. Le théâtre d'Épidaure est

³⁰ Cf., à ce propos, Adriano Marchetti (dir.), dans *In Forma di Parole*, « Racconto dell'angelo », n° 4, 1999, mais aussi son article « La figure de l'ange dans la "Chanson d'Ève" », dans *Le mouvement symboliste en Belgique*, Bologna, CLUEB (Bussola, n° 8), 1990, p. 123-133, et la communication « Cocteau et l'ange » au colloque international « Le siècle de Cocteau » (2-5 octobre 1998), Victoria College, University of Toronto.

³¹ Encore une fois la présence du 2 et du 7 (et du 3, résultant de 9+3=12, c'est-à-dire 1+2=3), ainsi qu'une curieuse correspondance numérique entre le nombre de pages et la date... Dans son calcul, Bauchau prend seulement en compte les pages de narration du 1^{er} et du 2^e cahier ; il ne tient pas compte des pages de notes ni de celles qui restent vides.

en effet un des plus beaux théâtres de la Grèce ancienne et se trouve encore en très bon état de conservation. De plus, il est situé à 500 mètres du sanctuaire d'Asclépios, dieu guérisseur. Ce sanctuaire très réputé dans l'Antiquité accueillait de nombreux pèlerins accourus là pour se faire soigner – tout comme les pauvres dans la maison d'Antigone à Thèbes. Il se peut que ce théâtre ait inspiré et servi de modèle à Bauchau dans la rédaction de son roman. C'est en tous les cas un théâtre de ce type que Clios veut sans doute réaliser à la fin d'*Antigone*, pour assurer, dans les siècles à venir, la transmission du personnage Antigone et de son action. Le fait que Laure se soit rendue dans ce théâtre pourrait bien indiquer en outre, dans l'imaginaire de l'écrivain, une « rencontre » significative entre son personnage et la femme qui fit basculer sa vie.

La page suivante, de gauche, est occupée en haut par une carte reproduisant un bas-relief (cf. fig. 6) d'un troupeau (7 têtes de brebis) dont la légende dit : « Abbaye de Nonantola (Mo) 13^e s. » Tout comme l'abbaye du Thoronet, dont la photo se trouve – je viens de le signaler – dans le cahier n° 3, l'abbaye de Nonantola suit la règle de Saint-Benoît. Comme celle du Thoronet, elle possède un important *scriptorium*, ce qui peut laisser imaginer une correspondance importante entre les deux abbayes, placée sous le signe de l'écriture et de sa transmission à la postérité. Mais aussi sous le signe d'une règle bien plus contraignante que celle de la règle conçue par Rabelais pour son « Abbaye de Thélème ». En témoigne la présence de la photo de l'Abbaye de Chancelade que Bauchau a collée dans le 3^e cahier, et dont je parlerai plus loin.

En bas sur la gauche, là où se trouve la photo de Laure à Épidaure, sur la droite, on voit la reproduction d'un tableau de Chagall, sans légende. Il s'agit du célèbre tableau « Le violoniste vert » (des années 1923-24), reproduction, faite par Chagall lui-même, d'une peinture murale qu'il avait réalisée à Moscou quelques années auparavant. Dans ce tableau, que l'artiste a peint après avoir abandonné définitivement la Russie, il est possible de retrouver des thèmes et des couleurs chers à Bauchau. Le violoniste, de front et en premier plan, se trouve suspendu dans l'air. Comme l'homme que l'on voit voler sur les nuages au fond du tableau, il est placé au-dessus du gris et du marron des maisons. Est-ce son art qui élève le violoniste au-dessus de la quotidienneté à rendre son visage vert ? Ce vert du visage, que l'on retrouve dans d'autres tableaux de Chagall, ne représenterait-il pas, pour Bauchau, une figuration de « l'or vert » auquel l'écrivain fait référence dans le poème portant le même titre, dont j'ai eu l'occasion de parler dans le quatrième chapitre de ce livre ? En bas, sur la droite du tableau, appuyée à un arbre, une échelle qui pourrait bien renvoyer subtilement à l'échelle que le grand-

père utilisa pour sauver le narrateur au moment de l'incendie de Sainpierre dans *La Déchirure*.

Sur la page de droite, une carte postale (cf. fig. 7) à l'atmosphère campagnarde montre, en premier plan, un champ doré où paissent des vaches ; au fond on aperçoit de petites maisons. Sur le verso de la carte postale est écrit : « Sur la côte Ouest de la Manche. À l'abri de la pointe d'Agon Regnéville-sur-mer. Le donjon, l'église, vieilles maisons. » Dans cette autre perspective du village que l'on retrouve au verso de la page de couverture antérieure, quatre éléments dominant : les vaches (qui pourraient faire penser à une figuration du taureau bauchalien) ; le donjon, dont je viens de parler ; la couleur jaune, qui occupe dans l'autre perspective une place beaucoup plus modeste, bien qu'en premier plan au bord de la route ; sur la gauche, enfin, une ruine isolée à la forme d'un grand mur brisé : La « grande muraille » toujours présente mais enfin abattue (en partie, au moins). Ou bien « la tour écroulée »³² dont parle Bauchau dans son poème « Le verseau » ?

Dans la partie inférieure de la page, sur la gauche, on trouve la photo en noir et blanc d'une ville entourée d'eau. Il s'agit de l'Île de la Cité où se trouve la cathédrale de Paris. J'ai signalé plus haut la représentation de la sexualité féminine qu'elle suggère. Par un effet de perspective, cette photo crée en outre un jeu mouvant de double et de suspendu. Sur le fonds on voit se détacher le clocher de Notre-Dame-de-Paris... Le thème du clocher sera dominant dans d'autres images collées par Bauchau dans le 3^e cahier, comme je le montrerai.

Sur la droite, on repère d'autre part une photo, de profil, de Louis-René des Forêts accompagné d'un de ses textes (comme en informe la référence écrite à la main par Bauchau) :

Écoutez-le/qui grignote à petit bruit, admirez sa patience/Il cherche, cherche à tâtons, mais cherche./Saura-t-il du moins mettre en ordre,/Débarrasser, décrasser les coins et recoins/Où il tourne en rond sans trouver sa voix,/Sinon quand le vent souffle à travers bois,/Que la mer roule fort, couvre d'écume les digues,/Quand la nature met la langue à sa rude école/Et lui enseigne des harmonies sauvages,/Suaves aussi parfois comme la flûte d'un oiseau./Qu'elles viennent de cet oiseau même ou du roulis d'un ruisseau./Dirait-on, qu'il faut accorder sa voix à celle des éléments/Mais soit qu'on dise l'inverse, c'est les deux fois ne rien dire./Les mots dont chacun use et abuse jusqu'au jour de sa mort,/Les a-t-on jamais vus agiter les feuilles, animer un nuage ?/Vaine question, vaine la poursuite de ce qu'au moment de saisir/On laisse échapper par crainte d'en corrompre la substance./Trop belles sont ces images engourdies dans leurs poses./Qu'on vou-

³² Henry Bauchau, *Poésie complète, op. cit.*, p. 58.

drait voir dévêtues et fouettées jusqu'au sang./Aussi se tient-il vouté sur un champ tout étroit/Comme une bête creuse un trou, il en fera sa tombe³³

On peut, je pense, retrouver dans ce texte l'énonciation de la problématique fondamentale à laquelle se heurte l'écriture bauchalienne : la recherche acharnée d'une manière qui puisse « dire » les vraies profondeurs du « moi », en montrer la nature et le désir qui les anime ; mais aussi la peur – et le blocage qu'elle comporte – d'assumer le risque d'une parole « nue » et « agissante ». À ce moment du manuscrit, le parcours d'écriture de la première version d'*Antigone* en est aux deux tiers. Bauchau est-il déjà conscient qu'il renoncera à son projet initial ? Que son Antigone deviendra « autre chose » que le personnage qu'il avait entrevu (et souhaité créer) au départ ? Veut-il signaler, à travers ce texte de Louis-René des Forêts, que la « réticence » est un sentiment partagé chez les écrivains, voire une caractéristique constitutive du processus d'écriture ? Et que c'est à cause de cela, de cette impossibilité « universelle », qu'il ne pourra jamais parvenir à « dévêtir et à fouetter jusqu'au sang » les « belles images », pour en montrer la substance ? La « substance » restera-t-elle dès lors emprisonnée dans un jeu de miroirs, prise au piège d'une écriture qui n'arrive pas à renoncer au renversement des perspectives, au jeu trouble de la « suggestion » et du masque ? C'est ce que Bauchau « raconte », selon mon analyse, avec les images collées au début et à la fin du 3^e cahier.

Le 3^e cahier

En haut de la couverture antérieure, le 3^e cahier comporte une partie d'une carte postale (cf. fig. 9) reproduisant un fleuve traversé par un pont remontant au Moyen-Âge. Une image sereine (le ciel est bleu, l'eau du fleuve est calme) et ensoleillée... Bauchau veut-il signaler qu'il a enfin trouvé une manière d'atteindre le ciel bleu et de « passer » grâce à l'écriture d'*Antigone* ? Pourrait-on mettre en relation cette image avec celle évoquée par « Inngué », la petite fille du *Temps de rêve*, dont le nom contient, comme je l'ai déjà développé, le sens de « passage » ? L'image du pont revient d'ailleurs dans *Le Boulevard périphérique* : après avoir réalisé la perte de la « petite fille », symbolisée dans la vision d'un arbre foudroyé, le narrateur, en proie au désespoir, court vers un pont, suivi par « Olivier et Marc » qui « ont cru à l'invite d'un jeu » :

[...] je me suis arrêté au pont sur la rivière et nous nous sommes accoudés un moment à la balustrade à regarder l'eau couler sur les pierres de la cas-

³³ Louis-René des Forêts dans Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 2 », *op. cit.*, (verso de la quatrième de couverture).

cade. Mes mots n'étaient pas sortis, ils étaient enfermés. Enfermés où ? Dans l'église du refus, l'église du refus familial de laisser s'exprimer l'enfant rieur, que j'aurais pu être.³⁴

En bas de cette couverture antérieure, Bauchau a collé, à contresens, l'image d'un puits monumental. Le renversement est signalé par les fenêtres d'un bâtiment que l'on voit dans le fond. Comme expliqué précédemment, le thème du puits apparaît déjà dans le 1^{er} cahier de cette version d'*Antigone*, par le biais de la copie du tableau de Poussin où il fonctionne comme une figuration de « la femme » qui est digne d'être choisie, de devenir l'« épouse ». En citant la *Contemplation suprême* de Victor Hugo, Gilbert Durand relève que le puits a pour cet écrivain et pour les autres romantiques, la valeur de lieu du renversement et de l'inversion, car il est le « miroir sombre »³⁵ des profondeurs mystérieuses, parfois insaisissables, de l'obscurité et du secret. Coller l'image d'un puits renversé devrait donc signaler la volonté de le vider de tout ce qu'il cache... Or, le puits que Bauchau a choisi est entouré d'une grille, qui, du fait du renversement opéré par le collage, figure dans la partie supérieure. Sa présence ferait-elle allusion au fait que la parole portée à jour est toujours « prisonnière » ? Une telle idée, Bauchau l'avait déjà exprimée dans son poème « La Grille » qui fait partie du recueil *La Dogana. Poèmes Vénitiens* contenu dans *Célébration* : « Est-ce qu'il faut toujours déchiffrer et traduire/Amour dans le langage amer ? »³⁶ Ce qui conforterait par ailleurs le sens du « discours » contenu dans le choix du poème de Louis-René des Forêts.

On se souviendra d'autre part qu'un puits est présent au début d' *dipe sur la route* où il joue un rôle charnière. Pour *dipe* et *Antigone*, c'est le lieu du premier échange de parole avec d'autres personnes après le départ de Thèbes. Une femme se trouve auprès d'un puits, son enfant à la main. Elle donne à boire à *dipe* et lui parle. Puis elle boit avec *Antigone* qui lui révèle l'identité de l'aveugle : « Alors c'est lui, l'ancien tyran qui a tué son père ! Je n'aurais pas dû lui parler. Il faut que je me purifie, mon garçon aussi. »³⁷ Le même puits réapparaît au début d'*Antigone*. La jeune fille, de retour à Thèbes, est heureuse de retrouver ce puits et « la femme qui m'a donné de l'eau et du pain lors de ma première journée de mendiante »³⁸. Mais la femme est morte. Au

³⁴ Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 112.

³⁵ Cf. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 237.

³⁶ Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 108.

³⁷ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 18.

³⁸ Henry Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 41.

puits, Antigone trouve son fils qui est en train de remplir des outres. « L'homme me laisse approcher sans se retourner » – dit Antigone – « et me tend sans mot dire un bol d'eau fraîche »³⁹. Il refuse de l'emmener à Thèbes car son chariot est déjà trop chargé, mais il lui donne la permission de dormir dans la maison. Le jour suivant, Antigone retourne au puits où elle rencontre Ea, « une femme fort âgée et fort sale qui dort »⁴⁰. Elle s'éveille mais elle n'a pas la force de remonter l'eau. Antigone le fait pour elle et l'aide à se laver et à se remettre en ordre. Les scènes indiquées symbolisent, à mon avis, le parcours de « parole » que Bauchau fait d' *dipe sur la route* – avec son désir et sa recherche de parole manifeste – jusqu'à *Antigone*, où la « parole » peut exister à condition qu'elle soit « propre », ce qui veut dire « prisonnière ».

L'interprétation du puits renversé entouré d'une grille comme symbolisation de l'emprisonnement de la parole manifeste me semble pouvoir s'appuyer aussi sur le choix d'une autre carte postale que Bauchau insère au verso de la quatrième de couverture de ce même cahier. Y apparaît une image d'abbaye, celle de Chancelade, dont le nom vient de « Fons Cancellatus », car elle a été bâtie près d'une source entourée d'une grille.

Au verso de la couverture antérieure, Bauchau a collé deux cartes postales, l'une en haut représentant les ruines d'un temple (la légende, écrite à la main, signale que l'on se trouve à Delphes), une autre en bas, avec un paysage marin.

La référence à Delphes me semble particulièrement significative. Delphes, lieu du sanctuaire dédié au culte d'Apollon et de son « oracle », dont l'emplacement a la forme d'un théâtre, a été fondé, comme le racontent les *Hymnes Homériques*⁴¹, par le dieu lui-même, après avoir chassé et tué à l'arc le serpent Python. Ce combat est le sujet de la fresque que Clios montre à Antigone dans le chapitre « Le temple rouge », dont j'ai déjà eu l'occasion de parler dans le quatrième chapitre, et qui se trouve au début du roman.

La photo de Delphes reproduit six colonnes, avec un arbre sur la droite (donc, 7 éléments verticaux), une montagne au fond et un ciel bleu. Paysage « terrien » auquel se relie le sujet de la photo collée sur la même page en bas : un paysage marin dont le ciel est traversé de nuages, figé dans un jeu de lumières et d'ombres. Le ciel traversé de nuages se

³⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Cf. Homère, *Hymnes homériques*, traduction de Renée Jacquin et Jean-Victor Vernhes, Paris, Ophrys, 1998.

retrouvera, je le rappelle, dans les dernières pages du *Boulevard périphérique* quand l'« Antigone intérieure » prend le narrateur par la main dans « la nuit mouvante où parfois la fuite des nuages laisse voir une étoile »⁴².

Entre la photo de Delphes et le paysage marin, Bauchau a inséré des lignes dessinées au feutre, du même genre que celles qui apparaissent sur les étiquettes des cahiers.

Leur séquence et leur position me semblent intéressantes. Une ligne courte rouge est placée au centre de la page. Elle est suivie en bas par deux séries de lignes parallèles, chacune composée de 3 lignes : celles de gauche sont bleu clair, celles de droite, grises. Dans les deux séries, la longueur des lignes est décroissante. Le choix des trois couleurs pourrait être mis en relation avec les deux photos. Le rouge en amont pour l'« échange de sang » qu'Antigone demandera à Clios d'insérer dans sa fresque consacrée au combat entre Apollon et Python ; sur le même plan (et avec la même importance et le même poids), le bleu pour le ciel et la mer, comme régions des profondeurs ; et finalement, le gris des montagnes et des nuages, comme rappel de la « grande muraille », de la « maison grise » ou des troupes allemandes dans *La Déchirure*.

Sur la page de droite, on trouve une reproduction du tableau « La Flagellation ». La légende, écrite par Bauchau, dit : « Piero della Francesca – Urbino. » Un tableau qui a suscité une série d'interprétations différentes portant sur l'actualité historico-politique de son époque de composition ou sur la présence de formes allégoriques issues de l'exégèse biblique. Ce qu'il me semble important de relever par rapport à Bauchau, ce n'est pas l'interprétation du tableau mais plutôt les techniques utilisées pour le « dresser ». Piero della Francesca est un excellent peintre ainsi qu'un éminent mathématicien, comme le démontrent les traités mathématiques qu'il a écrits. Or, selon des études faites par des spécialistes, parmi lesquels Kenneth Clark⁴³, ce tableau est construit en appliquant des lois géométrico-mathématiques à valeur symbolique. Le peintre se sert de rapports déterminés par le nombre d'or pour établir les proportions entre les deux moitiés du tableau (le premier plan avec les trois personnages, et la scène de la flagellation) ; des calculs particuliers pour créer les rapports spatiaux entre les différents éléments compositionnels ; et, affirme encore le critique, celui de la quadrature du cercle pour ce qui concerne la position du Christ. Bauchau ne peut qu'être intéressé par le thème de la flagellation, qui est en rapport direct

⁴² Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 229.

⁴³ Cf., à ce propos, Kenneth Clark, *Piero della Francesca*, Londres, Phaidon Press, 1951.

avec celui de la « crucifixion », et qui renvoie à maints autres aspects mais aussi à la punition « humaine », comme conséquence directe de la parole « manifeste ». Dans ce tableau de Piero della Francesca, je crois que Bauchau est également intéressé par les rapports subtils (et parfois secrets) qu'il est possible d'établir entre la composition artistique et les mathématiques. La transposition dans un langage d'un autre langage peut fonctionner comme un code chiffré, un « discours » pour initiés.

En dessous de « La Flagellation du Christ », une carte postale reproduit l'abbaye « Le Thoronet », comme Bauchau l'indique en bas de la photo. Piero della Francesca et « Le Thoronet »... Existerait-il un lien justifiant un tel « voisinage » ? Lorsqu'il raconte dans *La Grande Muraille* son voyage en Italie en 1964, Bauchau cite des œuvres de Piero della Francesca qu'il a contemplées à Florence et à Arezzo⁴⁴. Il retourne en Toscane en 1965. La publication du recueil *La Pierre sans chagrin. Poèmes du Thoronet* date de 1966⁴⁵. Ce qui permettrait d'établir une correspondance temporelle (visuelle et émotionnelle) entre la période de composition des poèmes et l'époque de ces voyages en Italie. Il est en outre loisible d'envisager une correspondance entre la « flagellation », comme torture, condamnation – et parfois jouissance – et la « pacification » que la consécration de sa vie à Dieu (et à l'écriture, comme je viens de le dire plus haut à propos de l'abbaye de Nonantola) peut entraîner. « Pacification » qui serait démontrée par les poèmes de Bauchau sur l'architecture⁴⁶ du Thoronet et sur la vie religieuse⁴⁷, avec ses principes inspirateurs et ses rythmes structurants. La photo choisie par l'écrivain semble suggérer emblématiquement cet aspect d'élévation spirituelle. Elle montre un côté de l'abbaye avec son cloître immergé dans un jeu de lumière et d'ombre, une partie de son toit et, au fond, le clocher qui s'élance, ensoleillé, dans le ciel, arrivant jusqu'à la limite supérieure de la photo. Dans *Dialogues avec les montagnes. Journal du Régiment Noir* (1968-1971), Bauchau confirme cette interprétation puisqu'il dit voir cette abbaye comme un lieu « masculin » habité par la présence/absence de la femme :

⁴⁴ Cf. Henry Bauchau, *La Grande Muraille*, op. cit., p. 365-367.

⁴⁵ Le recueil *La Pierre sans chagrin* a été publié pour la première fois en 1966, aux éditions de L'Aire en Suisse, avec des images de Franco Vercellotti.

⁴⁶ « La pierre », « L'œuvre », « Faïte », « Déclivité », « L'arc », « La tour », « La nef », « Le cloître », « Chanson de tuile », « Le maître d'œuvre ». Cf., à ce propos, Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 129-133.

⁴⁷ « Les heures : Matines ; Laudes ; Prime ; Tierce ; Sexte ; None ; Vêpres ; Complies ». *Ibid.*, p. 134-137.

La pensée du Thoronet me traverse. Lieu complètement viril dans une parfaite absence de la femme. Dans une parfaite absence de la femme, peut-être, son assomption dans la matière.⁴⁸

« Le Chat » et « La Victime » dans le 3^e cahier

Sur la page suivante (cf. fig. 10), deux reproductions de tableaux de Balthus, peintre que Bauchau a connu et fréquenté, sur lesquelles il convient de s'attarder quelque peu. En haut « Le chat au miroir III » de 1990-1993 ; et en bas, « La Victime », de 1937. Une allusion au stade du miroir lacanien, ou au sort d'Antigone ? Une évocation du « Narcisse » qui se cacherait en Bauchau et à sa tendance à se poser en victime ? Ou encore, pour pousser les hypothèses un peu plus loin, une subtile modalité pour « dire » que le sacrifice du « féminin » est « l'acte nécessaire pour garder intactes sa « beauté » comme la perfection du « Narcisse » ? De nombreuses hypothèses peuvent être formulées sur le rapport que ces deux tableaux entretiennent avec l'imaginaire de Bauchau, comme sur les raisons qui l'ont amené à les insérer tous deux dans la même page initiale de ce 3^e cahier.

L'intérêt que Bauchau porte à l'œuvre de Balthus est attesté par certaines pages de ses *Journaux* qu'il me semble important de citer. Dans le *Journal d'Antigone*, Bauchau reporte une notation de Balthus sur la conception chinoise de la peinture « qui ne tend pas à la représentation des choses mais à l'identification »⁴⁹, et sur le rapport de continuité qui lie la grande peinture occidentale à l'orientale. Plus loin, pour commenter la peinture de Balthus, l'écrivain choisit de citer, comme il l'écrit : « Jean Starobinski : “À propos de Balthus”. “Sa peinture si amoureuse des corps, si hantée par l'excès, est l'exemple même d'un art qui, loin de consentir à l'oubli, s'obstine à préserver le souvenir du temps où rien n'était séparé” »⁵⁰. Dans *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, dont la publication est bien postérieure à celle du *Journal d'Antigone*, Bauchau relate un épisode où la peinture de Delacroix est censée prendre le relais de celle de Balthus :

12 mai 1978. Trait que M. Donnadiou a rapporté à la réunion constitutive des Amis de Pierre Jean Jouve. Comme il lui disait qu'il faudrait vendre son

⁴⁸ Henry Bauchau, *Dialogues avec les montagnes. Journal du Régiment Noir (1968-1971)*, op. cit., p. 34.

⁴⁹ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit. p. 111.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 308.

tableau de Balthus, Pierre lui donne son accord mais ajoute : « Il faudra le remplacer. – Oui mais par qui ? – Un Delacroix peut-être. »⁵¹

Ces citations permettent d'avancer que Bauchau considère l'identification et la mémoire comme des éléments constitutifs de l'art de Balthus, où le « moi » se fond avec la matière artistique. Ce peintre réalise donc, dans l'œuvre d'art, et comme le suggère Starobinski, le « miracle » de l'unité de l'être, de l'essence et du temps, impossible à atteindre dans la vie réelle. « Miracle » que Bauchau cherche à « produire » dans toutes ses œuvres, comme résultat victorieux de son combat acharné contre ses instances refoulantes – sa « Lutte de Jacob avec l'Ange » – mais sans jamais y parvenir, pour autant, de façon satisfaisante. Ce « rêve » fusionnel qui l'« obsède », l'écrivain le déléguera de façon explicite, plusieurs années plus tard, à Florian, le protagoniste de *Déluge*.

Dans les pages initiales et finales qui prolongent les manuscrits d'*Antigone*, l'écrivain lie, par un fil souterrain mais difficilement repérable à première vue, l'œuvre de Balthus à celle de Delacroix mais aussi à celle de Piero della Francesca, dont Balthus a étudié et copié les œuvres durant sa jeunesse. Il le considère comme un des inspirateurs de son art en qui se fondent réalité et symbolique. C'est par ce même fil souterrain que Bauchau relie son œuvre à celle de Balthus en général, et, en particulier, aux deux œuvres citées. Et cela, au nom d'une expression artistique qui joue sur le double plan de l'évident et du caché, se manifestant et se déroulant sous le signe de ce que Freud appelle « Das Unheimliche »⁵².

Dans cet article, Freud s'interroge sur cette sensation à partir de sa forme linguistique. Il en analyse ensuite la présence dans certaines œuvres littéraires pour en comprendre les typologies de manifestations et en tirer les interprétations que l'on est en droit d'en donner. Il réalise ainsi que l'« inquiétante étrangeté » n'appartient pas à ce qui est « étranger », mais à ce qui est perçu comme tel par l'individu tout en appartenant en réalité à son identité la plus profonde. L'« inquiétante étrangeté » se manifeste en particulier à travers la présence du « double » et la « représentation » des instances refoulantes. Ces dernières se matérialisent par des formes « inquiétantes », suspendues entre la vie et la mort, la vie réelle et la vie artificielle. En s'appuyant sur les études d'Otto Rank, Freud relève que le « double », qui se manifeste comme image dans un miroir ou comme ombre, tient du narcissisme primaire et appartient en

⁵¹ Henry Bauchau, *Les Années difficiles*, op. cit., p. 318-319.

⁵² Cf. Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard (Idées), [1933], p. 163-210. Cet essai de 1919 est traduit en français par Marie Bonaparte et M^{me} Éric Marty sous le titre *L'Inquiétante Étrangeté*.

premier lieu au monde de l'enfance dans lequel il fonctionne comme une forme d'assurance sur sa propre existence. En grandissant, l'individu développe des formes d'auto-observation et d'autocensure, qui sont à l'origine des instances refoulantes investissant le « moi » et qui font changer de signe algébrique l'image du « double ». Sa présence devient ainsi un signe avant-coureur de la mort, et comme telle, la source d'une angoisse particulière pour l'individu.

À partir de la lecture de l'essai de Freud, il me paraît possible de « lire » la présence de ces deux œuvres de Balthus, comme leur disposition dans ce 3^e cahier du manuscrit d'*Antigone* : Bauchau entend restituer son sentiment personnel d'« inquiétante étrangeté », face à une identité féminine vécue d'abord comme émergence et ensuite comme instance refoulante et sacrifice « nécessaire ». Tel sera le sort d'*Antigone*, « victime sacrificielle », et pour le rôle qu'elle interprète traditionnellement à l'intérieur de la tragédie, et pour le rapport qu'Henry Bauchau entretient avec ce personnage.

« Le chat au miroir III » est une œuvre contemporaine de la rédaction de la première version d'*Antigone*, tandis que « La Victime » (1937) date de la décennie qui précède la Seconde Guerre mondiale. Sa composition coïncide donc à peu près avec l'écriture du *Temps du rêve* (1936) et les problèmes des « dix-neuf ans » racontés bien plus tard par Bauchau dans *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*. Dans « Le chat au miroir III », le modèle, que l'on sait être féminin au départ (Anne Wahli, fille du médecin et ami de Balthus), présente des traits chargés de toute l'ambiguïté sexuelle de l'androgynie. L'adolescent(e) aux cheveux blonds représenté(e) par Balthus rappelle en outre la description que Bauchau fait d'Aurélie, la petite fille du *Boulevard périphérique* :

J'ai aimé ses cheveux blond cendré, sa peau très fine, ses yeux bleus. J'ai aimé surtout une hardiesse garçonnière et rieuse qui répondait à celle que j'aurais voulu avoir.⁵³

Dans « Le chat au miroir III », la perspective choisie par Balthus place le regard du spectateur juste en face de la scène représentée – et notamment de l'adolescent(e) – pour qu'il puisse en apprécier en même temps la vision générale et tous les détails. L'obscurité du fond de la scène se prolonge sur les cheveux et la blouse de l'adolescent(e) comme sur les poils du chat, en faisant ressortir les couleurs et les motifs des couvertures placées sur le canapé, ainsi que les couleurs des vêtements.

Complètement habillé(e), l'adolescent(e) a pourtant les pieds nus, détail qui me semble pouvoir contenir une allusion à la nudité qui se

⁵³ Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 108.

cache dans la « partie inférieure » du corps de l'homme, c'est-à-dire dans ses profondeurs. Du fait de la disposition choisie par Bauchau dans ce cahier de la première version d'*Antigone*, cette nudité rejoint, idéalement, la nudité totale de l'autre reproduction, « La Victime ». Est-ce une « victime », ce que l'« adolescent(e) » va devenir en grandissant ? Est-elle l'image cachée au fond du miroir ? Et cette « Victime », peinte par Balthus, est-elle déjà morte ou saisie dans l'attente de l'être ?

Aucune blessure, aucun signe de violence ne sont visibles sur son corps. Ce sont ces couleurs blêmes et pâles choisies par Balthus ainsi que la présence d'un drap prêt à devenir linceul, qui signalent la présence de la mort. Le « bourreau », comme les instruments utilisés pour tuer la jeune fille ne sont pas visibles, ce qui accentue l'impression d'un corps suspendu entre la vie et la mort. Ce tableau a été inspiré à Balthus par un récit homonyme de son ami Pierre Jean Jouve, paru en 1935 dans *La Scène capitale*⁵⁴, dans lequel le binôme « victime/instance refoulante » me semble bien évident. Dans le récit de Jouve, Waldemar, amoureux de Dorothée, se fait aider par son ami Simonin pour posséder la jeune fille qui meurt pendant le rapport sexuel. Simonin se porte au secours de Waldemar et demande l'aide du démon pour faire de la jeune fille une revenante. Sous cette nouvelle forme, celle-ci retourne dans sa famille mais, comme elle ne peut plus parler, son père soupçonne une intervention du démon et la fait exorciser, ce qui entraîne la décomposition rapide de son cadavre et la condamnation des deux amis.

Dorothée, en tant que « victime », est donc en même temps la cause et la conséquence d'un désir sexuel : victime du désir qu'elle a suscité et de la « violence » de son accomplissement. De là découlent sa propre mort et le châtement des deux amis. Existe-t-il dès lors d'autres solutions que le refoulement ou la sublimation, la transformation de la « victime du désir » en « victime – héroïne du bien » ? C'est en ces termes, me semble-t-il, que l'on peut envisager la question que Bauchau a voulu (se) poser dans ce cahier par le biais d'un langage capable de figer d'emblée, dans toute son ambiguïté, la vision globale ainsi que la complexité du nud problématique fondamental qui le porta à effectuer sa première analyse et peut-être à la faire avec Blanche Reverchon Jouve.

Les thèmes abordés dans ces deux tableaux de Balthus renvoient à bien des strates de l'univers de Bauchau, et à un fond, disons sadomasochiste, dont témoigne aussi la fascination pour « La Flagellation » de

⁵⁴
La Scène capitale comprenait au départ deux récits, « La Victime » et « Dans les Années profondes ». Actuellement, elle comprend aussi « Histoires sanglantes », qui avaient paru séparément en 1932. Cf., à ce propos, Pierre Jean Jouve, *La Scène capitale*, [1961] Paris, Gallimard, 1982.

Piero della Francesca. Sont-ils pour autant en relation avec la particularité du rapport interpersonnel et professionnel qui unit Henry Bauchau à Blanche et à Pierre Jean Jouve ? Une série d'indices que l'on retrouve dans les *Journaux* de l'écrivain le suggèrent. Dans *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, Bauchau raconte une visite à Blanche Reverchon Jouve faite le 23 juin 1973. La vieille dame est très malade, mais trouve la force de lui dire : « Cela a été long, très long... Maintenant vous êtes sur le sol, c'est clair, c'est plus clair. »⁵⁵ Et Bauchau de se demander si elle parlait d'elle-même et de sa condition de malade ou bien de lui, de son rapport avec Laure, sa femme, ou encore « de [s]a situation intérieure qu'elle a devinée »⁵⁶. Finalement, il considère qu'« elle parlait de nous, de notre situation présente »⁵⁷, d'une condition humaine d'alternance entre le haut et le bas. Situation étrangère à l'esprit de Pierre Jean Jouve, mais que Blanche partage avec Bauchau. Après avoir proféré ces mots sibyllins, Blanche lui envoie un baiser et s'endort. C'est alors que l'écrivain se souvient d'un passage de *La Victime* de Jouve :

Par la fenêtre vient un air très doux et des roucoulements de colombes. Je pense à la fin de *La Victime* et au roucoulement sombre d'une colombe énamourée dans le jardin de l'école où les théologiens discutent de la mort de Dorothée.⁵⁸

Dans *La Grande Muraille*, journal écrit dans la foulée de l'analyse chez Blanche, l'écrivain parle souvent du rapport qui existe entre Blanche Reverchon et Pierre Jean Jouve, et des sacrifices personnels que son analyste a faits pour permettre à l'écrivain de se consacrer à son art. Blanche, sa Sibylle souvent qualifiée dans *La Déchirure* par des métaphores phalliques, lui apparaît ensuite, et par ailleurs, à certains égards, comme la « victime sacrificielle » de Jouve. Quel(s) rapport(s), outre l'amitié et l'admiration qui les lie, Bauchau entretient-il réellement avec cet écrivain ? D'émulation avec un auteur qui, en 1954, publia au *Mercur* de France un livre autobiographique, sous le titre *En Miroir-Journal sans date* ?

L'assurance de l'adolescent(e) « narcisse » devant le miroir du premier tableau de Balthus pourrait-elle dès lors être associée (inconsciemment ?) à la figure de Pierre Jean Jouve, et la figure de la « Victime » à celle de Blanche ? Et le tout, à une sorte de scène originaire de et chez Bauchau ? Une subtile « correspondance » existe, en tous les

.....
⁵⁵ Henry Bauchau, *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, op. cit., p. 100.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 100-101.

cas, entre les nombreux problèmes abordés, dans l'œuvre de Jouve et dans celle de Bauchau. Cette « correspondance » a été portée à l'attention de la critique par le colloque de Cerisy-la-Salle, « Rêve, mythe et histoire dans l'œuvre d'Henry Bauchau », de 2001⁵⁹. Le colloque « Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau, écrivains de la marge » a cherché à la scruter de manière approfondie.⁶⁰

Dans *Jour après jour*, Bauchau parle d'une relecture d'œuvres de Jouve qu'il a faite pour « la soirée Pierre Jean Jouve à la Maison de la Poésie »⁶¹. Il cite, entre autres, *En Miroir* et *La Victime*. Le premier livre le frappe par « la précision rapide de l'écriture »⁶² et le fait que « Jouve parle ici non de sa vie mais de celle du poète Pierre Jean Jouve »⁶³. « C'est lui qu'il voit "en miroir" », note Bauchau, en soulignant comme ce regard sur soi est porté à partir d'une position d'altérité. De *La Victime*, Bauchau apprécie la puissance du début et de la fin comme « la sortie formidable de la jeune morte arrachant la porte de ses gonds »⁶⁴.

Dans le *Journal d'Antigone*, le 20 juin 1993, l'écrivain revient sur *En Miroir* et sur la conception de la poésie. Pour Jouve, comme le relève Bauchau en le citant, elle est « un art de « faire » »⁶⁵, où « faire » veut dire « enfanter, donner de l'être, produire ce qui, antérieurement à l'acte, n'était pas »⁶⁶ sans pour autant oublier que « comme l'amour, la Poésie est soumise à une secrète interdiction »⁶⁷. Interdiction que Bauchau considère en même temps comme « le grand obstacle de l'œuvre » mais aussi « le mystérieux moteur »⁶⁸ car « la Poésie doit soulever l'obstacle intérieur et extérieur, elle doit poursuivre son cours en le franchissant ou plus exactement en le débordant »⁶⁹. Bauchau se reconnaît dans les paroles de Jouve, dans son idée que c'est bien dans le doute quant à la réussite et dans les humiliations que réside la force de la création artis-

⁵⁹ Cf., à ce propos, Marc Quaghebeur (dir), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., et notamment l'article de Chantal Deltenre-De Bruycker « Blanche Jouve, le don de la parole », p. 15-28, et celui de Marie-Claire Boons « Henry Bauchau, le rêveur, le poète », p. 29-43.

⁶⁰ Cf., à ce propos, Myriam Watthee-Delmotte et Jacques Poirier (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau. Les voix de l'altérité*, op. cit.

⁶¹ Henry Bauchau, *Jour après jour*, op. cit., p. 218.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 254.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

tique. C'est en se regardant jusqu'au fond du miroir, et en acceptant de voir la « femme-victime », qui est dedans, que l'art peut finalement exister en tant que tel.

Le « discours dans le discours » que Bauchau poursuit à travers ses collages se prolonge dans les quatre dernières pages de ce 3^e cahier. À la page 188 (numérotée à la main en rouge), on retrouve le dessin d'un faucon (cf. fig. 14) à l'air interrogateur. Il semble tiré d'une ancienne planche scolaire à l'usage des étudiants. Principe céleste chez les Égyptiens, le faucon incarne un symbole solaire et ascensionnel au niveau physique aussi bien qu'intellectuel et moral dans les diverses cultures car « il indique une supériorité ou une victoire, soit acquises soit en voie d'être acquises »⁷⁰. Celle que Bauchau espère réaliser avec et par l'écriture d'*Antigone* ?

Pourquoi avoir toutefois choisi une image de « faucon » aussi anonyme et figée ? Bauchau veut-il vraiment lier le « faucon »⁷¹ à une symbolique ascensionnelle, à une idée de victoire ou de chasse ou susciter plutôt par une image stéréotypée d'autres associations ? Linguistiques d'abord. Ce qui permet d'entrevoir l'homophonie entre le nom « faucon » et l'expression « faux con ». Celle-ci signifierait « qui n'est pas stupide et dit la vérité » mais indique aussi, pour ce qui est un « con »⁷², le sexe féminin... Où le « faux con », double crypté du faucon viril et altier, se lierait à nouveau au nœud problématique fondamental de l'œuvre bauchalienne et à l'engendrement qui lui permet l'écriture⁷³.

Vers la fin du 2^e cahier de la première version d'*Antigone*, Bauchau écrit une scène dans laquelle un de ses personnages, K, dont je parlerai plus loin, chante. « Sa voix se mêle à celle d'Io pense Clios. »⁷⁴ Il fait ensuite des comparaisons entre cette voix et « les rayons du soleil aux feuillages, aux rivières, aux champs et aux prairies »⁷⁵. Une première comparaison a été raturée par l'écrivain : la voix de K. y était comparée

⁷⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 429.

⁷¹ Oiseau de proie cher à l'aristocratie par ailleurs, et utilisé pour la chasse.

⁷² Cf., à ce propos, la définition du *Trésor de la langue française*, sens A : « A. - Subst., trivial. Région du corps féminin où aboutissent l'urètre et la vulve. Ces mégères révolutionnaires, qui pissent à con béant sur les cadavres des gens qu'elles ont égorgés (É. et J. de Goncourt, *Journal*, 1885, p. 429). - En partic. Sexe (organes génitaux externes) de la femme. » (<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=902450865;r=1;nat=;sol=2;>)

⁷³ Il faut aussi se souvenir de la scène de l'enfantement à laquelle se livrent les garçons de *La Déchirure*.

⁷⁴ Henry Bauchau, « *Antigone* 92, 1^{re} version, cahier 2 », op. cit., p. 177.

⁷⁵ *Ibid.*

au vol d'un « faucon aigle ou celui [sic] d'une colombe muette »⁷⁶. Juste après ces comparaisons, et à côté de la description de ce chant de K. et d'Io, Bauchau trace le dessin d'un visage divisé en deux parties : celle de gauche en rouge et noir, et celle de droite en noir et blanc. À la place des cheveux, en guise de couronne, les mots « Sade, Sadec masoch, sade, masos »⁷⁷. K. a été « châtré tout enfant, pour préserver sa voix, qui est divine »⁷⁸, comme le révèle Ismène à Antigone. La comparaison raturée dans la première version d'*Antigone* et les références à « Sade » et à « Masoch », révèlent, me semble-t-il, toute l'ambiguïté bauchalienne du rapport de l'être humain à la sexualité et aux rôles masculin/féminin, que l'on retrouve par ailleurs dans l'image du « faucon/faux con », image apparemment virile par excellence mais qui pourrait cacher pour l'auteur un sens androgyne.

Le personnage de K. est inspiré en outre par l'écrivain Franz Kafka dont la présence est évoquée dans ce 3^e cahier juste après l'image du « faucon ». Sur la même page en bas, à droite, on trouve en effet une photo de Bauchau avec une légende autographe : « Prague 1994 ». Cette photo me paraît devoir être mise en relation avec la carte postale en noir et blanc, collée sur la page suivante, et envoyée à Bauchau en janvier 1993 à l'occasion de son anniversaire (comme on peut le lire au verso). Cette carte reproduit la célèbre Ruelle d'Or de Prague, ainsi que l'indique la référence de la partie inférieure de la carte qui dit « PRAHA FRANZE KAFKY ». On y voit des poulets, des enfants et des gens assis devant les maisons basses. Kafka y habita un certain temps de sa vie. Or, Franz Kafka devient, au cours des années, un écrivain « fondamental » pour Bauchau. Il occupe une place grandissante dans sa réflexion, littéraire et humaine, comme on le constate à la lecture de ses *Journaux*.

Quand Bauchau commence à songer à la rédaction d'*Antigone*, à la suite d'un rêve, il pense à la jeune fille tragique comme à la sœur de Kafka. Le 10 août 1991, il relève : « Kafka, frère d'Antigone. Il pourrait, peut-être, s'introduire dans le roman d'Antigone. Idée surprenante qui me saisit en cet instant. »⁷⁹ Idée que l'écrivain note aussi, à la même date, à la page 5 du manuscrit de la première version d'*Antigone*, bien que d'une manière plus cryptique. Il fait en effet référence au « Cahier du 22.6 au 18.11.91 : cahier bleu-brun »⁸⁰, dont j'ai déjà parlé : « 10.8 Antig.

.....
⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Henry Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 49. On se souviendra par ailleurs d'Alcyon dans *dipe sur la route*.

⁷⁹ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 107.

⁸⁰ Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 », op. cit., p. 5.

Et Kafka. »⁸¹. Pourquoi Bauchau entrevoit-il la possibilité d'une semblable relation de parenté entre Kafka et Antigone ?

Dans *Jour après jour*, le 11 août 1989, l'écrivain établit une relation de similarité entre Kafka et dipe, frère-père d'Antigone : « Je lis dans Kafka : « "Notre art, c'est d'être aveuglés par la vérité". C'est ce qui a été l'art d' dipe à Thèbes, celui qui l'a engagé sur la route. »⁸² Le jour suivant, Bauchau se sent « envahi » par la « parole » de Kafka : « Phrase de Kafka que je porte, que je ressens en moi toute la journée : "Une cage allait à la recherche d'un oiseau". » (cf. fig. 13) Dans le commentaire lapidaire qu'il en donne, se trouve condensée toute la problématique liée au rapport entre la « prison » et la « liberté » : « C'est le début de la plus triste histoire du monde ou de la plus merveilleuse : la cage qui devient un oiseau. »⁸³

Si Kafka est le frère d' dipe et d'Antigone, c'est qu'en amont il est progressivement devenu le « frère » de Bauchau, et que de la sorte aussi, Antigone va pouvoir occuper la place que l'on sait dans l'imaginaire de l'écrivain. Bauchau se reconnaît dans les thèmes et la « parole » de Kafka, comme le montre très emblématiquement le passage du *Journal d'Antigone* du 1^{er} septembre 1991 écrit à la suite de la relecture du *Château*⁸⁴ :

Kafka : « Mais, comme pour saluer K. à l'occasion de ce provisoire adieu, le Château fit retentir un son de cloche, un son ailé, un son joyeux qui faisait trembler l'âme un instant : on eût dit – car il avait aussi un accent douloureux – qu'il vous menaçait de l'accomplissement des choses que votre cœur souhaitait obscurément. » Cette phrase me touche comme la musique même de la vie, de ma vie. C'est le caractère ailé, joyeux et douloureux d'une autre existence pressentie, désirée et qui pourtant fait peur.⁸⁵

Si, au départ de l'écriture d'*Antigone*, Bauchau choisit Franz Kafka comme modèle pour K., il envisage ensuite la possibilité de lui attribuer plutôt des caractéristiques propres à Montaigne ; ou bien, à fondre dans K. des caractéristiques de l'un et de l'autre, comme il l'écrit au début du 2^e cahier, à la page 10, le 10.10 :

Pense à prendre pour modèle de K Montaigne plutôt que Kafka

.....
⁸¹ *Ibid.*

⁸² Henry Bauchau, *Jour après jour*, op. cit., p. 295.

⁸³ *Ibid.*, p. 296.

⁸⁴ Cf., à ce propos, Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 114 : « J'ai commencé hier soir, avec beaucoup d'admiration, la relecture du *Château* de Kafka. La lecture plutôt car je l'ai lu il y a longtemps à un moment où j'y étais mal préparé et je m'aperçois que je l'ai complètement oublié. »

⁸⁵ *Ibid.*

K enfant trouvé, esclave a beaucoup chanté de force ne veut plus le faire maintenant quand est libre mais dit Ismène : Naturellement toi il chante [*sic*]. Faut-il en faire un eunuque ? Je ne sais.

Notes

Peut-être faut-il diviser le personnage de K [raturé : afka *NDR*] en deux l'un inspiré de Montaigne, l'autre de l'esprit de la musique dans son double aspect céleste et sauvage.

Ce K là soutenu [ajouté en haut : secrètement] par Étéocle inspire des groupes de jeunes et est capable par instants de musique divine. L'autre a toute la bonté, l'habileté de Montaigne.⁸⁶

Le 26 août 1994, lors de la rédaction de la deuxième version d'*Antigone*, Bauchau revient sur la relation qu'il entretient avec l'homme et l'écrivain Kafka, raison pour laquelle il l'a choisi comme modèle pour le personnage de K.

Dans le *Journal d'Antigone*, il note :

J'ai fait autrefois de *La Métamorphose* de Kafka une lecture surréaliste et celle que j'ai faite ensuite du *Procès* était influencée par mon expérience de la guerre et de ce que je savais alors des camps de la mort. Chose étrange, je n'ai pas vraiment lu *Le Château* quand il a été traduit. Le personnage que je m'étais fabriqué de Kafka avait plus, et a encore plus, d'importance en moi que son œuvre. Je voyais en lui le prophète d'un monde de plus en plus absurde et en somme une sorte d'envoyé angélique. Je le vois toujours ainsi et c'est pour cela que dans mes brouillons, j'ai nommé un de mes personnages K. Je dois absolument approfondir ma connaissance tant de l'homme Kafka que de son œuvre.⁸⁷

Mais, comme le relève Régis Lefort, derrière l'« invention » du personnage de K. se cachent aussi d'autres références, notamment l'image de la divinité évoquée par Salah Stétié mais aussi une notation sur « K. » dans le texte « L'endroit de la femme célèbre » qui se trouve dans *Matière céleste*⁸⁸ de Jouve.

La question de « la » Sphinx dans le 3^e cahier

La page de droite située en face de la page 188 est entièrement occupée par un dessin à l'encre de chine, « Orphée déchiré » (cf. fig. 15). Ce dessin constitue en fait le verso d'une page qui illustre un livre de Maurice Mattauer *Monts et merveilles. Beautés et richesses de la géologie*, paru

⁸⁶ Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 2 », *op. cit.*, p. 8-10.

⁸⁷ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 352-353.

⁸⁸ Cf., à ce propos, Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, *op. cit.* p. 225.

aux éditions Hermann en 1970. La présence, bien que cachée, de ce livre témoigne du grand intérêt que Bauchau porte au thème de la « Géologie » – titre, je le rappelle, de son premier recueil poétique – et à celui, également cher à Bauchau, de la « montagne », ainsi qu'on peut notamment le constater à la lecture de son roman *Le Boulevard périphérique* dans lequel la fascination de l'alpinisme joue un grand rôle ; ou dans le titre du journal publié en 2011, *Dialogue avec les montagnes. Journal du Régiment noir* (1968-1971).

Ce dessin collé à l'intérieur du 3^e cahier du manuscrit d'*Antigone* et figurant un « Orphée déchiré », offre de nombreuses suggestions en regard du discours latéral, paratextuel – fait de renvois subtils et très cultivés – que Bauchau poursuit selon moi avec une détermination ciblée tout aussi minutieuse que raffinée. Il est possible en outre d'établir un « dialogue » à distance entre ce dessin et la photo des ruines de Delphes. Entre Apollon et Orphée dans l'œuvre de Bauchau également – notamment pour ce qui concerne les romans du cycle thébain.

Dans son *Apollon le couteau à la main*⁸⁹, Marcel Detienne retrace le parcours existentiel d'Apollon à partir des œuvres littéraires issues de la culture grecque ancienne. Il en analyse le « côté sombre » et décrit le dieu comme « impatient d'aller à l'avant »⁹⁰ ; et comme « un conquérant et un marcheur »⁹¹ ; comme un « purificateur »⁹² ; mais surtout comme un « architecte du pur et de l'impur »⁹³. Pour Detienne, « son art extrême n'est pas de purifier, mais de faire du pur avec l'impur, montrant hardiment comment, depuis le plus informe, se donner un tracé sans mémoire, créer le pur recommencement d'une fondation qui veut se croire durable »⁹⁴. C'est ce que démontrerait le mythe de la construction du temple de Delphes et la fonction qui lui a été attribuée, celle d'un lieu de purification et de renaissance se faisant par et dans le sang des sacrifices. Le nom de Delphes, du reste, dérive de dauphin, c'est-à-dire de la forme prise par Apollon au moment de l'instauration de son culte. Dans son livre *Métamorphoses et symboles de la Libido*⁹⁵, Carl Gustav Jung envisage, quant à lui, un rapprochement entre le dauphin, *delphis* en grec et

⁸⁹ Cf., à ce propos, Marcel Detienne, *Apollon le couteau à la main*, Paris, Gallimard, 1998.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 235.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, p. 206.

⁹³ Cf. *ibid.*, p. 175-243.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 234.

⁹⁵ Cf., à ce propos, Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris, Lgf, 1996.

l'utérus – *delphus*. Detienne le signale également dans son œuvre consacrée à la complexité de ce mythe. Bauchau l'indique enfin, pour sa part, dans la description de la fresque peinte par Clios à la suite des suggestions d'Antigone⁹⁶ dans le chapitre « Le temple rouge » d'*Antigone*.

Selon la tradition, le sanctuaire de Delphes abritait l'*omphalos*, une pierre – placée à l'endroit où Apollon aurait tué Python, le dragon femelle – qui représentait le nombril originaire, le centre du monde. Symbole d'un nouvel engendrement de l'homme (tout masculin cette fois ?), au nom d'une victoire de la raison. L'*image* « solaire » d'Apollon⁹⁷ – comme la sagesse et l'équilibre qu'on lui attribue et qui résultent d'un combat acharné contre les forces obscures qui l'habitent – découle donc d'une conquête du dieu. Et c'est bien de ce parcours existentiel d'ombres et de lumières du dieu solaire que s'inspire Bauchau pour créer son *dipe* qui présente de nombreux points de contact avec la figure de cet Apollon. Cela apparaît de façon évidente à la lecture d' *dipe sur la route*, et notamment à la fin du roman. La relation entre *dipe* et le dieu y prend les caractéristiques d'une assimilation fusionnelle au moment où le protagoniste s'enfonce dans le « chemin du soleil ». Clios en témoigne : « Il va sans se retourner. [...] Il arrive à ce point où la clarté du ciel se confond avec la lumière dorée des soleils. »⁹⁸

⁹⁶ Cf. Henry Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 15-16 : « Clios viendra [...] nous montrer la fresque qu'il a voilée d'une toile. [...] Je m'étonne de voir que le puits de clarté diffuse moins de lumière qu'hier. "Je l'ai partiellement masqué, dit Narsès, Clios pense que ce n'est plus un puits mais une blessure de lumière." – Est-ce que le sanctuaire ne sera pas trop sombre ? "Il y a maintenant une autre lumière", dit Clios. Je lui demande de dévoiler la fresque : "Retournez sur le seuil, et avancez lentement comme des suppliants." Au sortir du souterrain la fresque fondue dans la totalité du rouge ne se discerne plus que par les rayons sourds qu'elle émet. Elle n'est plus éclairée comme hier par le puits de clarté, elle darde au contraire ses couleurs vers cette blessure du ciel que Clios a voulue. [...] Nous contemplons longtemps cette nouvelle et mystérieuse naissance de deux et d'un seul nouveau dieu [...]. » La « blessure », comme évolution du « puits de clarté » – vulve de naissance –, serait-elle l'évolution du « puits renversé » collé dans le 3^e cahier de la première version d'*Antigone* dont j'ai proposé plus haut des pistes interprétatives ?

⁹⁷ Cf., à ce propos, Marcel Detienne, *Apollon le couteau à la main*, op. cit., p. 240 : « Apollon, s'il aime tracer les routes et fonder les chemins, n'ouvre pas, semble-t-il, la voie sacrée qu'empruntent dans l'Hadès les initiés et les mystes : celle-là appartient à Dionysos, Apollon lui, est un Olympien de ce monde. Il sait sûrement, comme un autre, que les dieux sont plus forts que les mortels, mais, parvenu à Delphes, Apollon semble privilégier le champ de l'action humaine faisant connaître par la parole oraculaire qu'une volonté individuelle peut s'autoriser d'elle-même, faire son chemin, agir et construire, créer durablement, sans ignorer la précarité ni méconnaître la finitude de toute entreprise. »

⁹⁸ Henry Bauchau, *dipe sur la route*, op. cit., p. 379.

« Sans se retourner »... Le mouvement d'Éurydice/Apollon est donc un comportement spéculaire, inversé par rapport à celui d'Orphée qui se retourne, lui, pour voir si Eurydice le suit. Éurydice part sans se retourner mais après avoir dit adieu et embrassé Antigone comme Ismène.

Dans son article paru dans la revue *Lettera internazionale*, « La verità nascosta di Orfeo », Slavoj Žižek soutient que, quand Orphée se retourne pour regarder Eurydice et la perd, il en est consolé par les Dieux : la perte en chair et os est compensée par la capacité d'Orphée de retrouver Eurydice dans les éléments de la nature. Un échange qui produit un avantage narcissique pour Orphée qui serait séduit par la perspective de devenir l'auteur de la glorification poétique d'Eurydice. Ce qui implique qu'il n'aime plus « la [sa] femme » mais la vision de lui-même chantant son amour pour elle⁹⁹. En reprenant la thèse de Klaus Theweleit¹⁰⁰, Žižek définit le retournement d'Orphée comme un acte « pervers » et tout à fait intentionnel : il aurait choisi de se retourner pour pouvoir se réapproprier Eurydice comme objet d'une inspiration poétique sublime. Développée au cours des années 1980, cette thèse de Theweleit – que Bauchau pourrait bien avoir connue à l'époque de la rédaction des romans du cycle thébain – offre une perspective intéressante de l'exégèse de la double action (se retourner/ne pas se retourner) accomplie par l'Éurydice bauchalien. Elle expliquerait également le fait qu'Antigone « ne se retourne pas ». Car la fille cadette d'Éurydice est impliquée désormais, et de façon définitive, dans la dimension « sans retour » de la sublimation.

Héros de la séparation, le personnage d'Orphée, le poète « lyrique » par excellence, est dans la tradition gréco-romaine une figure, un mythe qui, comme celui d'Apollon, se caractérise par une multiplicité de facettes. Il est amoureux, poète magicien, prophète. Comme on peut le lire dans *Les Visages d'Orphée* :

Il ne respecte ni l'ordre biologique (il franchit dans les deux sens la limite des enfers, n'accepte pas la mort d'Eurydice, inaugure une pédérastie défensive et connaît du fait de femmes, un démembrement et une recomposition), ni l'ordre théologique (il conteste l'opposition humains/dieux ainsi que la dualité Apollon/Dionysos), ni l'ordre cosmique (il célèbre dans sa cosmogonie l'unité originelle et son catastérisme réalise symboliquement l'unification à laquelle il aspire). Au centre de nombreuses tensions (moi-autrui ; roi-sujet ; ordre-désordre ; mort-vie ; homme-femme ; Apollon-Dionysos ; dis-

⁹⁹ Cf. Slavoj Žižek, « La verità nascosta di Orfeo », dans *Lettera internazionale*, n° 107, Roma, avril 2011, p. 55-57.

¹⁰⁰ Klaus Theweleit, « The Politics of Orpheus Between Women, Hades, Political Power and the Media: Some Thoughts on the Configuration of the European Artist, Starting with the Figure of Gottfried Benn Or: What Happens to Eurydice? », dans *New German Critique*, 36, 1985, p. 133-156.

persion-réunion), il se manifeste, au total, comme un médiateur soucieux d'abolir toutes les distinctions séparatrices et toutes les divisions mutilantes.¹⁰¹

Pour devenir un « médiateur », Orphée a dû affronter le « déchirement » total de l'être et accepter que, de cette déchirure fondamentale, ait découlé la séparation définitive entre le charnel et le spirituel – entre son corps et sa tête. Détachée du corps et transportée par le courant sur l'île de Lesbos, elle continue en effet de chanter Eurydice. Le manque et la perte, avec les sentiments de douleur et de nostalgie qu'ils entraînent, sont la condition nécessaire pour que la « parole » du poète puisse surgir et donner lieu ainsi à une nouvelle naissance. Dans « Orphée et Eurydice : mythes en mutation »¹⁰², Metka Zupancic relève que :

[cette] nostalgie d'atteindre l'autre, celle de nous rapprocher du noyau, du secret de notre existence, la nostalgie de toucher à cet *autre* [...], au-delà des images que nous projetons sur ce qui nous entoure, offrirait peut-être la révélation de qui nous sommes vraiment. C'est pour cette raison qu'Orphée, pendant très longtemps représenté comme « *agamos* » (Brunel, 1129), a besoin d'une Eurydice, de cette image, représentation (encore mythique!) de l'autre qu'il n'a toujours pas appris à voir sans la perdre ou sans se perdre, dans son hésitation entre la fidélité à la Création (solitaire!) et la Communication (qui ne serait pas domination, oubli de l'autre, transformation de l'autre en fonction de nos propres attentes).¹⁰³

La « parole » du poète devient alors l'acte conciliateur par excellence, comme le souligne Myriam Watthee-Delmotte¹⁰⁴. Le *verbum* de la « mémoire de mon futur », comme l'appelle Bauchau. Ce pont jeté entre les profondeurs et la surface, le passé et l'avenir, est placé sous le signe d'Orphée et d'Apollon.

Dans la conception et la construction du personnage d'Orphée, Bauchau, tout en s'inspirant de la tradition classique, soumet le mythe originaire du roi de Thèbes à un processus d'« ouverture » et d'« expansion » mythique. Il attribue en effet à son personnage des traits qui renvoient à la figure d'Apollon ainsi qu'à celle d'Orphée. Mais,

¹⁰¹ Annick Béague et al., *Les Visages d'Orphée*, Villeneuve-d'Ascq (Nord), Presses du Septentrion, 1998, p. 25-26.

¹⁰² Cf., à ce propos, Metka Zupancic « Orphée et Eurydice : mythes en mutation », dans *Religiologiques*, 15 (printemps 1997) article en ligne (source http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no15/intro.html#*).

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Cf., à ce propos, Myriam Watthee-Delmotte, « L'Orphisme chez Henry Bauchau : variations sur le thème de la perte, entre mythe, psychanalyse et poétique », dans « Orphée et Eurydice : mythes en mutation », *Religiologiques*, 15 (printemps 1997) article en ligne (source http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no15/intro.html#*).

mythologiquement, Orphée est une figure qui emprunte de nombreux traits à Dionysos, notamment pour ce qui concerne sa descente aux Enfers et son démembrement qui aboutit à une double naissance. Comme on peut le lire dans *Les Visages d'Orphée*, « Orphée ne s'oppose pas au culte dionysiaque et son démembrement est le seul à déboucher (compensation apollinienne ?) sur une transfiguration par la double naissance d'un oracle et d'une constellation »¹⁰⁵.

En rappelant le rôle du personnage de Calliope dans *dipe sur la route*, Régis Lefort relève, quant à lui, que cette femme est « le personnage qui accouche symboliquement d' *dipe* »¹⁰⁶. Or, puisque Calliope est la « mère d'Orphée dans la mythologie, elle fait d' *dipe*, dans cet accouchement, le frère d'Orphée »¹⁰⁷ – ce qui amène le roi à entrer dans « la descendance du clan des Clairchantants »¹⁰⁸ et à hériter « du pouvoir du chant »¹⁰⁹.

« Frère » d' *dipe*, Orphée assume donc, pour Bauchau, un rôle de « médiateur » dans le combat entre les excès féconds du dionysiaque¹¹⁰ et la mesure de l'apollinien. Ainsi qu'il l'écrit dans le *Journal d'Antigone* :

Nous voudrions que l'écriture ait l'élan, la foudroyante rapidité de Dionysos sans ses excès. Mais sans eux, Dionysos n'est plus. Il faut donc une ascèse, celle d'Apollon qui a traversé l'initiation de la peste et de la lumière. Entre les deux voies maintenues dans une seule vie, un seul corps, une lutte sans victoire est nécessaire, et des contradictions qui peuvent se vivre et parvenir au sourire.¹¹¹

En choisissant le dessin d'un « Orphée déchiré » pour les manuscrits de la première version d'*Antigone*, Bauchau poursuit toutefois, selon moi, un « discours dans le discours » qui dépasse la relation entre la figure d'Orphée et celle du « poète ». Il pénètre en fait dans les méandres d'une relation complexe entre Orphée et la (les) femme (s), qui serait à

¹⁰⁵ Annick Béague et al., *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 24.

¹⁰⁶ Cf. Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre de Bauchau*, op. cit., p. 83.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ À ce propos, Bauchau écrit dans le *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 429 : « C'est Dionysos qui apporte au poème la force et les richesses de l'inconscient, mais son vœu est de les pousser à l'extrême et jusqu'à la transgression délirante. Ce n'est pas la voix du dieu que le poète doit faire entendre, mais la sienne. Cela suppose une lutte constante pour limiter l'ego à son propre terrain et pour le renforcer alors que l'action de Dionysos tend à le submerger ou à le faire éclater dans le délire. »

¹¹¹ *Ibid.*, p. 363-364.

l'origine de son déchirement et par conséquent de sa mort. Comme on peut le lire dans *Les Visages d'Orphée* :

Dans les récits où il est tué par des femmes thraces, les raisons de cette mort sont variées : soit celles-ci sont indignées et considèrent comme du mépris envers leur personne la fidélité d'Orphée à Eurydice ou son amour des jeunes gens ; soit elles lui reprochent d'avoir institué à son retour des Enfers des mystères dont il les a exclues, soit Ménades, elles exécutent, dans leur fureur dionysiaque, la vengeance de Dionysos, furieux qu'Orphée ait quitté son culte pour honorer Apollon. Enfin cette mise à mort par les femmes thraces peut être la conséquence d'un arrêt d'Aphrodite qui veut se venger de Calliope.¹¹²

Cette relation directe de cause à effet entre la (les) « femme (s) » et le « déchirement » dans la plupart des interprétations du mythe d'Orphée possède une fonction valorisante que Bauchau s'approprie dans son œuvre, comme le soutient Myriam Watthée Delmotte dans son analyse des références orphiques dans l'œuvre de Bauchau – et notamment à propos d'un de ses premiers poèmes, « Chant du ciel »¹¹³ :

Ces vers montrent combien le parcours orphique est présenté ici sur un mode valorisant, celui du désir. Il peut sembler étrange que la terrible destinée du héros mythique fasse chez Henry Bauchau l'objet d'envie. Or, cette fascination, qui entraîne l'assimilation du JE narrateur ou poétique à Orphée, ne se limite pas aux seuls débuts littéraires de l'écrivain. Les mythèmes attachés à cette figure marquent l'ensemble de l'œuvre romanesque et dramatique. En particulier, ce mythe de héros touche les protagonistes et, s'articulant plus particulièrement autour d'un héros-poète, il imprègne également les narrateurs. Quant aux situations, elles présentent dans tous les récits une frappante similarité. Les personnages, en effet, s'avèrent tous frappés au départ par une lourde perte affective, et s'engagent invariablement dans une traversée symbolique de la mort qui n'aboutit pas à la reconquête de l'objet du désir mais à une seconde perte, assumée cette fois.¹¹⁴

L'idée d'un *sparàgmos*, comme condition choisie plutôt que subie, comme révolte contre la résignation, me semble évidente dans le deuxième quatrain de « Chant du ciel », à cause de sa déclinaison sur un mode impératif. Les raisons du déchirement sont toutes énoncées dans le premier quatrain, où « l'archer du soleil expirant/tombé sur l'épouse vermeille », se retrouve « devant la nuit du dernier sang ». Son atout face

¹¹² Annick Béague et al., *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 17.

¹¹³ Cf., à ce propos, Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 34 : « L'archer du soleil expirant/tombé sur l'épouse vermeille/devant la nuit du dernier sang/garde une flèche pour le ciel//Aux lieux sévères du silence/que les vents fassent mon tombeau/brûlez mon corps, brisez mes os/que je demeure en violence. »

¹¹⁴ Myriam Watthée-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 131.

à la mort est bien dans la « flèche » qu'il garde pour le ciel ; dans cette arme qui va droit vers sa cible « sans se retourner ». L'« archer » Bauchau parvient à la lancer environ trente ans après ce poème en écrivant *dipe sur la route*, roman où s'opère un passage du dionysiaque à l'apollinien qui se réalise à travers une « médiation » orphique.

Ce passage pourrait bien représenter une (la) réponse à la question vivante de « la » Sphinx. Comme le démontre l'écriture d'*Antigone*, toute réponse ne peut toutefois être qu'incertaine, provisoire, fragile. Ce qui engendre, selon moi, un « retournement orphique » d'*Antigone*, une « marche en arrière », vers la lumière sombre du dionysiaque, dans la grotte des profondeurs, revers de la lumière solaire apollinienne.

Entre ces deux voies qui n'en sont finalement qu'une, demeure l'écrivain « en violence », déchiré à jamais entre deux tendances spéculaires en opposition. À la différence de Cocteau qui, dans son film *Le Testament d'Orphée*, passe au-delà de la question du Sphinx – en l'ignorant tout simplement –, Bauchau reste toujours impliqué dans le déchirement d'une réponse impossible, comme le démontre clairement ce passage qui clôt la première version d'*Antigone* :

Il [Hémon/Clios] dit : Antigone est morte. Antigone n'était pas une héroïne : non. Pas une sainte. Non. Pas encore une espérance. Non Antigone est une faible lumière annonciatrice, intrépide et interrogante.¹¹⁵

Sur la même page où apparaît le dessin de l'Orphée déchiré, on retrouve la photo de l'arc triomphal (celui-ci encadrant 7 colonnes) et des colonnades d'un site archéologique dans le désert. Ce site immergé dans une lumière ocre, sans légende, est le complexe archéologique gréco-romain de Palmyre en Syrie. Cette oasis dans le désert et ville caravanière, carrefour commercial de matières précieuses à l'époque gréco-romaine, est par ailleurs une ville dont la construction est attribuée dans la Bible au roi Salomon. Le site de Palmyre possède en outre un théâtre romain dans un très bon état de conservation.

Cette photo offre à l'imagination (et à l'analyse) du chercheur une condensation de thèmes « bauchaliens » : la lumière « rouge », la présence d'une oasis dans le désert qui rappelle l'idée de « puits », les vestiges d'une ville qui doit sa vie et sa prospérité au fait d'être « sur la route », le théâtre... Et comment ignorer une référence implicite au roi Salomon, projection imaginaire de Johnson dans *Le Régiment noir* ?

Le verso de la quatrième de couverture est occupé par 4 photos. En haut, une méridienne en pierre (cf. fig. 12). La légende écrite à la main

.....
¹¹⁵ Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 3 », *op. cit.*, p. 185.

indique qu'il s'agit du « cadran solaire de bergers en H^e Provence ». Une allusion donc à un des « temps » de la route ? À cette transhumance cyclique des bergers qui se déroule dans un temps de « longue durée » de matrice braudelienne ? Au temps de l'« amour parfait » et impossible entre Clios et Alcyon ? Les trois autres photos reprennent des églises : le clocher roman de l'abbaye de Chancelade – dont j'ai déjà eu l'occasion de parler ; une vue des tours et du clocher de la cathédrale d'Orléans ; et, finalement, la photo de la façade de la cathédrale de Tours, avec ses deux grandes tours. Les thèmes du clocher et de la tour, déjà analysés, s'associent, ce faisant, au souvenir de Jeanne d'Arc, la Pucelle d'Orléans, ainsi que l'a définie la tradition. De nombreux points de contact, qui seraient à approfondir, existent entre le personnage d'Antigone créé par Bauchau et la figure de Jeanne d'Arc. Bauchau lui-même l'indique dans le *Journal d'Antigone*, au début de sa rédaction du roman :

Antigone, celle qui n'a pu engendrer. La Vierge est mère. Antigone, comme Jeanne d'Arc, a dû assumer l'acte héroïque. Leurs deux morts sont terribles.¹¹⁶

Sur la quatrième de couverture, en haut, une carte postale reproduit le « Christ en majesté » (cf. fig. 16) de la peinture murale du XII^e siècle réalisée dans la Crypte Saint-Savin de l'église Saint-Cyprien à Saint-Savin-Sur-Gartempe dans la Vienne¹¹⁷. Comme le Christ en majesté est la représentation du Christ en tant que lumière créée du monde, il me semble possible d'envisager une relation entre cette image du Christ et l'« évolution » d'Antigone en lumière. D'autant plus que, dans *Antigone*, de nombreux traits rapprochent la protagoniste de la figure du Christ, comme le démontre Isabelle Renaud-Chamska¹¹⁸ ; et que, dans ses derniers instants de vie, Antigone se dit : « Je m'avance ici dans le mystère et l'aventure de la lumière. »¹¹⁹

En signalant la présence de similitudes étonnantes entre l'*Antigone* de Bauchau et l'*Apocalypse selon saint Jean* – texte dans lequel on retrouve la vision du « Christ en majesté » – et notamment pour ce qui concerne la correspondance entre la « Jérusalem céleste » et « l'Antigone

.....
¹¹⁶ Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, op. cit., p. 94.

¹¹⁷ Les peintures murales de cette église, et notamment celle de la nef, inspirées des épisodes de la Bible, auraient pu servir de traces à Bauchau pour la conception de l'œuvre de Florian dans *Déluge*. Cf., à ce propos, le chapitre « Ève » du roman.

¹¹⁸ Cf. Isabelle Renaud-Chamska, « Ma prière Antigone », dans Catherine Mayaux et Myriam Watthée-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau. Écrire pour habiter le monde*, op. cit., p. 356-360.

¹¹⁹ Henry Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 343.

céleste »¹²⁰, Régis Lefort se demande : « Antigone aurait-elle remplacé Dieu chez Bauchau ? Serait-elle devenue celle à qui s'adressent ses prières quotidiennes ? »¹²¹

La photo du « Christ en majesté » que l'on trouve dans le 3^e cahier de la première version d'*Antigone*, ainsi que l'évolution de la « matière Antigone » en « lumière » le laisserait en tous cas supposer. D'autant plus que le roman *Antigone* se compose, dans sa version définitive, de vingt-deux chapitres, comme l'*Apocalypse selon saint Jean*. Ce « triomphe » du personnage d'Antigone, sa présence au ciel « en majesté », sa « lumière acharnée » renvoient bien sûr à l'idée de sublimation mais aussi à celle de présence obstinée, de résurgence infinie d'un nœud problématique, « lumière sombre » abritée à jamais dans la « grotte » des profondeurs de l'écrivain. Dans *Le Boulevard périphérique*, Antigone est manifestement une figure intériorisée en tant qu'« Antigone intérieure ». Quand elle prend le narrateur « par la main », c'est pour l'amener à regarder le ciel dans la nuit où « parfois la fuite des nuages laisse voir une étoile »¹²². Une étoile... emblème de la lumière du « Christ en majesté » ou bien d'un « Lucifer en majesté »¹²³ ? Dans *Le Boulevard périphérique*, l'idée de « majesté » n'est pas associée à la figure du Christ mais à celle de Shadow, l'« ombre ». Elle assume donc la valeur de « lumière satanique » :

Même en cage je sais que le tigre garde, on ne sait comment, sa majesté [Cf. Fig. 13]. Ainsi Shadow conserve sa majesté dans la chambre de prison, sur son lit, dans son plâtre et les appareils qui soutiennent sa colonne vertébrale. Je me dis peut-être que je vois Shadow en majesté comme il n'était peut-être pas, comme il ne sera bientôt plus. La majesté n'est-elle pas satanique, comme le donne à penser Satan quand il montre à Jésus tous les royaumes de la terre ?¹²⁴

En dessous du « Christ en majesté », en bas de la page, une carte postale collée à l'envers – comme le puits monumental de la couverture antérieure – reproduit des « Halles en charpente du XVI^e siècle » qui se trouvent à Charroux dans La Vienne, comme le signale la référence au verso. Il me semble pouvoir déceler, dans cette carte « conclusive » du « discours dans le discours » analysé ici, une allusion assez évidente à la relation qui existerait entre l'écriture et l'architecture, entre la « char-

¹²⁰ Cf. Régis Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 254.

¹²¹ *Ibid.*, p. 255.

¹²² Cf. Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 229.

¹²³ Je renvoie le lecteur au vers « Le ciel avec sa chevelure lucifère » du poème « Les deux Antigone » que j'ai analysé dans le deuxième chapitre de ce livre.

¹²⁴ Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 89.

penne » en bois et/ou en métal et la « charpente » d'une œuvre littéraire. L'inversion opérée par Bauchau signalerait que la charpente littéraire sert à soutenir le discours des profondeurs dans son ouverture « vers le ciel » ; vers cette « liberté sage » de l'écriture et de la parole que l'on retrouve au XVI^e siècle, notamment dans l'œuvre de Rabelais.

L'analyse des références paratextuelles qui complètent la première version d'*Antigone* permet de mieux pénétrer dans les dynamiques de la création littéraire bauchalienne et dans certaines récurrences « obsédantes ». L'écrivain utilise des ressources « autres » que la parole dans la construction de son « discours dans le discours ». Elles puisent dans des champs très divers, comme ceux de la numérologie, du renvoi conceptuel, de la « citation artistique », de la « mémoire » en tant que métaphore suggestive. Bauchau se sert d'éléments – cartes postales, invitations, photos, couverture de livres, etc. – qui appartiennent au monde de son vécu quotidien où ils sont censés exercer une fonction pragmatique et/ou esthétique. En les collant dans les cahiers de ses manuscrits, Bauchau réalise une opération d'extrapolation de ces éléments hors de leur contexte d'appartenance originaire pour les reconsidérer et les réinterpréter dans son imaginaire. Ce qui lui permet de déceler la force évocatrice, suggestive et symbolique qu'ils pourraient contenir et qu'ils revêtent pour lui, par un jeu trouble de décontextualisation et recontextualisation cryptée. Les images perdent leur « innocence » originaire pour se transformer en symboles, que Bauchau combine comme les pièces d'un puzzle, en leur donnant la fonction d'accompagner et de compléter la construction de la « charpente » de son discours littéraire.

Comme l'échange de sang dans la fresque peinte par Clios, ces images paratextuelles créent un « échange de sang », de « matière » donc, entre le « discours » des images comme univers crypté des « métaphores obsédantes » de l'écrivain, et le discours textuel du récit. Par l'effet de cet échange, le code iconique (au sens large) et le code linguistique (au sens large) se chargent de la même opacité, de la même fonction de représentation de problématiques existentielles sur un mode symbolique.

Bauchau, écrivain, analysé et analysant, sait que la parole et la narration, comme tout autre forme de représentation, se heurtent toujours à la limite de l'« insuffisance » et de l'incomplétude. L'effort de « remonter aux sources » par la parole afin de « dévoiler » le mystère de l'existence, ne peut qu'aboutir à poser de nouveau, et autrement, « La Question » de « la » Sphinx ; à y revenir toujours. Seuls les images et les mots, dépouillés de leur fonction « pragmatique » et investis (explicitement ou implicitement) du statut de symbole, sont censés représenter la totalité d'une

problématique existentielle : la (les) question (s) et la (les) réponse (s) qu'elle implique.

Comme j'ai déjà eu l'occasion de le relever à maintes reprises, en étudiant l'œuvre de Bauchau, j'ai acquis la conviction qu'elle est parsemée d'un réseau de relations symboliques plus ou moins évidentes – ce que l'examen des manuscrits de la première version d'*Antigone* n'a fait que confirmer. C'est donc à travers la mise en place d'un réseau phrastique et interphrastique et la création de jeux de renvois intertextuels, que Bauchau construit la « charpente » de ses textes en utilisant les « clous » d'une écriture symbolique qui touche en même temps aux champs de la Littérature, de l'Herméneutique et de la Psychanalyse, ainsi qu'à certaines traditions mythiques et ésotériques, comme j'ai eu l'occasion de le relever.

Dans l'œuvre de Bauchau, le symbole joue avant tout un rôle littéraire et scriptural car il est utilisé par l'écrivain comme expression d'une volonté artistique – plus ou moins explicite – de se situer dans une lignée de procédés créatifs d'inspiration baudelairienne et mallarméenne. Il se relie ainsi, de façon voilée, à ce courant constitutif des Lettres belges qui mise sur l'image et l'analogique, depuis l'œuvre fondatrice de Charles De Coster, et qui donnera une contribution très importante au Symbolisme européen. La création, entre autres, de relations significatives et originales – sinon originelles – d'échange et de « coopération » entre l'écriture et l'image plastique y joue un rôle décisif de création de la dimension d'art et de spécification par rapport à la trame – ce qui a engendré le mythe de la Flandre littéraire et picturale, ainsi que l'a montré Marc Quaghebeur, et qui ne cesse de produire des effets moins voyants mais encore plus piquants¹²⁵.

Le symbole est censé jouer aussi un rôle herméneutique. Car il prend en charge l'obscurité constitutionnelle de tout signe dans son action de « dire » la complexité de l'univers et de l'homme. Il a également partie liée avec la psychanalyse, comme lien entre l'intérieur et l'extérieur, représentation imagée et forme codée – faite de signes et de signaux – des « profondeurs » intimes.

Une grande connaissance des mythes grecs et orientaux, de l'astrologie, de la numérologie, de la valeur magique des signes alphabétiques, de la symbolique chrétienne permet à Bauchau de créer une « constellation impérieuse » de la parole/image originale ; un code

.....
¹²⁵ Cf. Marc Quaghebeur, « Quand le mythe du XVI^e siècle rejoint celui de la Flandre picturale », dans *Ferenczi László Köszöntése 65. Születésnapja Alkalmából*, Miskolc, 2003, p. 189-197.

crypté. Semblable à ceux qu'il a peut-être utilisés au cours de la Seconde Guerre mondiale ? Il fonctionne en tous les cas comme langue de communication entre la Sphinx et l'homme, entre la question et la réponse, entre l'aujourd'hui et le temps des origines.

Par ce code, la « parole » de Bauchau peut se charger d'un sens plus profond, forcer finalement la barrière de l'« impénétrable », non pour résoudre son mystère mais pour en assimiler tout son hermétisme et le restituer tel quel. C'est ce dont témoigne, à mon avis, ce passage final de la version définitive d'*Antigone* sur lequel seule l'analyse des références paratextuelles des cahiers de la première version du roman peut jeter une « faible » lumière :

Clios, à sa façon, voudrait bondir, voudrait clamer : « Io, jamais tu n'as chanté ainsi, tu égales Alcyon, tu es Orphée. » Mais il ne bouge pas, il écoute, il entend mourir ses deux Antigone : la naufragée et la survivante et il regarde le sourire de K. Le sourire de celui qui, sur la route obscure, est déjà dans l'unanime.¹²⁶

.....
¹²⁶ Henry Bauchau, *Antigone*, *op. cit.*, p. 355.

Chapitre VI

En guise de conclusion

7 janvier 1973

*L'amour qui me manque est
Celui que je ne donne pas*

Les Années difficiles, p. 53

L'œuvre d'Henry Bauchau s'offre au lecteur avec générosité. Une générosité de pages, de phrases, de mots. Une générosité de références, de renvois, de liens. Tout ce qui est dit d'important à un endroit se retrouve ailleurs, dans un autre texte, dans un autre contexte, dans un autre discours, sous une autre forme. Cette multiplication du « dire », et de ses atouts expressifs, crée un réseau intertextuel « vertigineux », labyrinthique en somme où, comme le lecteur et l'exégète le découvrent assez vite, il est aisé de se perdre.

« On chercherait en vain parmi les paramètres de la narration d'Henry Bauchau un seul élément qui ne soit pas méandreux. Les voix narratives, le temps, l'espace, les actions, tout ne cesse de se modifier et d'évoluer »¹, écrit Myriam Watthee-Delmotte.

À l'origine de cette articulation « mouvante » de l'écriture et du discours littéraire il y a, comme je l'ai montré, une double instance qui se décline dans deux directions opposées. Dans l'œuvre de Bauchau, elles vont dialoguer sous les formes de l'attrait et du combat.

Un besoin irrésistible, narcissique, de se dire et de se raconter pour exister dans sa propre « vérité » ; une colère qui fait de la parole un instrument de rupture d'un « voile » et une arme « contre » ; un désir de vivre en suivant ses propres pulsions, tous trois s'opposent dans cette œuvre à la conscience de la présence d'une limite, d'un barrage, d'un seuil infranchissable face auxquels se bloque l'épanouissement des désirs et de l'écriture. Ce conflit entre des tensions opposées, également fortes – et chacune bien déterminée à jouer en vue de son propre affermissement –, engendre chez Bauchau un sentiment de malaise et d'insuf-

.....
¹ Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 149.

fisance face au monde. Ce sentiment traverse sourdement l'expérience profonde de ses années et de son vécu – en informant, d'une manière ou d'une autre, une œuvre construite à partir et à l'intérieur d'un « va et vient » entre parole et omission.

Au centre et au « cœur » de son écriture, se trouve quelque chose d'« innommable ». Un désir, un penchant que Bauchau perçoit comme une « faute originaire », et sur laquelle pèse l'interdit de la communauté sociale et éducative dans laquelle l'écrivain est né et a grandi, c'est le pivot autour duquel se produit et s'organise l'éclatement de sa structure identitaire.

L'écriture et la psychanalyse explorent ensemble, par des voies parfois diverses, parfois conjointes, une enfance et une jeunesse. Elles sont à la recherche de la « faille » en amont ; du moment où l'être d'Henry Bauchau, comme celui de ses personnages, s'est définitivement et à jamais séparé de lui-même. Elles les emblématisent dans l'épisode que l'œuvre de Bauchau présente sous le nom de « L'incendie de Sainpierre ». C'est à partir de lui que s'élève la grande Vague ; que se forment et s'organisent les paroles de l'énigme fondamentale face à laquelle la vie de cet écrivain n'a jamais cessé de se confronter. La guerre, le danger du feu, la séparation de la mère, vécue comme un abandon à l'avantage du frère aîné, la présence solide du grand-père « sauveur », constituent les « clés » d'accès, le point de départ pour l'enquête sur le grand mystère que Bauchau ressent comme sa nature : ce « désir d'être femme », cet élément pulsionnel irrépressible qui le sépare à jamais du monde de la « normalité », de sa famille et de son entourage. De là, le besoin d'une introjection du maternel, du féminin, qui devient une composante fondamentale de son « moi », bien que ses déclinaisons jouent sur plusieurs registres différents et restent foncièrement ambiguës.

De cette « déchirure » en amont de l'unité originaire entre mère et fils, découle en aval une autre déchirure, entre le masculin et le féminin. La « Lutte avec l'ange » – la célèbre fresque de Delacroix dans l'église Saint-Sulpice à Paris qui fascine tellement Bauchau – synthétise bien l'histoire d'une écriture qui raconte un combat intérieur entre des forces opposées et pourtant co-existantes. Des forces qui sont à la fois « contre » et « avec » lui. On les retrouve dans le feu d'un désir menaçant auquel il faut échapper ; dans la minéralité solide, résistante et opaque de la nature humaine qui s'y oppose ; dans la présence, encore, d'une spiritualité transcendante, limite et aspiration en même temps. Ce sont ces forces qui constituent la source symbolique de l'invention linguistique « L'incendie de Sainpierre » et des nœuds problématiques autour

desquels se construit l'architecture de l'œuvre bauchalienne et se tisse son fil scriptural.

Dès sa première émergence, l'écriture créative de Bauchau montre le désir et le pouvoir qu'elle a de porter à jour, et ce qui est dans les profondeurs, et les instances refoulantes. De faire une œuvre en oscillation continue entre des instances de décontextualisation et de contextualisation, au sens où les entend Jean Bessière² : les formes expressives choisies – roman, poème, journal, etc. – se rapportent à la matière identitaire fonctionnant, à tour de rôle et selon les cas, soit comme une synecdoque, soit comme une contre-synecdoque³.

C'est ce que montrent, avec évidence déjà, les premières ébauches littéraires de la jeunesse, et notamment *Le Temps du rêve*.

Mais comme la forme de l'écriture littéraire est la voie privilégiée que prend la « chose » pour se manifester, bien qu'encore timidement et sous des formes déguisées ; comme elle montre ainsi tout son pouvoir de « dévoilement » et « de mise à jour », il faut lui ôter son pouvoir d'évocation, sa force créatrice. Pour que « la chose » disparaisse dans l'obscurité des profondeurs, pour qu'elle soit réduite au silence et oubliée, il faut changer d'écriture et diriger la parole vers le monde et son commentaire, ainsi qu'en témoigne le renoncement à l'écriture littéraire qui se prolonge chez Bauchau jusqu'à l'âge de quarante/cinquante ans.

La cure analytique ouvre de nouveau un canal de communication pour ce dialogue interrompu dans la jeunesse du « moi » avec soi-même. L'écriture de la maturité accepte cette nouvelle occasion. Elle se charge alors de la poursuivre en faisant appel à toutes les ressources que lui offre l'invention littéraire.

Bauchau travaille avec une « justesse d'artisan » la narration de son « moi », en l'articulant sur quatre plans différents. Son écriture suit, en simultané, la « marche en avant » progressive vers ses profondeurs d'une part ; de l'autre, la « marche à rebours » vers « les questions enfantines ». À partir de la découverte d'une identité féminine dans son « moi », la « marche en avant » le porte à choisir la voie douloureuse d'un renoncement qu'il ressent comme nécessaire et le pousse finalement à la « marche transversale » de son écriture. Cette dernière les rejoint et les

² Cf., à ce propos, l'article de Jean Bessière « Notes sur la décontextualisation littéraire. Quelques perspectives contemporaines », dans Jean Bessière (dir.), *Littérature et Théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*, op. cit., p. 43-81.

³ « [...] la caractérisation de la décontextualisation et de la contextualisation définit-elle l'œuvre littéraire comme un jeu de synecdoque par rapport à un contexte-source, ou comme un jeu de contre-synecdoque par rapport à un contexte de réception. » *Ibid.*, p. 51.

relie toutes dans un jeu de miroirs, au sein duquel Bauchau peut les réinventer, à condition de les mythifier au sens large du terme.

Pour restituer les images et les reflets de cette relation à l'existence, Bauchau se rend compte qu'il doit « forcer » la langue, lui faire passer le seuil de la codification et de la norme pour parvenir à créer un système linguistique personnel et original, dissimulé dans une écriture assez classique, fondant sa substance et sa structure dans la structure de l'énigme de « la » Sphinx. Chaque parole se charge alors d'une valeur symbolique et réalise en elle la complexité, la densité ambiguë et les contorsions de la relation de Bauchau à lui-même et au monde, base de l'univers de ses « constellations impérieuses ».

Les différentes « marches » dont son écriture tâche de rendre compte – au sens des chemins, mais aussi de l'escalier – sont mises en communication par un réseau souterrain de symboles récurrents qui affirment toujours, par leur migration intratextuelle, intertextuelle et contextuelle, l'ambiguïté fondamentale de tout choix interprétatif ; l'impénétrabilité de « pierre » face à laquelle se heurte la recherche de sens de l'homme. Car le symbole est une chose et son contraire, la condensation de tous les possibles du sens.

L'invention d'un système symbolique de représentation permet à Bauchau de réussir son projet de reconstruction du fil de son existence et de son intériorité comme s'il s'agissait de la mise en scène d'un « rêve fantasmé » dans lequel le réel, l'imaginaire et l'invention se côtoient et se confondent à l'intérieur d'une dislocation spatio-temporelle capable de fondre le passé, le présent et l'avenir, l'immanence et la transcendance. Et cela, dans un syncrétisme narratif de co-présence où les concepts canoniques de cohérence et de cohésion éclatent souvent sous l'effet du « dire détourné ».

« Pour aller vers ce qui n'est pas évident, va vers ce qui n'est pas évident », note l'écrivain dans *Jour après jour*. Henry Bauchau, le « brouilleur de pistes », comme l'appelle Marc Quaghebeur, se met à la place de « la » Sphinx. Il construit, à travers ses architectures scripturales, la non-évidence de sa vie, de son œuvre et de sa relation au féminin.

La découverte du féminin se heurte immédiatement au spéculaire de l'interdiction familiale et religieuse. La recherche de la liberté se heurte à une résistance intérieure plus forte que la raison. Renoncer au féminin est un acte nécessaire ; continuer à le penser également. Il ne reste dès lors qu'à mener à terme la tentative de sublimation esquissée dès le début de son œuvre. La « petite fille » blonde de ses premières ébauches littéraires peut vivre, et même prendre (à travers son rôle de protagoniste absolue comme par le statut du « je » dans le système de

l'énonciation) le devant de la scène. À condition de se doter de caractéristiques qui puissent en faire une revanche sur la honte et le mépris. Pour ce faire, Antigone constitue le personnage idéal.

Mais quelle est la « vérité », quel est le sens profond de cette nouvelle forme de féminin que Bauchau envisage de faire incarner à Antigone ? Antigone d' *dipe sur la route* vit au cœur de l'énigme. L'Antigone du roman éponyme se substitue à *dipe*, car elle est l'évidence de la lumière qui offusque la noire splendeur du crime. Elle devient une icône du féminin sublime et idéal. Une allégorie⁴ qui perd, à cause de sa nature intrinsèque, sa valeur de symbole. Elle incarne en tout cas non seulement un féminin exemplaire mais aussi un féminin à exhiber. Bauchau peut donc s'en prévaloir. Il peut lui demander de faire contrepoids, par sa grandeur et son courage unanimement reconnus, au sentiment complexe d'infériorité et de culpabilité qu'il a raconté comme étant une des constantes de sa vie. Cette Antigone – que j'ai définie ici comme étant « de surface » – est la « matérialisation la plus haute, et la plus « définitive », de l'instance refoulante – celle qui a accompagné tout féminin dans l'œuvre bauchalienne. Car elle est soustraite au monde du « désir », pour être enfermée à jamais dans la « prison du bien ». À cet égard, les retouches des manuscrits successifs d'*Antigone* confirment un processus qui s'était déjà révélé dans la réédition de *La Dogana* à l'intérieur d'*Heureux les Déliants*, réédition dont la réélaboration biffe ou atténue l'emprise du féminin que la première édition laissait éclater ainsi que l'a montré Marc Quaghebeur⁵.

La tradition confie à Antigone la tâche d'ensevelir Polynice, et à Bauchau celle de couvrir, autant que possible, « la chose », ainsi que le fait la fille de Jocaste avec le corps de Polynice. Bauchau confie à Antigone le soin de cacher, dans les profondeurs de sa grotte, le vrai secret de sa nature androgyne. Ainsi le protège-t-elle de l'attaque des « chiens » et des « vautours » du monde conventionnel. Ainsi le dérober-t-elle à la vue et aux prises du « vautour Créon ». Ainsi peut-elle lui dire, finalement, adieu, au cours de la cérémonie des larmes devant le corps de Polynice :

⁴ Cf. Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, op. cit.

⁵ Cf., à ce propos, Marc Quaghebeur, « Les deux Dogana », dans *Henry Bauchau. Voix et vocation de l'écriture*, *Francofonia*, n° 42, op. cit.

Adieu cher frère, cher corps, pour qui je puis si peu.

Adieu esprit solaire, cavalier dévorant de l'erreur et
du meurtre,

Adieu grande bête sauvage, va retrouver ton jumeau
des ténèbres.⁶

Une fois sa tâche accomplie, la femme Antigone « n'est plus nécessaire », elle peut passer le témoin à l'Antigone d'Io ; entrer, par transmutation, dans la chaîne des générations ; et se faire emblème et mémoire éternelle, féminin sublime et sublimé. Pour son « créateur », la « vraie Antigone » devrait, elle, rester enfermée à jamais dans « la douce, anonyme obscurité »⁷ d'une grotte, dans ce lieu qui est en même temps commencement et fin de toute existence.

Mais cette Antigone est « autre chose ». Bauchau le laisse entendre dans la première version du roman quand il écrit : « Antigone n'est + celle de Sophocle et en l'étant encore. Il y a un plus. »⁸ Elle ne peut et ne veut pas accepter de disparaître. Elle réapparaît donc avec force, après l'écriture du roman, pour affirmer son « plus » ; pour dire enfin encore que l'énigme de sa nature et de son existence reste intacte et que, comme tout symbole, sa vraie nature reste insaisissable et son sens inépuisable ; qu'elle est et demeure à jamais une « représentation qui fait *apparaître* un sens secret, [...], l'épiphanie d'un mystère »⁹.

Deux ans après la sortie d'*Antigone*, Bauchau publie dans le recueil *Exercice du matin*¹⁰ le poème « Liberté d'Antigone », comme je l'ai déjà signalé dans le quatrième chapitre de ce livre. Myriam Watthee-Delmotte présente dans son article « Désécrire pour trouver le lieu de la présence »¹¹ les différentes versions que Bauchau a écrites de ce poème. Il me semble important de relever ici les hésitations de l'écrivain dans le choix du titre : avant de se décider pour « Liberté d'Antigone », il oscille entre « L'inattendue du mois d'août », « L'apparition du mois d'août » et, plus significativement encore, « Épiphanie du mois d'août ». Une version portant le titre « Stèle pour Antigone » apparaît déjà comme poème

⁶ Henry Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 303.

⁷ *Ibid.*, p. 355.

⁸ Henry Bauchau, « Antigone 92, 1^{re} version, cahier 1 », op. cit., p. 5.

⁹ Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, [1964] Paris, PUF, 2008, p. 13.

¹⁰ Henry Bauchau, *Exercice du matin*, op. cit.

¹¹ Myriam Watthee-Delmotte, « Désécrire pour trouver le lieu de la présence », dans Henry Bauchau, *La parole précaire*, op. cit., p. 121-127.

inédit dans les *Cahiers Henry Bauchau*¹². Or, comme je l'ai montré dans ce livre, la focalisation du poème dans sa version finale, passe de l'expérientiel (Libérée) au conceptuel (Liberté). Les versions intermédiaires du poème sont encore liées à la présence explicite d'une relation interpersonnelle expérientielle comme en témoignent les vers suivants : « il (parfois) te découvre, retrouve/apparaît à lui-même », qui deviennent dans une autre version « parfois je te découvre/et peut-être j'apparaîs à moi-même » et « parfois je te découvre/je me vois/m'apparaître à moi-même »¹³, où la « découverte » et l'« apparition » appartiennent au champ sémantique du « visuel », et donc de l'expérientiel. Une fois encore l'écriture de Bauchau manifeste son oscillation entre la subjectivité du « je » et la distance du « il ». Son écriture se place finalement dans la dimension intermédiaire, entre le « je » et le « il », dans l'altérité du « tu/toi », comme le démontre l'« instabilité » des pronoms personnels dans son œuvre et, plus emblématiquement encore, le rapport avec Antigone, à partir du poème « Les deux Antigone ».

Pour Philippe Forest « [...] le "Roman du Je" n'a d'autres horizons que la dissolution inquiète de toute perception assurée de soi-même »¹⁴ : les grands « Roman du Je », dans lesquels on peut inscrire tout l'ensemble de l'œuvre bauchalienne, expriment en conséquence « le saccage, l'holocauste »¹⁵ de la première personne. Comme Forest fait encore remarquer :

Une autre expérience – plus intense – les appelle hors du cercle solipsiste et de ses sortilèges, ils sont tous entiers tournés vers cette seconde personne du singulier dont dépend leur condition même d'existence : l'autre (« le toi ») exige cette parole incessante en laquelle le sujet ne se ressaisit pas mais à l'intérieur de laquelle il touche à la seule des figures véritables.¹⁶

Expérience qui se fait extrême, certes, dans les écritures de la subjectivité, mais qui appartient, par définition, bien qu'à des degrés et par des modalités divers, à tout produit artistique, comme le rappelle, de son côté, Jean Bessière :

L'œuvre littéraire, comme toute œuvre d'art, mais aussi comme toute production de l'homme, est de l'altérité créée, qui rappelle que l'altérité est une

¹²
Cahiers Henry Bauchau, n° 1, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, juin 1997, p. 23.

¹³ Cf. *Ibid.*, p. 123-127.

¹⁴ Philippe Forest, « Le roman du Je », dans *Le roman, le réel et autres essais. Allaphbed 3*, op. cit., p. 132.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

création humaine, sociale, en conséquence comparable à d'autres créations de l'altérité et reportable sur champ social et discursif, dans l'histoire, que ce champ soit le champ-source ou le champ de réception.¹⁷

Antigone, ce « tu » qui se décline dans le roman comme un « je », est cette altérité, cette partie profonde de soi-même que Bauchau cherche, par le miroir et les ressources de l'écriture et de la littérature, de « dire ». Mais, comme je l'ai déjà fait remarquer, malgré tous ses efforts, il n'y parvient pas par l'écriture du roman *Antigone*. Et pourtant il ne se rend pas...

Dans « Qui est tu ? », un « tapuscrit inédit [...] rédigé à la fin des années soixante-dix ou au début des années quatre-vingts »¹⁸, Bauchau crée un texte qui joue sur l'homophonie entre le pronom personnel sujet « tu » (forme faible de l'altérité) et le participe passé du verbe « taire ».

« Ce qui est tu, c'est le seigneur », écrit Bauchau. « Quel seigneur ? » s'interroge-t-il alors. Et comme réponse, en guise de conclusion, l'écrivain se dit : « Le seigneur tu ».

Ce « seigneur tu », va-t-il apparaître dans le dernier des romans de Bauchau, celui dont il vient d'achever la première version au moment de la conclusion du présent livre ? Va-t-il exister vraiment, tel un « je » en son nom propre, par le biais d'une parole qui parviendra finalement à être manifeste ? Va-t-il achever ainsi ce combat d'une vie et en sortir « invaincu mais boiteux », comme Jacob ?

Le titre choisi « L'Enfant rieur »¹⁹, me semble en tous les cas révélateur d'un succès annoncé. D'un bonheur finalement atteint en vertu d'un déplacement sur une route qui de l'« épiphanie de la rieuse originelle »²⁰ le conduit à « L'Enfant rieur »

¹⁷ Jean Bessière « Notes sur la décontextualisation littéraire. Quelques perspectives contemporaines », dans Jean Bessière (dir.), *Littérature et Théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*, op. cit., p. 60.

¹⁸ Cf. Isabelle Vanquaethem « À propos de... *Qui est-tu* », dans Henry Bauchau, *La parole précaire*, op. cit., p. 153.

¹⁹ Les informations que j'ai eu, en compagnie de Marc Quaghebeur, sur le titre de ce nouveau roman ont été fournies directement par Henry Bauchau au cours de l'entretien privé à Louveciennes, le 23 janvier 2011. Faut-il rappeler que dans *Le Boulevard périphérique* le personnage d'Aurélië possède « une hardiesse garçonnière et rieuse » et que le « je » regrette de ne pas être devenu un « enfant rieur » à cause de sa famille ? Cf. Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 108-113.

²⁰ Henry Bauchau, « Liberté d'Antigone », dans Henry Bauchau, *Poésie complète*, op. cit., p. 311.

Bibliographie

Note explicative

Pour élaborer les bibliographies, j'ai utilisé et adapté les données mises à disposition par les Archives & Musée de la littérature (Bruxelles), le Fonds Henry Bauchau de l'Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve), les ressources documentaires de l'Academia Belgica (Rome), du Fondo Belga de l'Université de Salerno et de la section belge de la Biblioteca Europa de l'Université de Naples « L'Orientale », ainsi que celles du Centre d'études sur la Littérature belge de langue française (Bibliothèque du Département de Langues et de Littératures étrangères modernes de l'Université de Bologne).

La bibliographie des œuvres d'Henry Bauchau reprise dans cet ouvrage a été rédigée dans l'intention de mettre en relief, à travers un ordre chronologique, le processus de création des œuvres, de ses réécritures et des oscillations récurrentes en matière de titrologie, et de servir aux chercheurs à venir. Elle tend à l'exhaustivité, ce qui ne veut pas dire qu'elle y atteint entièrement.

La bibliographie critique de l'œuvre d'Henry Bauchau a été organisée à partir des productions les plus récentes pour remonter jusqu'aux études les plus anciennes, tandis que la bibliographie générale, établie par sujets, est présentée en ordre alphabétique pour faciliter le repérage des auteurs.

Je propose par ailleurs, en accord avec l'institution de recherche qui publie ce livre, les Archives & Musée de la Littérature, une description du Fonds Henry Bauchau, notamment des manuscrits, laquelle pourrait s'avérer utile aux chercheurs.

Bibliographie des œuvres d'Henry Bauchau

Les premiers écrits d'Henry Bauchau (1932-1943)

Articles

« Le racisme et ses influences », dans *L'Esprit Nouveau*, mars-avril 1932 (4^e année).

« Revue des revues », dans *L'Esprit Nouveau*, mars-avril 1932 (4^e année), signé H. B.

« Notes sur la décentralisation », dans *L'Esprit Nouveau*, mai-juin 1932.

« Découverte de la Belgique », dans *L'Esprit Nouveau*, août 1932, signé avec Raymond De Becker.

« Interview du député Bodart », dans *L'Esprit Nouveau*, août 1932, signé H. B.

« La réorganisation du régime économique », dans *L'Esprit Nouveau*, septembre-octobre 1932.

« Les livres » : « L'Allemagne, société à responsabilité réduite » et « Fantaisie de l'Inconscient », dans *L'Esprit Nouveau*, septembre-octobre 1932.

« Union catholique ? », dans *L'Esprit Nouveau*, novembre 1932.

« Les livres » : « Entretiens avec Mussolini », dans *L'Esprit Nouveau*, novembre 1932.

« Le problème du cinéma. Théâtre et cinéma », dans *L'Esprit Nouveau*, décembre 1932.

Pour une politique catholique. But, tendances, action des équipes catholiques, Bruxelles, Éditions contemporaines, 1933.

« L'organisation politique de la bourgeoisie », dans *L'Esprit Nouveau*, janvier 1933.

« Rupture ! », dans *L'Esprit Nouveau*, février 1933.

« Personnalisme », dans *L'Esprit Nouveau*, mars 1933.

« Les livres » : « André Gide », dans *L'Esprit Nouveau*, mars 1933.

« Christianisme et liberté », dans *L'Esprit Nouveau*, avril 1933.

« Visage du héros », dans *La Cité chrétienne*, 5 novembre 1934, n° 193.

« Fragments sur l'art chrétien », dans *L'Avant-Garde*, n° 267, 20 décembre 1934.

« Journal d'un homme de 40 ans de Jean Guéhenno », dans *La Cité chrétienne*, n° 195, 20 décembre 1934.

« Les destinées sentimentales, un livre de Jacques Chardonne », dans *La Cité chrétienne*, n° 194, 5 décembre 1934.

« Le siècle des trafiquants d'armes », dans *L'Avant-Garde*, n° 288, 5 février 1935, signé H. B.

« Pour une confrontation », dans *La Parole universitaire*, n° 42, février 1935.

« Vita ecclesiae. Un grand pape et un pape réformateur », dans *L'Avant-Garde*, n° 303, 28 février 1935.

« Étude sur le Libre Examen », dans *La Parole universitaire*, n° 43-44 (Pâques), mars-avril 1935.

« Critiques et réflexions à propos de Rex », dans « Libres discussions », rubrique de *L'Avant-Garde*, n° 348, 25 mai 1935.

« Portée du Congrès Jociste », dans *L'Avant-Garde*, n° 378, 28 août 1935.

« Objectifs », dans *Chantiers*, n° 1, 15 octobre 1935.

« André Gide nous parle de l'URSS », dans *La Cité chrétienne*, 5 janvier 1936, signé Jean Remoire.

« Le catholicisme en Finlande et dans les pays scandinaves », dans *La Cité chrétienne*, n° 224, 20 février 1936.

« La semaine d'étude de la J. O. C. », dans *La Cité chrétienne*, n° 229, 5 mai 1936.

« Sur l'Humanisme Socialiste. Théories socialistes de la culture », dans *La Parole universitaire*, n° 50, mars-avril 1936 (n° spécial : L'Humanisme).

« La jeunesse d'Action catholique et la politique », dans *La Terre wallonne*, juin-juillet 1936.

« Réflexions sur l'Église », dans la « La vie surnaturelle », rubrique de *La Cité chrétienne*, n° 233, 5 juillet 1936.

« D'une culture communautaire », dans *La Cité chrétienne*, n° 240, 20 novembre 1936.

« Notes sur les mouvements de jeunesse non catholiques », dans *La Cité chrétienne*, n° 257, 5-20 août 1937.

« Autour de Rimbaud », dans *La Cité chrétienne*, n° 260, 20 octobre 1937.

« Notre préparation au Congrès des Jeunes. L'Action catholique et la Nation. Le congrès doctrinal de l'A.C.J.B. », dans *Chantiers*, novembre 1937, signé H. B.

« La culture et la vie », dans *La Cité chrétienne*, n° 263, 5 décembre 1937.

« Aristocratie et démocratie (le problème des élites politiques) », dans *Les Cahiers politiques*, janvier 1938.

« Aristocratie et démocratie II (pour une synthèse) », dans *Les Cahiers politiques*, février 1938.

« Contacts avec la jeunesse allemande » (avec Luc Van Dieren), dans *La Cité chrétienne*, n° 268, 20 février 1938.

« L'importance du congrès doctrinal de l'A.C.J.B. », dans *La Cité chrétienne*, n° 271, 5 avril 1938.

« Les conclusions du Congrès », dans *L'Action catholique et la Nation*. Actes du congrès doctrinal de l'A.C.J.B. III, Louvain, 1938.

« Premiers dialogues sur les choses sociales », dans *La Cité chrétienne*, n° 283, 5 octobre 1938.

« Les livres » : « Le *Journal d'Allemagne* de Denis de Rougemont », dans *La Cité chrétienne*, 20 décembre 1938.

« Dialogue devant un Palais », dans *La Cité chrétienne*, n° 290, 20 janvier 1939.

« De la vertu de la force. Soliloque d'un mobilisable », dans *La Cité chrétienne*, n° 296, 20 avril 1939.

« Journal d'un mobilisé » (I), dans *La Cité chrétienne*, n° 310, 20 décembre 1939, signé XXX.

« Journal d'un mobilisé » (II), dans *La Cité chrétienne*, n° 312, 20 janvier 1940, signé XXX.

« Journal d'un mobilisé » (III), dans *La Cité chrétienne*, n° 313, 5 février 1940, signé XXX.

« Journal d'un mobilisé » (IV), dans *La Cité chrétienne*, n° 315, 5 mars 1940, signé XXX.

« Journal d'un mobilisé » (V), dans *La Cité chrétienne*, n° 316, 20 mars 1940, signé XXX.

« Journal d'un mobilisé » (VI), dans *La Cité chrétienne*, n° 319, 5 mai 1940, signé XXX.

« Journal d'un mobilisé » (VII), épreuves non publiées.

« Travail d'abord », dans *Le Courrier des Volontaires*, mai 1941.

« Face à l'avenir », dans *Le Courrier des Volontaires*, août 1941.

« Vie rude. Pensons à nos prisonniers », dans *Le Courrier des Volontaires*, octobre 1941.

Face à l'avenir, Bruxelles, Les Éditions de la Jeunesse, 1942.

« Cherchons ce qui nous unit ! », dans *Le Courrier des Volontaires*, 25 février 1942.

« Mise au point », dans *Le Courrier des Volontaires*, première et deuxième quinzaine d'avril 1942.

« Pourquoi pas de politique ? », dans *Le Courrier des Volontaires*, première et deuxième quinzaine d'avril 1942.

« Servir le pays », dans *Le Courrier des Volontaires*, première quinzaine de juillet 1942.

« Ordre du jour du 17 juillet 1942 », dans *Le Courrier des Volontaires*, deuxième quinzaine de juillet 1942.

« Andromède éblouie, par Théo Léger », dans *Le Courrier des Volontaires*, première quinzaine de septembre 1942, non signé.

« Appel en faveur des sinistrés de Tessengerloo », dans *Le Courrier des Volontaires*, première quinzaine de septembre 1942.

« Être V. T., c'est être sportif », dans *Le Courrier des Volontaires*, seconde quinzaine de septembre 1942.

« L'Esprit de qualité », dans *Le Courrier des Volontaires*, seconde quinzaine d'octobre 1942.

« Les fondements de notre patriotisme », dans *Le Courrier des Volontaires*, Noël 1942 et Nouvel An 1943.

« Loi collective : révolution personnelle », dans *Le Courrier des Volontaires*, mars 1943.

« Anniversaire national », dans *Le Courrier des Volontaires*, supplément au n° 33, mai 1943.

Fiction

Le Temps du rêve. Avec 3 bois de Claire Pâques, Bruxelles, Au « Paradis perdu », 1936, 57 p., signé Jean Remoire.

Œuvres d'Henry Bauchau

Poésie

Géologie, Paris, Gallimard, 1958.

L'Escalier bleu, Paris, Gallimard, 1964.

La Pierre sans chagrin. Poèmes du Thoronet, images de Franco Vercelotti, Lausanne, L'Aire, 1966, rééd. Arles, Actes Sud (Le souffle de l'esprit), 2001 [avec deux poèmes inédits : « Exercice de la nuit » et « L'Événement futur » et les photos de Franco Vercelotti].

La Dogana, Poèmes vénitiens, images d'Henriette Grindat, Albeuve, Paul Castella, 1967.

Célébration, Lausanne, L'Aire, 1972.

La Chine intérieure, Paris, Seghers, 1975, rééd. Arles, Actes Sud (Le souffle de l'esprit), 2003.

La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud, dessins d'Hortense Damiron et Lionel, Lausanne, L'Aire, 1981.

Poésie 1950-1986, Arles, Actes Sud, 1986 [cet ouvrage contient tous les recueils précités].

« Instrument d'allégresse », « Le trésor », « L'amoureuse », « Le prunus blanc », « La main », « Quelques regards sur Antigone », dans *Sources*, n° 10, mai 1992, p. 20-24.

« Sophocle sur la route », dans *Mensuel littéraire et poétique*, n° 221, 15 avril 1994, p. 5.

Heureux les Déliaants, Poèmes 1950-1995, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1995 [cet ouvrage contient tous les recueils précités].

Regards sur l'invisible : textes littéraires sur le thème de la mort, textes rassemblés par Lysiane D'Haeyere et Christine Farvaques, préface de Alain Eraly, Bruxelles, Les Éperonniers/CAM, 1995 [anthologie d'inédits d'auteurs belges, parmi lesquels Henry Bauchau].

« Stèle pour Antigone au mois d'août », *poème inédit*, dans *Cahiers Henry Bauchau*, n° 1, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, juin 1997, p. 23.

« L'Or bleu », *poème inédit*, dans *Cahiers Henry Bauchau*, n° 2, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, octobre 1998, p. 32.

« Liberté d'Antigone », « Les Gants de la mémoire », « Gare du Nord », « L'Inattendu d'avril », « Les syllabes de février », dans *L' il-de-B uf*, n° 17, avril 1999, p. 23-25.

Exercice du matin, Arles, Actes Sud (Le souffle de l'esprit), 1999.

« Exercice de la nuit », dans *Cahiers Henry Bauchau*, « Du texte à l'adaptation », n° 4, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, 2000, p. 5.

« Les Eaux vives », dans « Henry Bauchau. Voix et évocation de l'écriture », dans *Francofonia*, n° 42, primavera 2002, p. 123-124.

Petite suite au 11 septembre, suivi de Mandala pour un poème, poèmes calligraphiés et illustrés par Albert Palma, Le Grand Miroir, Bruxelles, 2003.

« Quai Malaquais », « Sèvres Babylone », « Ève », « Rue Dauphine », « Mila », « Jeunesse, dit-elle », « L'escalier vers la Seine », « Étéocle et Polynice », « Antigone à la lance », « Les pétales de juin », « Les gants de la mémoire », « La table d'écriture », « L'Alouette de novembre », *Poèmes inédits*, dans Marc Quaghebeur et Sylviane Roche (dir.), *Écriture*, n° 61, « Henry Bauchau en Suisse », Lausanne, 2003.

« Éclaircies » et « Le mur des larmes », dans *Une salve d'avenir. L'espoir*, anthologie poétique, préface d'Edgar Morin, Paris, Gallimard (Le printemps des poètes), 2004.

Nous ne sommes pas séparés, Arles, Actes Sud, 2006.

La Pierre sans chagrin, suivi de Poèmes du Thoronet, calligraphiés et illustrés par Albert Palma. Ouvrage d'art en sérigraphie de l'atelier Del Arco à Paris, tiré à 100 exemplaires numérotés et signés par le poète et l'artiste, comprenant le DVD du film *La main et l'esprit* que Thomas Johnson a réalisé en compagnie des auteurs. Paris, Éditions de la Société des gens de gestes, 2006.

« L'accueil », « Parabole », « Si tu peux », *Poèmes inédits*, dans Watthee-Delmotte M., Mayaux C., *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute n° 1*, « L'atelier Henry Bauchau », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2008.

Poésie complète, Arles, Actes Sud, 2009.

« La compagnie du peintre », « Points d'être du peintre », *Poèmes inédits*, dans Watthee-Delmotte M., Mayaux C., *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute n° 2*, « Henry Bauchau et les arts », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2009.

« L'Escalier bleu » (première version, 1959) ; « Ma délirée » (ancienne version) ; « Le pas » ; « Venise » ; « Les dormants » ; « La porte », *Poèmes inédits*, dans Watthee-Delmotte M., Mayaux C., *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute n° 3*, « L'ancrage suisse », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2010, Actes du colloque « L'ancrage suisse », sous la direction de Daniel Maggetti et de Myriam Watthee-Delmotte, Université de Lausanne, 12-13 février 2010.

Théâtre

Gengis Khan, Lausanne, Mermod, 1960 ; rééd. Arles, Actes Sud (Papiers), 1989.

La Machination, Lausanne, L'Aire, 1969 ; rééd. sous le titre « La Reine en amont », dans *L'Arbre fou* (théâtre - récits - poèmes du cycle d'*dipe* et d'*Antigone*), Bruxelles, Les Éperonniers, 1995.

Prométhée enchaîné d'Eschyle, adaptation d'Henry Bauchau, Bruxelles, Cahiers du Rideau, 1998.

Théâtre complet. La Reine en amont ; Gengis Khan ; Prométhée enchaîné, Arles, Actes Sud, 2001.

dipe sur la route, opéra en quatre actes, Arles, Actes Sud, 2003.

« Fragment pour Antigone », dans *Balises*, n° 9-10, « Dire le mal 2 », Bruxelles, Didier Devillez éditeur, Archives & Musée de la Littérature, 2006.

La Lumière Antigone, opéra en trois actes, Arles, Actes Sud (Le souffle de l'esprit), 2009.

Romans et nouvelles

« Le Chant du bélier », dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 120, t. XX, décembre 1962, p. 988-993.

La Déchirure, Paris, Gallimard, 1966 ; rééd. Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1986.

« La Lignée », dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 161, t. XXVII, mai 1966, p. 799-807.

Le Régiment noir, Paris, Gallimard, 1972 ; rééd. Bruxelles, Les Éperonniers (Passé Présent), 1987 ; Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1992 ; Arles, Actes Sud, 2000 ; Arles, Actes Sud (Babel), 2005.

dipe sur la route, Arles, Actes Sud, 1990 ; rééd. Arles/Bruxelles, Actes Sud/Labor (Babel), 1992 ; Paris, J'ai lu, 2000.

« L'Enfant de Salamine », dans *La Revue générale*, n° 3, mars 1991, p. 81-92.

Diotime et les lions, Arles, Actes Sud, 1991 ; rééd. Arles, Actes Sud (Babel), 1997.

« L'Arbre fou », dans *La Revue générale*, n° 2, février 1993, p. 91-96 ; rééd. dans *L'Année nouvelle. Le recueil. Soixante et onze nouvelles*,

Louvain-la-Neuve/Dôle/Bruxelles/Québec/Echternach, L'Année nouvelle FLTR/Canevas/Les Éperonniers/L'instant même/Phi, 1993, p. 21-23.

« Le Cri d'Antigone », dans *La Revue générale*, n° 8/9, septembre 1993, p. 23-28 ; rééd. dans le catalogue des éditions Labor (Espace Nord), 1983-1993.

« Polynice », dans *La Revue générale*, n° 8/9, août-septembre 1996, p. 67-84.

« Le Temple rouge », dans *La Revue générale*, n° 11, novembre 1994, p. 7-16.

L'Arbre fou (théâtre - récits - poèmes du cycle d'Antigone), Bruxelles, Les Éperonniers, 1995 ; rééd. sous le titre *Les Vallées du bonheur profond*, Arles, Actes Sud (Babel), 1999.

« L'Ami », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 86, 15 janvier-15 mars 1995, p. 2-3.

« Le monologue d'Ismène », fragment inédit du roman *Antigone*, dans *Cahiers Henry Bauchau*, n° 1, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, juin 1997, p. 9-21.

Antigone, Arles, Actes Sud, 1997 ; rééd. Arles, Actes Sud (Babel), 1999 ; rééd. Paris, J'ai lu, 2001.

« Poupée », dans *Télérama*, 19 août 1998, p. 23-24.

L'Enfant bleu, Arles, Actes Sud, 2004 ; rééd. Arles, Actes Sud (Babel), 2006 ; rééd. Paris, J'ai lu, 2007.

En noir et blanc, Paris, Éditions du Chemin de fer, 2005.

Le Boulevard périphérique, Arles, Actes Sud, 2008.

Déluge, Arles, Actes Sud, 2010

Essais et études

« Chroniques de l'âge d'or » (à propos de *Deux cavaliers de l'orage* de Jean Giono), dans *La Nouvelle Revue Française*, 02/1972, p. 19-29.

« Pierre Jean Jouve en Engadine », dans *Cahier de l'Herne n° 19 : Pierre Jean Jouve*, dirigé par Robert Kopp et Dominique de Roux, Lausanne, 1972, p. 153-159.

« Voyance et vision ou le paysage du corps chez Pierre Jean Jouve », dans *Liberté*, n° 3-4, mars 1973, p. 168-171.

« Les chaînes de la rivière Tatu », dans *Liberté*, n° 4, 1975, p. 85-90.

Essai sur la vie de Mao Zedong, Paris, Flammarion, 1982.

« L'Ange Couteau parmi les ustensiles de la réalité », dans *Didascalies*, n° 5 consacré à Jean Sigrid, février 1983, p. 100-102.

« L'Homme de la réalité et son enfant de rêve », dans *Le Monde de Paul Willems*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1984, p. 125-127.

« Regard sur le voyant » (à propos de « Je regarde Manet de Martine Bacherich »), dans *Études freudiennes*, n° 32, 1991, p. 210-211.

« Discours de M. Henry Bauchau lors de sa Réception à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique (à propos de Robert Vivier) », séance publique du 25 mai 1991, dans *Bulletin de l'Académie de langue et de littérature françaises*, tome LXIX, n° 1-2, 1991, p. 32-54.

« Soglio : voyance et vision », dans *L'Autre*, n° spécial « Jouve », octobre 1992, p. 120-122.

« Notes brèves sur *Les Carmes du Saulchoir* de Marc Quaghebeur », dans *Sources*, n° 14, mai 1994, p. 156-160.

« Robert Vivier et la guerre », dans *Robert Vivier, l'homme et l'œuvre*, Actes du colloque de Liège, le 6 mai 1994, à l'occasion du centenaire de sa naissance, publiés par Paul Delbouille et Jacques Dubois, Genève, Droz (Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège), 1995, p. 31-35.

« Sur Pierre Jean Jouve, sur Blanche Jouve », séance mensuelle de l'Académie du 13 novembre 1993, Bruxelles, Palais des Académies, dans *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, tome LXXI, n° 3-4, p. 241-252.

« Le Joyau enseveli ou de Marina Tsvétaeva à Pierre Jean Jouve », dans *La Revue des lettres modernes*, n° 1286-1295, 1996, p. 157-163.

« Voyance et vision ou le paysage du corps chez Pierre Jean Jouve », dans Watthee-Delmotte M. et Poirier J. (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Écritures), 2006, p. 215-217.

« Le paysage mental. Entretien avec Suzanne Van Damme », 1965, feuillets consultables au Fonds Henry Bauchau, Louvain-la-Neuve (B6264 - B6266).

Écrits biographiques et commentaires de l'œuvre

« Gengis Khan ou l'arc-en-ciel habite l'orage » (1959), dans *Programme de Gengis Khan*, Bruxelles, Théâtre National de la Communauté Française de Belgique, 1989.

« Jean Amrouche ou la déchirure », dans *Études freudiennes*, n° 7-8, avril 1973, p. 193-202 ; repris dans *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 51-74.

« Émergence de l'Amérique dans l'inconscient du romancier européen », dans *Liberté*, n° 6, 1973, p. 177-182.

« La Pauvreté du père », dans *Études freudiennes*, n° 11-12, janvier 1976, p. 37-41 ; repris dans *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 79-84.

« La Connivence des temps », dans *Études freudiennes*, n° 24 : *Au-delà du temps des séances*, octobre 1984, p. 9-19, repris dans *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 107-119.

« L'Écriture à l'oreille enfantine », dans *Études freudiennes*, n° 26 : *Toute-puissance infantile et faute originaire*, novembre 1985, p. 173-178, repris dans *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 121-126.

« Le Baïkal », dans *Études freudiennes*, n° 27, mars 1986, p. 159-161.

« Rencontres avec Freud », dans *Études freudiennes*, n° 28, septembre 1986, p. 105-112.

L'Écriture et la Circonstance, Louvain-la-Neuve, Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université catholique de Louvain (Chaire de Poétique), 1988 ; repris en intégralité dans *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*

Jour après jour. Journal 1983-1989, Bruxelles, Les Éperonniers (Maintenant ou jamais), 1992, rééd. Bruxelles, Actes Sud (Babel), 2003.

« Fragments d'un journal de Babel », dans *Autour de Babel*, Arles, Actes Sud (Babel), 1997, p. 21-28.

« Antigone », commentaire de l'œuvre dans le livret de salle à l'occasion de la présentation du livre *Antigone*, Bruxelles, 1997.

« Au sujet d'Antigone », dans *Alternatives théâtrales*, n° 56, décembre 1997, p. 3-5.

Belgitude et grécité : rencontres entre écrivains grecs et belges, Bruxelles, Fondation culturelle hellénique, 1997 (Extrait de *diptère sur la route* avec traduction en grec).

« Extraits inédit de *Journal de Travail 1990-1993* », dans *Cahiers Henry Bauchau*, n° 1, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, juin 1997, p. 24-33.

« Soleil levant sur la Vienne », dans *Voix d'encre*, n° 15, 1998, p. 11-19.

« *Journal d'Antigone* - Extraits inédits », dans *Cahiers Henry Bauchau*, n° 2, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, octobre 1998, p. 26-31.

« La Lumière Antigone », dans Aliette Armel (dir.) *Antigone, figures mythiques*, Paris, Autrement, 1999 ; repris dans *L'Écriture à l'écoute, op. cit.*, p. 99-105.

Journal d'Antigone (1989-1997), Arles, Actes Sud, 1999.

« Poète n'est pas maître chez lui », dans *L' il-de-B uf*, « Rencontre Henry Bauchau », n° 17, avril 1999.

L'Écriture à l'écoute, (essais réunis et présentés par Isabelle Gabolde), Arles, Actes Sud, 2000.

« Deux propos », dans *Dossier Jünger*, Lausanne, L'Âge d'homme (Dossiers H), 2000, p. 244.

« *Journal (1968-1969)* – Extraits », dans *Cahiers Henry Bauchau*, n° 3, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, juin 2000, p. 21-36.

Le rêve et le roman, dans *Études freudiennes*, « L'interprétation des rêves aujourd'hui », printemps 2001.

Passage de la Bonne Graine (1997-2001), Arles, Actes Sud, 2002.

« Rencontre avec des personnages », dans Marc Quaghebeur et Sylviane Roche (dir.), *Écriture*, n° 61, « Henry Bauchau en Suisse », Lausanne, 2003, p. 79-86.

La Grande Muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965), Arles, Actes Sud (Babel), 2005.

Le Présent d'incertitude. Journal 2002-2005, Arles, Actes Sud, 2007.

Les Années difficiles. Journal 1972-1983, Arles, Actes Sud, 2009.

« Journal du présent » (extraits inédits), dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 17-24.

Dialogue avec les montagnes. Journal du Régiment noir (1968-1971), Arles, Actes Sud, 2011.

Entretiens

« Le paysage mental. Entretien avec Suzanne Van Damme », 1965, feuillets consultables au Fonds Henry Bauchau, Louvain-la-Neuve (B6264 - B6266).

« Réponse au questionnaire d'un étudiant », 31 juillet 1980, manuscrit dactylographié de 5 p. consultable au Fonds Henry Bauchau, Louvain-la-Neuve (B6267 - B6271) et aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles (ML 07159/0048).

LEBRUN J.-P., « Entretien avec Henry Bauchau », 1987, feuillets de l'interview consultables au Fonds Henry Bauchau, Louvain-la-Neuve (B6272 - B6288).

DUBOIS C. et LEBRUN J.-P., « Entretien avec Henry Bauchau », dans *Bulletin de l'Association freudienne de Belgique*, n° 9, février 1988, p. 19-34.

POP R., « L'auteur n'est pas nécessairement l'interprète de son œuvre », 1992, manuscrit dactylographié, consultable aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles (ML 07159/0055).

BOONS-GRAFÉ M.-Cl., « Entretien avec Henry Bauchau », dans *Barca*, n° 1, septembre 1993 ; repris dans *Carnets de l'École de psychanalyse S. Freud*, octobre 1995, p. 63-73 et dans *Cahiers Henry Bauchau*, n° 1, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, juin 1997.

MARCHETTI A., « "Peut-être que l'écriture va devenir plus humaine que la parole" : entretien avec Henry Bauchau », dans *Francofonia*, n° 13, autunno 1993, p. 3-14.

MARCHETTI A., « Questions du professeur Adriano Marchetti à Henry Bauchau à propos de *Diotime* et d' *dipe sur la route* » (18 p.), consultable au Fonds Henry Bauchau, Louvain-la-Neuve (B6234 - B6251) et aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles (ML 07159/0056), 1993.

ZUMKIR M., « Sur la route avec Bauchau... », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 77, 15 mars-15 mai 1993, p. 22-24.

LAMBERSY W., « Rencontre avec Werner Lambersy », dans *L'Arbre à paroles*, n° 81, septembre-octobre 1994, p. 26-35.

MARCHI G., « Il ciclo d'Edipo di Henry Bauchau », dans *Micromégas* n° 21, 1994, p. 123-128.

MAURY P., « Bauchau, un écrivain sur la route », dans *Le Soir*, « MAD », 5 avril 1995, p. 4-5.

MILLOIS J. Ch. et DESTREMAU L., « Entretien avec Henry Bauchau », dans *Prétexte*, n° 10, juin 1996, p. 25-29.

TISON P., « Rencontre avec Henry Bauchau, écrivain », dans *Chemins de lecture*, n° 9, janvier-février-mars 1996, p. 21-25.

WATTHEE-DELMOTTE M., « L'émergence de la parole poétique : entretien avec Henry Bauchau », dans *Sources*, n° 16, février 1996, p. 160-171.

PAQUOT M., « Je suis un écrivain du dimanche », dans *Art et Culture*, octobre 1997.

DELAUNOIS A., « Henry Bauchau libère Prométhée », dans *Le Soir*, « MAD », 4 novembre 1998, p. 44.

LAPORTE Ch., « Un cheminement éclectique dans le siècle », dans *Le Soir*, 17-18 janvier 1998, p. 15.

LE BRUN C., « Henry Bauchau ou l'éloge de la féminité », dans *Le Soir illustré*, 14 janvier 1998, p. 10.

QUAGHEBEUR M., « Entretien avec Henry Bauchau », manuscrit avec corrections autogr. de l'entretien du 24.03.1998 au Cirque Divers, consultable aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles.

QUAGHEBEUR M., « Entretien avec Henry Bauchau », manuscrit avec corrections aut. de l'entretien de 1998 à la table ronde de Saint-Cirq-Lapopie, consultable aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles.

ANDREANI S. (*et al.*), « Entretien avec Henry Bauchau à l'Athénée royal de Tournai », avril 1999, consultable au Fonds Henry Bauchau, Louvain-la-Neuve (B6346 - B6351) et aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles.

BLATTCHEN E., *La blessure qui guérit, L'intégrale des entretiens d'Edmond Blattchen : « Noms de dieux »*, Liège, Alice Éditions, 1999.

CORDY V., « À propos des mythes », dans *Entre-vues*, n° 43/44, janvier 1999, p. 43-47.

CORTHALS Ch., « Une plume et du papier. Entretien avec Henry Bauchau », dans *Le Vif/L'Express multimédia*, supplément n° 18, 7 mai 1999, p. 34-35.

QUAGHEBEUR M., « L'Antigone de Bauchau », dans *Entre-vues*, n° 43/44, janvier 1999, p. 48-62.

QUAGHEBEUR M., « Interview d'Henry Bauchau », dans *Belgique-Wallonie-Bruxelles. Une littérature francophone*, Actes du colloque international francophone de Payrac et du pays de Quercy sous la direction d'Edmond Jouve et de Simone Dreyfus, Paris, Association des écrivains de langue française, 1999, p. 404-408.

TINGAUD J.-L., « Entretiens avec Henry Bauchau », dans *L' il-de-Boeuf*, n° 17, 14 mars 1999, p. 7-12.

MOSCOSO S., « Entretiens avec Henry Bauchau », dans *Cahiers Henry Bauchau*, « Du texte à l'adaptation », n° 4, 2000, p. 11-18.

MOSCOSO S., « Gengis Khan, les circonstances et l'apparition », dans *Cahiers Henry Bauchau*, « Du texte à l'adaptation », n° 4, sous la direction de J.-F. La Bouverie, M. Quaghebeur, B. Vreux, Bruxelles,

Archives & Musée de la Littérature-Société des lecteurs d'Henry Bauchau- Centre des Arts scéniques, 2000, p. 11-18.

DE BIE I., « Henry Bauchau, entretien », dans *Nunc* revue poétique 2, Clichy, ed. de Corlevour, novembre 2002.

ANONYME, « À propos de Gengis Khan », dans Marc Quaghebeur et Sylviane Roche (dir.), *Écriture*, n° 61, « Henry Bauchau en Suisse », p. 128-145, Lausanne, 2003, p. 75-78.

DELTENRE-DE BRUYCKER CH., « Blanche Jouve, le don de la parole », dans M. Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Actes du colloque « Rêve, mythe, art et histoire dans l'œuvre d'Henry Bauchau », sous la direction d'A. Neuschäfer et de M. Quaghebeur, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 15-28.

DUPLAT G., « Henry Bauchau ou le poète de la musique et des mots », dans *La Libre Belgique*, samedi 1^{er} et dimanche 2 mars 2003.

GABOLDE I., « Entretien avec Henry BAUCHAU », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Actes du colloque « Rêve, mythe, art et histoire dans l'œuvre d'Henry Bauchau », sous la direction d'A. Neuschäfer et de M. Quaghebeur, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 533-540.

QUAGHEBEUR M., « Le Mythe, le Théâtre, l'Histoire, l'Espérance », dans Marc Quaghebeur et Sylviane Roche (dir.), *Écriture*, n° 61, « Henry Bauchau en Suisse », Lausanne, 2003, p. 128-145.

QUAGHEBEUR M., « Entretien sur la poésie », dans *Balises*, n° 5-6, « Crise de vers 2 », Bruxelles, Didier Devillez éditeur, 2003.

QUAGHEBEUR M., ROCHE S., « De Gstaad à Paris », dans Marc Quaghebeur et Sylviane Roche (dir.), *Écriture*, n° 61, « Henry Bauchau en Suisse », p. 128-145, Lausanne, 2003, p. 99-119.

AMMOUR-MAYEUR O., « Sous les feux croisés de l'écriture. Entretien avec Henry Bauchau », dans *Parallèles et Croisées*, textes réunis par Olivier Ammour-Mayeur, Yasmina Madhi et Hervé Sanson, L'Harmattan (Espaces Limites), 2004, p. 15-36.

GÉRARD CH., « L'enfant bleu », dans *La Revue Générale*, n° 12 décembre 2004, p. 45-48.

GOFFAUX P., « Interview Bauchau-Goffaux », août 2004, feuillets consultables au Fonds Henry Bauchau, Louvain-la-Neuve (B6453 - B6474).

DEVRIEND J., « Henry Bauchau - une amitié de quarante ans », dans *Les moments littéraires*, n° 14, juillet 2005, p. 7-12.

MOREAU G., « Entretien avec Henry Bauchau », dans *Les moments littéraires*, n° 14, juillet 2005, p. 19-34.

GABRIEL D., « Je ne connais rien d'autre que vivre », entretien avec Henry Bauchau, dans *Le Nouvel Observateur hors-série*, avril/mai 2006, p. 72-73.

LIMET Y. S., « Nous ne sommes pas séparés. Entretien avec Henry Bauchau », dans *Remue.net*, 24 janvier 2006, www.remue.net/article.php?id_article=1290.

ARMEL A. (propos recueillis par), « Henry Bauchau, la quête de vérité » (« Grand entretien »), dans *Le Magazine littéraire*, n° 464, mai 2007, p. 88-94.

GABRIEL D., « Le rêve dans la vie d'un écrivain », dans *Le Coq-héron*, n° 191, 2007, p. 11-17.

GOFFAUX P. et WATTHEE-DELMOTTE M., « Le (contre-)pouvoir de la parole », dans *Nu(e) - Henry Bauchau*, mars 2007, p. 9-17.

LANDROT M. (propos recueillis par), « Le Grand Entretien – Henry Bauchau : “L’histoire du monde serait plus juste si l’on tenait compte de l’histoire des dormeurs et de leurs songes” », dans *Télérama*, 4 juillet 2008, www.telerama.fr/livre/l-ecrivain-henry-bauchau-raconte,31085.php.

LEXNEWS, « Interview d’Henry Bauchau. Louveciennes », dans *LEXNEWS: le Webmag de la Culture*, 29 avril 2010, www.lexnews.free.fr/litterature.htm#BAUCHAU

Entretiens audiovisuels

Audio

BAUCHAU H., GOTHOT-MERSCH C., LESTAVEL J., DELBOUILLE P., colloque : « Robert Vivier, l’homme et l’œuvre ».

BAUCHAU H., JONGEN F., BARTHOLOMÉE P., SIREUIL PH., FOCROULLE B., CALLEGARI D., VAN DAM J., « Sur le chemin d’écriture : débat illustré », consultable aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles.

BAUCHAU H., « L’Écriture et la Circonstance », bande sonore des conférences prononcées à l’Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, Chaire de Poétique, 1988, consultable aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles (MLPI 1771/I-IV).

FLORENCE J., entretien avec Henry Bauchau, « Autour d'Antigone », au Théâtre Varia, consultable aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles.

QUAGHEBEUR M., entretien avec Henry Bauchau, « Les enfances », consultable aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles.

QUAGHEBEUR M., entretien avec Henry BAUCHAU au Cirque Divers, 26 novembre 1997.

TORDEUR J., QUAGHEBEUR M., « Rencontre avec Henry Bauchau », 1^{er} décembre 1985 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, consultable aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles (MLPI 1679).

TORDEUR J., rencontre avec Henry Bauchau à l'occasion de la remise du « Grand Prix Quinquennal de la Littérature de la Communauté française », consultable aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles.

WATTHEE-DELMOTTE M., LIEFFING J., entretien en postface à *Henry Bauchau, Diotime et les lions lu par Nathalie Ponlot (texte intégral)*, Autrement dit, 2000, consultable aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles.

Vidéo

« Henry Bauchau. La Drève des enfants noyés », interview de M. Quaghebeur, 1990, consultable aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles.

« Lettres belges entre absence et magie. "Un paysage littéraire" », avec M. Quaghebeur. Entretien avec J.-P. Lavaud, VI : Henry Bauchau, consultable aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles.

« Clip littéraire IV : Littérature belge. "De Henry Bauchau à l'écrit" », par M. Quaghebeur et J.-P. Lavaud, 1990, consultable aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles.

« En direct avec Henry Bauchau », 1993, consultable aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles.

« Henry Bauchau au Théâtre Poème », 1994, mise en forme par J.-P. Lavaud, consultable aux Archives & Musée de la Littérature de Bruxelles.

« Noms de dieux » d'Edmond Blattchen, Liège. Première diffusion : 18 janvier 1998, consultable à la Bibliothèque générale et des Sciences humaines (section de didactique du français) de l'Université catholique de Louvain à Louvain-la-Neuve.

« Littérature au présent. Cinquante et Un » [coffret DVD, entretiens avec 51 auteurs belges, dont celui d'Henry Bauchau, avec Jean-Luc Outers], Maison d'à côté, Promotion des Lettres, 2004.

Œuvre plastique

L'atelier spirituel, en collaboration avec Watthee-Demotte M., Arles, Actes Sud, 2008.

Préfaces

AMROUCHE J., *Chants berbères de Kabylie*, Paris, L'Harmattan (Poésie et théâtre), 1986.

BIGRAS J., *L'Enfant dans le grenier. Le récit comme thérapeutique des terreurs infantiles précoces*, Paris, Aubier (Écrit sur parole), 1987.

DE BRUYCKER D., *La Pierre de soi*, Paris, Entente (L'Architecte, n° 1), 1996.

MATTHEY F., *Comme Ophélie prenait dans l'eau sa force*, Moudon, Empreintes, 2000.

VERNE J., *Voyage au centre de la terre*, Arles, Actes Sud junior, 2004.

Fonds Henry Bauchau (Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles)

Manuscrits et épreuves

Poésie

Manuscrit « Cantique de l'Attente » : [« Cantique de la Dernière Chance »]

Manuscrit « *Les Chevaux de la mer* : [Géologie] »

Manuscrit [Brouillons de] *Géologie*

Manuscrit « *La Pierre sans chagrin : poèmes du Thoronet* »

Manuscrit « La Chine intérieure » : [Version établie pour la Radio suisse romande]

Manuscrit « Le Baïkal »

Manuscrit « La seconde arche : La deuxième arche »

Manuscrit « Poète n'est pas maître chez lui »

Manuscrit « Les violettes »

Manuscrit « [La] Grande Troménie » : [Première et quatrième versions], [« L'embellie »] : [première version]

Manuscrit « La Grande Troménie »

Manuscrit « La Sourde Oreille » : [Première version]

Manuscrit « La Sourde Oreille » : [Deuxième version]

Manuscrit « La Sourde Oreille ou L'analphabète » : [Troisième version et fin de la deuxième version]

Manuscrit « La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud »

Manuscrit « La Reine » : [1^{re} version du poème « Jocaste », dans *dipe sur la route*] ; « La Sphinx » : [brouillons de poèmes]

Manuscrit « Poésie » : [Première version, avec « Dépendance amoureuse du poème », « Géologie », « L'Escalier bleu », « Célébration », « La Chine intérieure », « La mer est proche », « La Sourde Oreille », « La Grande Troménie », « Les 2 [deux] Antigone »]

Manuscrit « Poèmes Versions en travail » : [« Galets pour la traversée d'un songe », « La Dogana », « La Pierre sans chagrin », « La mer est proche », « La lecture du corps », « La Chine intérieure »]

Manuscrit « Brouillons de poèmes écrits en 1982-1983 » : [dont « L'Enfant bleu » 2^e version 1982] ; « Brouillons poèmes 1982-1983 » : [dont « L'Escalier bleu » 3^e version ; « Les deux Antigone » 1^{res} versions, « Sophocle sur la route »]

Épreuve d'imprimerie *Heureux les Déliants* : Poèmes inédits. 1987-1995

Théâtre, adaptations théâtrales, opéra

Manuscrit *Gengis Khan* : [Théâtre]

Manuscrit *Gengis Khan*

Manuscrit *La Machination* : [première version]

Manuscrit *La Reine en amont* : pièce [*La Machination*]

Manuscrit *La Reine en Amont*

Manuscrit *Prométhée enchaîné*

Manuscrit *Prométhée enchaîné* : [deuxième version], adaptation théâtrale d'après Eschyle

Manuscrit *Prométhée enchaîné* : [troisième version], adaptation théâtrale d'après Eschyle

Manuscrit *Prométhée enchaîné*, adaptation théâtrale d'après Eschyle
 Épreuve d'imprimerie *Prométhée enchaîné*, adaptation théâtrale d'après Eschyle

Manuscrit *Antigone* : première adaptation théâtrale ; adaptation de Michel Bernard et Christine Delmotte

Manuscrit *dipe* : [Opéra]

Manuscrit *dipe* : Opéra en quatre actes : [*dipe sur la route*]

Romans et nouvelles

Manuscrit *La Déchirure* : [Roman] : [« Fragments mis au point et plans de division en chapitres », « Divers brouillons de fragments », « Manuscrits de fragments »]

Manuscrit *La Déchirure* : [Roman] : [Premier manuscrit]

Manuscrit *La Déchirure* : [Roman] : [Première version]

Manuscrit *La Déchirure* : [Roman] : [Fragments de la deuxième version ou version intermédiaire]

Manuscrit *La Déchirure* : [Roman] : [Fragments de la deuxième ou troisième version]

Manuscrit *La Déchirure* : [Roman] : [Fragment : Épisode de la grive]

ML 09447/0002-0008 manuscrit *La Déchirure* : [Roman] : [Fragments de la cinquième version]

Manuscrit *La Déchirure* : [Roman] : [Cinquième version]

Manuscrit *La Déchirure* : [Roman]

Manuscrit *La Déchirure* : [Roman]

Épreuve d'imprimerie *La Déchirure*

Manuscrit *Le Régiment noir* : [Roman] : [Première et deuxième versions]

Manuscrit *Le Régiment noir* : [Roman] : [Fragment de la deuxième ou troisième version]

Manuscrit *Le Régiment noir* : [Roman] : [Deuxième version]

Manuscrit *Le Régiment noir* : [Roman] : [Fragment de la troisième version]

Manuscrit *Le Régiment noir* : [Roman]

Manuscrit *La Route de Colone* : [*dipe sur la route*] : Roman : [Premier état]

- Manuscrit *dipe sur la route* : [Roman] : [Première version]
- Manuscrit *dipe sur la route* : [Roman] : [Première version]
- Manuscrit *dipe sur la route* : [Roman] : [Première version revue]
- Manuscrit *dipe sur la route* : [Roman] : [Deuxième version]
- Manuscrit *dipe sur la route* : [Roman]
- Manuscrit *Histoire de Diotime* : [*Diotime et les lions*]
- Manuscrit *Diotime et les lions* : [Version définitive]
- Manuscrit *Diotime et les lions* : [Frappe définitive]
- Manuscrit *Diotime et les lions* : [Pour publication en récit]
- Épreuve d'imprimerie *Diotime et les lions* : [Récit]
- Manuscrit *L'Enfant de Salamine* : [Première version]
- Manuscrit *Récit de Sophocle* : [*L'Enfant de Salamine* : première frappe]
- Manuscrit *Récit de Sophocle* : [*L'Enfant de Salamine* : deuxième version]
- Manuscrit *Récit de Sophocle* : [*L'Enfant de Salamine* : deuxième frappe]
- Manuscrit *Récit de Sophocle* : [*L'Enfant de Salamine* : troisième version]
- Manuscrit *L'Enfant de Salamine* : [Établissement définitif du texte]
- Manuscrit *L'Enfant de Salamine* : [Version définitive pour *La Revue Générale*]
- Manuscrit *L'Enfant de Salamine* : [Version finale]
- Manuscrit *Antigone* : [Roman] : [Première version]
- Manuscrit *Antigone* : [Roman] : [Deuxième version]
- Manuscrit *Antigone* : [Roman] : [Troisième version]
- Manuscrit *Antigone* : [Roman] : [Quatrième version]
- Manuscrit *Antigone* : [Roman] : [Quatrième version : Fragments]
- Manuscrit *Orion* : [*L'Enfant bleu*] : [Roman] : [Première et deuxième versions]
- Manuscrit *Orion* : [*L'Enfant bleu*] : [Roman] : [Troisième version]
- Manuscrit *Orion* : [*L'Enfant bleu*] : [Roman] : [Fragments de la troisième version]
- Manuscrit (*On ne sait pas*) : *Orion* : [*L'Enfant bleu*] : [Roman] : [Troisième version /1]

Manuscrit *On ne sait pas* : [*L'Enfant bleu*] : [Roman] : [Troisième version /2]

Manuscrit *On ne sait pas* : [*L'Enfant bleu*] : [Roman] : [Troisième version /3 et /4]

Manuscrit *Orion* : [*L'Enfant bleu*] : Roman : [Troisième version /5 et /6]

Manuscrit *L'Enfant bleu* : [Roman] : [Troisième version /7 et /8]

Manuscrit *Orion* [*L'Enfant bleu*] : [Roman]

Manuscrit *La Mort par le Boulevard périphérique* : [Première version]

Manuscrit *Le Boulevard périphérique*

Manuscrit « La Vie de Marie » : [Tiré de *Déluge*]

Manuscrit *Déluge* : [Première version]

Manuscrit *Déluge* : [Cinquième version]

Journaux

Manuscrit Journal [de *Gengis Khan*]

Manuscrit Journal [de *La Déchirure*]

Manuscrit « Notes et journal du 6.11.1983 au 14.7.1989 » [*dipte sur la route*] : [*Jour après jour* : *Pages de journal 1983-1989*]

Manuscrit *Jour après jour* : *Pages de journal 1983-1989* [*dipte sur la route*]

Manuscrit Journal [d'*Antigone*]

Entretiens, conférences et articles

Manuscrit *L'Écriture et la Circonstance* : [1^{re} conférence : « La Circonstance éclatante » ; 2^e conférence : « La Déchirure » ; réponses aux questions à la fin de la 2^e conférence : « La règle fondamentale : Roman et psychanalyse »]

Manuscrit *L'Écriture et la Circonstance* : [3^e conférence : « La Chine intérieure » ; 4^e conférence : « Chemins d'errance » ; conférence à l'École belge de Psychanalyse (schéma) : « La pauvreté du père »]

Manuscrit *L'Écriture et la Circonstance* : [Texte définitif, comprenant : « La Circonstance éclatante », « La Déchirure », « La Chine intérieure », « Chemins d'errance »]

Épreuve d'imprimerie *L'Écriture et la Circonstance*

Manuscrit « Le cri d'Antigone » : [Exposé lors du colloque « La Poésie est partout »]

Manuscrit « La Lumière Antigone » : [Article de conférence]

Manuscrit « Cirque Divers » : [Entretien entre Henry Bauchau et Marc Quaghebeur]

Manuscrit « Entretien entre Henry Bauchau et Marc Quaghebeur à la table ronde de Saint-Cirq-Lapopie »

Manuscrit « Émergence de l'Amérique dans l'inconscient d'un romancier européen » : [Exposé fait à la Rencontre québécoise des écrivains]

Manuscrit « De la psychothérapie à la psychanalyse : Le passage » : [Conférence à la Journée d'Études freudiennes]

Manuscrit « L'auteur n'est pas nécessairement l'interprète de son œuvre » : [Entretien entre Henry Bauchau et Rodica Pop]

Manuscrit « Réponses aux questions du Professeur Adriano Marchetti pour l'édition italienne de *Diotime et les lions* »

Manuscrit « Notes sur l'écriture d' *dipe* [sur la route] » : [Conférence à Bruxelles]

Manuscrit « Réponse au questionnaire d'un étudiant »

Manuscrit « Des instruments spirituels » : [Introduction à la réédition des « Chants berbères de Kabylie » de Jean Amrouche]

Manuscrit « Notes brèves sur *Les Carmes du Saulchoir* »

Manuscrit « L'ange couteau parmi les ustensiles de la réalité »

Manuscrit « Rencontre avec des personnages »

Manuscrit « À propos de *Gengis Khan* » ; « Rencontre avec des personnages »

Manuscrit « De la connivence des temps » : [Article paru dans *Études freudiennes*]

Manuscrit [« Comme Lévi-Strauss l'a remarqué... »]

Correspondance

Correspondance à :

Émilienne Akonga Edumbe; Jacques Antoine; Marie-Claire Boons; Jean Cayrol; Gaston Compère; Jacques Devriend; Paul Emond; Marie Gevers; Joseph Hanse; Jacqueline Harpman; Franz Hellens; François Jacqmin; Hubert Juin; Théodore Koenig; Suzanne Lilar; Jacques-

Gérard Linze ; Jean Louvet ; Pierre Mertens ; René Micha ; Michel Moret ; Norge ; Jean-Pierre Otte ; Michel Otten ; Marc Quaghebeur (partie de la correspondance) ; Martine Renders ; Jean Sigrid ; Marcel Thiry ; Guy Vaes ; Paul Willems.

Correspondance de :

Lucien Attoun ; Micheline Attoun ; Jean-Pol Baras ; Henry Bauchau ; Xavier Brouard ; Lucien Bouton ; Vito Carofiglio ; Salvator Cavallo ; Jean-Louis Colinet ; Jean-Pierre Constant ; Jacqueline Darquenne ; Emmanuelle De Schrevel ; Armand Deltenre ; Jean-Pierre Dopagne ; Jacques Dubois ; Michèle Fabien ; Valmy Féaux ; R[obert] Goffin ; Josette Gousseau ; Pierre Halen ; A[rthur] Haulot ; Thierry Haumont ; Philippe Van Kessel ; Albert Kies ; Jean-Marie Klinkenberg ; Émile Lansman ; Fernand Lefebvre ; André Lenaerts ; Michel Lisse ; Anne-Marie Lizin ; Olivier Menu ; Alain Nempont ; Michel Otten ; Marc Quaghebeur (partie de la correspondance) ; Isabelle Quenon ; Sylviane Roche ; Jean-Pierre Sarrazac ; Marie-Agnès Sevestre ; Heinz Schwarzingger ; Richard Tialans ; Didier Thibaut ; Paul Willems ; Serge Young.

Captations théâtrales

Gengis Khan. Mise en scène de Jean-Claude Drouot, Théâtre National de Belgique, 1989 (Archives & Musée de la Littérature).

Diotime et les lions. Mise en scène de Gisèle Sallin, Centre dramatique d'Arlon, 1994 (Archives & Musée de la Littérature).

Diotime et les lions. Mise en scène de Valérie Cordy, Bruxelles, Théâtre Varia, 1998 (Archives & Musée de la Littérature).

Le Cri d'Antigone. Mise en scène de Valérie Cordy, Charleroi, L'Éden, 1999 (Archives & Musée de la Littérature).

uvres d'art d'Henry Bauchau

« Le Régiment noir »

« Le Taureau »

« Collage »

« L'Autre »

« Désir de mer »

« La Scène primitive »

« Il se prend pour Bouddha »

« Femme de Job »

« Job en Angleterre »

« Autoportraits »

[Sans titre/1]

[Sans titre/2]

[Sans titre/3]

[Sans titre/4]

[Figure sans titre/1]

[Figure sans titre/2]

Henry Bauchau et Laurent [Sans titre/1]

Henry Bauchau et Laurent [Sans titre/2]

Bibliographie critique sur l'œuvre d'Henry Bauchau

Livres

Henry Bauchau. *La parole précaire*, livre multimédia réalisé à partir des archives du Fonds Henry Bauchau de l'UCL par LAGHOUATI S., VANQUAETHEN I. et WATTHEE-DELMOTTE M., Bruxelles, La Maison d'à côté, 2009.

AKONGA EDUMBE É., *De la déchirure à la réhabilitation chez Henry Bauchau*, Bruxelles, Peter Lang (Documents pour l'Histoire des Francophonies/Afriques, n° 23), 2011.

DUCHENNE G., DUJARDIN V. et WATTHEE-DELMOTTE M., *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, Bruxelles, Le Cri, 2008.

LEFORT R., *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau* (Préface d'Henry Bauchau), Paris, Honoré Champion (Bibliothèque de LGC, n° 72), 2007.

PALMA A., *Le Peuple de la main, Henry Bauchau sur ma route. Journal (2001-2006)* (Préface d'Henry Bauchau), Alès, Éditions Jean-Paul Bayol, 2007.

AMMOUR-MAYEUR O., *Une écriture en résistance*, Paris, L'Harmattan (Structures et pouvoirs des imaginaires), 2006.

AMMOUR-MAYEUR O., *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan (Structures et pouvoirs des imaginaires), 2004.

HENROT G., *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, Genève, Droz, 2003.

WATTHEE-DELMOTTE M., *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, L'Harmattan, 2001.

GABOLDE I. (essais réunis et présentés par), *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, 2000.

MARCHETTI A. (a cura di), *Dal naturale della mano*, Castel Maggiore, Book Ed., 1999.

WATTHEE-DELMOTTE M., *Henry Bauchau : dipe sur la route*, Bruxelles, Labor (Un livre, une œuvre, n° 28), 1994.

Collectifs

MAYAUX C. et WATTHEE-DELMOTTE M. (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009.

BARTHOLOMÉE P. (dir.), *La Lumière Antigone*, livret de salle pour la création mondiale de *La Lumière Antigone*, opéra en trois actes, musique de Pierre Bartholomée, livret de Henry Bauchau, avec les contributions de Pierre Bartholomée, Jean-Yves Bosseur, Philippe Sireuil, Myriam Watthee-Delmotte, Bruxelles, La Monnaie-De Munt, 2008.

WATTHEE-DELMOTTE M. et POIRIER J. (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Actes du colloque « Jouve/Bauchau, écrivains de la marge (18-19-20 octobre 2004) », sous la direction de M. Watthee-Delmotte et J. Poirier, Louvain-la-Neuve et Dijon, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Écritures), 2006.

HALEN P., MICHEL R. et MICHEL M. (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*. Actes du colloque international de Metz (6-8 novembre 2002) (sous la direction de P. Halen, R. Michel, M. Michel), Berne, Peter Lang (Recherches en littérature et spiritualité), 2004.

QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Actes du colloque « Rêve, mythe, art et histoire dans l'œuvre d'Henry Bauchau », sous la direction d'Anne Neuschäfer et de Marc Quaghebeur, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003.

BARTHOLOMÉE P. et BAUCHAU H. (dir.), *dipe sur la route*, livret de salle à l'occasion de la création mondiale de l'opéra *dipe sur la route*, en quatre actes, La Monnaie-De Munt, 7 mars 2003.

WATTHEE-DELMOTTE M. (dir.), *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2001.

SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre*, Atti del Centro Studi sulla Letteratura Belga di Lingua Francese, Terzo Seminario Internazionale, Noci, 8-10 novembre 1991, a cura di Anna Soncini Fratta, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993.

Revues consacrées à Henry Bauchau

Cahiers Henry Bauchau : « Du texte à l'adaptation », n° 4, Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature, Centre des Arts scéniques, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, 2000 (avec témoignages de M. Fabien, F. Dussenne, G. Sallin, Ch. Delmotte, M. Bernard, B. Ouzeau, C. Carpenter, Th. Roisin, V. Cordy).

Cahiers Henry Bauchau, n° 3, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, 2000.

Cahiers Henry Bauchau, n° 2, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, 1998.

Cahiers Henry Bauchau, n° 1, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, 1997.

Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute, n° 3, « L'ancrage suisse », Actes du colloque « L'ancrage suisse », sous la direction de Daniel Maggetti et Myriam Watthee-Delmotte, Université de Lausanne 12-13 février 2010, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2010.

Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute, n° 2, « Henry Bauchau et les arts », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2009.

Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute, n° 1, « L'atelier d'Henry Bauchau », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2008.

Numéros spéciaux consacrés à Henry Bauchau

« Henry Bauchau », *Phoenix- Cahiers littéraires internationaux*, n° 2, Marseille, 2011.

« Sur les pas d'Henry Bauchau », *La Revue Générale*, novembre 2007. *Nu(e)*, n° 35, mars 2007.

« Dossier Henry Bauchau », *Les moments littéraires*, n° 14, juillet 2005.

« Henry Bauchau en Suisse », *Écriture*, n° 61, Lausanne, printemps 2003.

« Henry Bauchau. Voix et vocation de l'écriture », *Francofonie*, n° 42, primavera 2002.

« Entretien avec Henry Bauchau », *L' il-de-B uf*, n° 17, avril 1999.

« Le théâtre et la Cité. Henry Bauchau », *Alternatives théâtrales*, n° 56, décembre 1997.

Articles¹

2010

CORNUZ O., « L'écriture du cri chez Henry Bauchau », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute* n° 3, « L'ancrage suisse », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2010, p. 150-161.

COUTAZ N., « Le paradoxe Antigone dans le roman d'Henry Bauchau. Figuration de l'exil », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute* n° 3, « L'ancrage suisse », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2010, p. 138-149.

DAMBEAN C., « Paysage suisse et imaginaire minéral chez Henry Bauchau », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 3, « L'ancrage suisse », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2010, p. 91-100.

DANHAIVE J., « Chronique des Archives & Musée de la Littérature : le Fonds Henry Bauchau », dans *Textyles*, n° 36-37, 2010, p. 271-278.

DUHAMEL J., « Jean Ray et Henry Bauchau à lire et à écouter », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 161, avril-mai 2010, p. 41.

FAUCONNIER B., « Bauchau entre le feu et l'eau », dans *Magazine littéraire*, n° 495, mars 2010, p. 30.

FROYE M., « Présence lexicale de la Suisse dans la poésie d'Henry Bauchau de 1951 à 1975 », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 3, « L'ancrage suisse », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2010, p. 77-90.

LAGHOUATI S., « Henry Bauchau en Suisse : "Portrait de l'homme en jeune auteur" », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 3, « L'ancrage suisse », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2010, p. 37-46.

¹ Une revue de presse reprenant des articles de journaux portant sur l'œuvre d'Henry Bauchau est consultable aux Archives & Musée de la Littérature sous la cote MLCP00065.

LE DAIN F., « L'écriture après Freud : Henry Bauchau et la fidélité à "l'arbre d'Homère" », dans *Temporel*, « La fidélité », n° 10, 26 septembre 2010.

MAGGETTI D., « Une réception discrète et attentive. Henry Bauchau dans les journaux romands (1958-1975) », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 3, « L'ancrage suisse », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2010, p. 112-123.

PIC M., « Bauchau, Reverchon, Jouve : la Suisse intérieure entre mémoire et divination », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 3, « L'ancrage suisse », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2010, p. 59-69.

QUAGHEBEUR M., « Henry Bauchau : quand le roman prend en main le mythe », dans OLIVIERI-GODET R. (dir.), *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Actes du colloque « La fiction romanesque actuelle dans les pays de langues romanes et la problématique identitaire (de 1980 à nos jours) », Université Rennes 2 Haute Bretagne, 30 novembre-2 décembre 2006, Rennes, PUR, 2010, p. 45-60.

SABLE L., « Les années suisses : l'essor du visuel dans l'œuvre d'Henry Bauchau », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 3, « L'ancrage suisse », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2010, p. 101-111.

STONE W., « Poetics of Géologie (1958) », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 3, « L'ancrage suisse », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2010, p. 70-76.

TOMASI M.-C., « "Romans du moi" : quand les maux font signe », dans *Magma. Revue électronique en Sciences Humaines et Sociales*, « Écritures de soi en souffrance », volume 8, n° 1, 2010.

VANQUAETHEM I., « Les journaux d'Henry Bauchau durant ses années suisses, socles d'une quête identitaire », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 3, « L'ancrage suisse », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2010, p. 47-58.

VANQUAETHEM I., « La "Petite suite au 11 septembre" » d'Henry Bauchau : une réponse poétique au discours médiatique et "sa folie d'images" », dans GERVAIS B. et TILLARD P. (dir.), *Fictions et images du 11 septembre 2001*, Montréal, UQAM (Figura), n° 24, 2010, p. 173-188.

VANQUAETHEM I., « Henry Bauchau et l'animal apocalyptique », dans POIRIER J. (dir.), *L'Animal littéraire. Des animaux et des mots*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010, p. 159-169.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Henry Bauchau et le Théâtre des Osses », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 3, « L'ancrage suisse », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2010, p. 126-136.

2009

AMMOUR-MAYEUR O., « “Alors comme un fruit mûr, le coup s'est détaché de vous” : Henry Bauchau et l'esthétique zen du tir à l'arc », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 273-291.

BARTHOLOMÉE P., « Du roman à l'opéra : *dipe sur la route* », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 379-391.

BEGENAT-NEUSCHÄFER A., « Henry Bauchau et l'Allemagne », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 293-309.

BONHOMME B., « La Chine intérieure de Pierre Jean Jouve et d'Henry Bauchau », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 241-254.

CARLIER J.-Y., « L'étoile Bauchau, de l'objection poétique à l'objection juridique », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 367-378.

CAULLIER J., « Au c ur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'ange », *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 2, « Henry Bauchau et les arts », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2009, p. 31-44.

CHAULET ACHOUR C., « Le personnage d'Antigone : une approche poétique de l'androgynie », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 227-238.

DAGOU O., « La piste négro-africaine du totémisme dans *Diotime et les lions* », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 311-321.

DAMBEAN C., Université de Târgu Mures : « La matière-plaisir ou l'art comme passage du biologique à l'esthétique dans *dipe sur la route* », *Revue internationale Henry Bauchau L'Écriture à l'écoute*, n° 2,

« Henry Bauchau et les arts », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2009, p. 45-53.

DAVENPORT A., Boston College : « *Il miglior fabbro* dans l'art d'Henry Bauchau », *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 2, « Henry Bauchau et les arts », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2009, p. 69-73.

DE BEAUFORT A. P., « Henry Bauchau, poète herméneute : exégèse de soi, exégèse du monde », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 39-48.

DUCHENNE G., DUJARDIN V. et WATTHEE-DELMOTTE M., « Henry Bauchau, de la tourmente à la Libération », dans *Les Intellectuels catholiques en Belgique francophone aux 19^e et 20^e siècles* (sous la direction de Guy Zélis, avec la collaboration de Luc Courtois, Jean-Pierre Delville et Françoise Rosart), Louvain-la-Neuve, PUL, 2009, p. 155-192.

ELEFANTE C., « La voix du corps, la voix féminine dans l'œuvre narrative d'Henry Bauchau », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 147-160.

FROYE M., Du « corps du poète au corps poétique dans *Heureux les Déliaints* », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 111-123.

HENROT G., « Le Moi, le groupe, la peau plurielle », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 125-146.

LECLERCQ J. « L'art comme lieu du sens et de la vérité corporelle chez Henry Bauchau », *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 2, « Henry Bauchau et les arts », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2009, p. 99-110.

LECLERCQ J., « Du poème qui n'est pas de ce monde », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 27-38.

LE DAIN F., « Henry Bauchau », dans *Temporel. Revue littéraire et artistique*, « L'honnêteté », n° 8, 30 septembre 2009.

LEFORT R., « L'écriture entre lumière et absence », Actes du colloque *Écritures blanches*, à Paris, 7-9 mars 2002, VIART D. et RABATE D. (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-

Étienne (Travaux-Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine), 2009.

LEFORT R., « Henry Bauchau et l'habitation poétique. Habiter en déclivité », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 49-62.

LEMAÎTRE S., « "On a besoin d'un territoire" : l'artiste en recherche d'un monde dans *L'Enfant bleu* », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 203-226.

LEROUX Y., « Ombres et lumière dans l'Antigone d'Henry Bauchau » *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 2, « Henry Bauchau et les arts », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2009, p. 112-115.

LOZANO SAMPEDRO M. T., « La incierta y eterna esperanza : *Le Cri* (1993) de Henry Bauchau », dans À. SANTA et C. SOLÉ CASTELLS (dir.), *Texto y sociedad en las letras francesas*, Lleida, Departament de Filologia Clàssica, Francesa i Hispànica de la Universitat de Lleida, 2009, p. 494-503.

LOZANO SAMPEDRO M.T., « L'art de la sculpture dans *dipe sur la route* : un message d'espoir du "peuple des profondeurs" », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 183-201.

MARCHAL C., « Le motif de l'écho dans *Le Boulevard périphérique* », *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 2, « Henry Bauchau et les arts », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2009, p. 119-128.

MARTIN S., « Voisiner en poète : avec Henry Bauchau habité d'altérité », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 63-72.

MASTROIANNI M., « D'une poétique paradoxale autour d'un insaisissable Protée ? Henry Bauchau, écrivain dans le monde », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 325-346.

MAYAUX C., « Habiter la Chine en poète selon Henry Bauchau », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 255-271.

MAYAUX C. et WATTHEE-DELMOTTE M., « Avant-propos », dans MAYAUX C. et WATTHEE-DELMOTTE M. (dir.), *Henry Bau-*

chau, écrire pour habiter le monde, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 5-13.

MILLET-GÉRARD D., « Gengis Khan d'Henry Bauchau et Tête d'or de Paul Claudel », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 73-92.

PACINI A., « Faire corps avec le monde : l'entrée en matière chez Henry Bauchau », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 169-179.

POUTIER I., « Henry Bauchau : de la nécessité dans la création » *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 2, « Henry Bauchau et les arts », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2009, p. 74-87.

RENAUD-CHAMSKA I., « Ma prière Antigone », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 347-365.

ROJAT F., Université de Cergy-Pontoise : « Par delà l'Art Brut, l'Enfant bleu comme espace en liberté », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 2, « Henry Bauchau et les arts », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2009, p. 88-98.

SABLE L., « Art et figures d'artistes dans le cycle oedipien : une transposition ? » *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 2, « Henry Bauchau et les arts », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2009, p. 54-68.

SABLE L., « Entre démente et voyance : la création comme thérapie dans *L'Enfant bleu* d'Henry Bauchau », dans *Image [e] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, vol. X, n° 1, mars 2009.

SABLE L., « Pierre et Blanche, ou *L'Enfant bleu* : un hommage en palimpseste... », article en ligne, www.pierrejeanjoue.org, mars 2009.

SURMONTE E., « La "barque d' dipe" : dipe sur la route di Henry Bauchau », dans *Prospero*, XIV- MMVII, Atti del Convegno « Transatlantici ed altri bastimenti: transiti, desideri, memorie », Università di Trieste, 25-26 ottobre 2007, Trieste, EUT, 2009, p. 175-193.

VANQUAETHEN I., « Les journaux d'Henry Bauchau : De moi à soi, se parcourir », dans LECLERCQ J. et MONSEU N. (dir.), *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, Éditions universitaires de Dijon, 2009, p. 211-222.

VANQUAETHEM I., « D'une culture du verbal aux expressions du corps », dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (L'Imaginaire du texte), 2009, p. 95-110.

WATTHEE-DELMOTTE M., « *dipe*, du roman à l'architecture (à propos de l'usine Interklina à Thèbes) », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 2, « Henry Bauchau et les arts », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2009, p. 116-117.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Henry Bauchau. La gravité du poème », dans *Regards sur la poésie du XX^e siècle*, tome 1, sous la direction de FELS L., Namur, Presses universitaires de Namur, 2009, p. 19-35.

WATTHEE-DELMOTTE M., « L'immaginario dell'Oriente in Bauchau : andare verso l'Altro per trovare sé », dans *Le frontiere dell'alterità*, a cura di Paolo Proietti e Renato Boccali, Palermo, Sellerio editore, 2009, p. 122-131.

2008

BEGENAT-NEUSCHÄFER A. « Temps narré et temps existentiel dans *dipe sur la route* d'Henry Bauchau », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 1, « L'atelier Henry Bauchau », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2008, p. 53-66.

DEMANGEAT M., « Le traumatisme chez Freud et selon Freud : *La Déchirure* d'Henry Bauchau », dans KUON P. (dir.), *Trauma et texte*, Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Wien, Peter Lang, 2008.

DOR A., « Le chapelet de la vie : une chronique des jours douloureux. Un chef-d'œuvre d'humanité », dans *Lire*, n° 362, fév. 2008, p. 43.

DUPLAT G., « L'éternelle jeunesse d'Henry Bauchau », dans *W+B*, n° 102, octobre 2008, p. 31.

HALEN P. « À propos du "monde ancien" dans l'œuvre d'Henry Bauchau : une approche du *Boulevard périphérique* », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 1, « L'atelier Henry Bauchau », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2008, p. 67-84.

LACROIX J., « De Bauchau à Bartholomée : *La lumière Antigone* », dans *La Revue générale*, n° 6-7, 2008, p. 27-30.

LEFORT R., « Une danse dans le silence tenu sur *Le Boulevard périphérique* », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à*

l'écoute, n° 1, « L'atelier Henry Bauchau », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2008, p. 85-96.

LEKEUCHE Ph. et WATTHEE-DELMOTTE M., « Littérature, art et thérapie : Henry Bauchau au carrefour d'Angoisse », dans *Le courrier du Musée et ses amis*, Louvain-la-Neuve, Musée de Louvain-la-Neuve, n° 6, 1^{er} juin-31 août 2008, p. 23-24.

LEURQUIN-LORENT L., « Une œuvre de Bauchau de 1936 », dans *LETTRES - La Libre Belgique*, 13 juin 2008 (<http://www.lalibre.be/culture/livres/article/427566/a-livre-ouvert.html>).

MASTROIANNI M., « Simmetri e intertestualità teoretiche. Henry Bauchau fra dinamiche di elaborazione poetica e stilemi teologici », dans *Studi francesi*, n° 155, anno LII, fascicolo II, maggio-agosto 2008, p. 336-359.

PELLET E., « Gengis Khan : problèmes de dramaturgie », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 1, « L'atelier Henry Bauchau », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2008, p. 36-50.

SABLE L. et WATTHEE-DELMOTTE M., « Par la déchirure du sens dans l'éternité sans vocables. Henry Bauchau entre mots et images », introduction à *L'Atelier spirituel*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 7-22.

SARR B., « Boubacar Boris Diop et Henry Bauchau : revisiter le mythe pour guérir l'histoire ? », dans *Étude de lettres*, n° 1, 2008, p. 71-83.

SURMONTE E., « Per una "nuova" Antigone, mendicante definitiva. Interpretazioni del XX-XXI secolo », Atti Convegno « Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza », IV Convegno Scientifico Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura e Scuola di Dottorato in Culture Classiche e moderne (a cura di Chiara Lombardi, Univ. degli Studi di Torino, 14-16 settembre 2006), Ed. dell'Orso, Alessandria, 2008, p. 109-115.

WATTHEE-DELMOTTE M., « À la recherche de Gengis Khan : le parcours du Théâtre de l'Estrade », dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'Écriture à l'écoute*, n° 1, « L'atelier Henry Bauchau », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2008, p. 51-52.

WATTHEE-DELMOTTE M., « L'imaginaire de l'Orient chez Henry Bauchau : un espace transitionnel ? », dans BROZE M., DECHARNEUX B. et DELCOMMINETTE S. (dir.), *Mélanges de philosophie et de philologie offerts à Lambros Couloubaritsis*, Bruxelles-Paris, Ousia-Vrin, 2008, p. 845-857.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Le poète et l'œuvre de musicien/De dichter en het muziekwerk », dans *La Lumière Antigone*, opéra en trois actes, musique de BARTHOLOMÉE P., livret de BAUCHAU H., Bruxelles, La Monnaie-De Munt, 2008, p. 35-38.

WATTHEE-DELMOTTE M., « L'atelier de l'écrivain Henry Bauchau », dans *Le Courrier du Musée et ses amis*, Louvain-la-Neuve, Musée de Louvain-la-Neuve, n° 5, 1^{er} mars-31 mai 2008, p. 14-16.

2007

FOGNINI M., « Rencontres avec Orion et l'énigmatique Enfant bleu. Dans l'expérience clinico-poétique de "On-ne-sait-pas" d'Henry Bauchau », dans *Le Coq-héron*, n° 189, 2007, p. 36-42.

KEWECH H., « Mobilité et inspiration littéraire dans *l'Enfant de Salamine* d'Henry Bauchau », dans *Revue des Jeunes chercheurs en Lettres*, n° 2.

LEFORT R., « Henry Bauchau : entre disparition élocutoire et travestissement de l'irressemblance à l'originel », dans BRAUD M. et HUGOTTE V. (dir.), *L'irressemblance. Poésie et autobiographie*, Actes du colloque, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux (Modernités), n° 24, janvier 2007.

PETETIN V., « Henry Bauchau : les couleurs de la forge », dans *Revue de culture contemporaine*, tome 406/02, février 2007, p. 227-237.

SURMONTE E., « Dall'archetipo al personaggio-persona. Di alcune riscritture e letture contemporanee dell'Antigone » (entre autres, Bauchau), dans *Annali dell'Univ. degli Studi di Napoli « L'Orientale »*, Sez. romanza, XLIX, n° 1, 2007, p. 47-83.

VANQUAETHEM I., « 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*, « 14-18 : Une mémoire littéraire », n° 32-33, 2007, p. 127-142.

2006

ACHARD M., « *Antigone* d'Henry Bauchau : une réécriture romanesque », dans *Connaissance Hellénique*, janvier 2006, p. 42-53.

AMMOUR-MAYEUR O., « Les croisées spirituelles. Psychanalyse et Extrême-Orient chez Jouve et Bauchau. Une relecture de la Différence Sexuelle », dans WATTHEE-DELMOTTE M. et POIRIER J. (dir.),

Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Écritures), 2006, p. 59-72.

BEGENAT-NEUSCHÄFER A., « Gengis Khan et l'ambivalence du héros », dans WATTHEE-DELMOTTE M. et POIRIER J. (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Écritures), 2006, p. 167-174.

BLOT-LABARRÈRE Ch., « Le motif homosexuel chez Pierre Jean Jouve, Henry Bauchau et Pier Paolo Pasolini », dans WATTHEE-DELMOTTE M. et POIRIER J. (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Écritures), 2006, p. 73-78.

BONHOMME B., « Pierre Jean Jouve : Poésie, Musique et Peinture », dans WATTHEE-DELMOTTE M. et POIRIER J. (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Écritures), 2006, p. 107-128.

GABRIEL D., « Les journaux, l'autre voix de l'écriture », dans WATTHEE-DELMOTTE M. et POIRIER J. (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Écritures), 2006, p. 199-212.

HENROT-SOSTERO G., « Bauchau/Jouve : autour de l'allégorie », dans WATTHEE-DELMOTTE M. et POIRIER J. (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Écritures), 2006, p. 79-96.

JÄNDER S., « La Petite X... : incarnation et messagère de la psychanalyse dans Vagadu », dans WATTHEE-DELMOTTE M. et POIRIER J. (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Écritures), 2006, p. 143-152.

JOSSUA J.-P., « Le dit et le non-dit de l'expérience religieuse dans les écrits intimes d'Henry Bauchau », dans WATTHEE-DELMOTTE M. et POIRIER J. (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Écritures), 2006, p. 185-197.

LEFORT R., « L'écrivain en Bouddha : Parcours d'Henry Bauchau », dans POUILLOUX J.-Y, MAREIN M.-F. (dir.), *Les Voix de L'Éveil*, Actes du colloque de Pau, 27 et 28 janvier 2006, Université de Pau et des Pays de l'Adour, (dir.), Paris, L'Harmattan (Espaces Littéraires), 2009.

LEFORT R., « Henry Bauchau/Pierre Jean Jouve. Destins croisés de l'écriture entre psychanalyse et spiritualité », dans WATTHEE-DELMOTTE M. et POIRIER J. (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry*

Bauchau : les voix de l'altérité, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Écritures), 2006, p. 39-57.

LOGIÉ L., « L'androgynisme, figure de l'imaginaire jouvien », dans WATTHEE-DELMOTTE M. et POIRIER J. (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Écritures), 2006, p. 129-141.

PESARESI A., « La figure du chef dans l'œuvre d'Henry Bauchau », dans WATTHEE-DELMOTTE M. et POIRIER J. (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Écritures), 2006, p. 175-183.

PIC M., « L'autre en son secret : la correspondance de Pierre Jean Jouve avec Jean Paulhan (1925-1961) », dans WATTHEE-DELMOTTE M. et POIRIER J. (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Écritures), 2006, p. 153-164.

POIRIER J., « Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : médiation et connaissance de soi », dans WATTHEE-DELMOTTE M. et POIRIER J. (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Écritures), 2006, p. 29-38.

QUAGHEBEUR M., « Le Régiment noir d'Henry Bauchau. Méaphore de l'histoire du XX^e siècle et de la Belgique, forge de l'œuvre à venir », dans CHIKHI B. et QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang (Documents pour l'Histoire des Francophonies/Théorie, n°10), 2006.

SOUY P.-Y., « Pierre Jean Jouve : paysages et sensations », dans WATTHEE-DELMOTTE M. et POIRIER J. (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Écritures), 2006, p. 99-106.

VAN YPERSELE L. et WATTHEE-DELMOTTE M., « Au nom de la patrie » I. Les imaginaires de la haine : la répression des inciviques belges de 1914-1918 - II. Les incidences littéraires. Le questionnement éthique chez Henry Bauchau », dans *Echinox*, n° 10, « Imaginaires européens », 2006, p. 246-274.

WATTHEE-DELMOTTE M., « La guerre et le bris de la loi. La question de l'altérité chez Jouve et Bauchau », dans WATTHEE-DELMOTTE M. et POIRIER J. (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Écritures), 2006, p. 13-27.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Les rites pour mémoire. Poésie et célébration chez Henry Bauchau », dans BERCOT M. et MAYAUX C. (dir.), *Poésie et Liturgie. XIX^e-XX^e siècles*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2006, p. 295-312.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Henry Bauchau. Le passage de l'image », dans LINARÈS S. (dir.), *De la plume au pinceau. Écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2006, p. 347-361.

2005

CHIKHI B., « L'éphémère et le pérenne. Synthèse de la temporalité dans l'écriture du journal d'Henry Bauchau *Passage de la Bonne-Graine* », dans *Histoire, mémoire, identité dans la littérature non fictionnelle. L'exemple belge*, LASERRA A. (dir.), Bruxelles, P.I.E. Peter Lang (Documents pour l'Histoire des Francophonies/Théorie, n° 7), 2005, p. 293-303.

CRESPEIGNE A., « Parcours d'un psychotique. Bauchau, *L'Enfant bleu* », dans *Indications*, LXII, n° 3, juin-juillet 2005.

FOGNINI M., « Destins psychiques d'écriture de soi », dans CHIANTARETTO J.-F., CLANCIER A. et ROCHE A. (dir.), *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Paris, Éditions Economica (Psychanalyse), 2005, p. 291-302.

GERMAIN S., « Lettre à Henry Bauchau lors de la parution de *L'Enfant bleu* », dans *Les moments littéraires*, n° 14, juillet 2005, p. 15-18.

HUSTON N., « Le présent », dans *Les moments littéraires*, n° 14, juillet 2005, p. 13-14.

JOSSUA J.-P., « Bauchau. *L'Enfant bleu* », dans *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 89, 2005.

LEFAIT P., « Le don de Bauchau. Bauchau révèle la genèse et l'usage de son roman *L'Enfant bleu* », dans *Magazine littéraire*, n° 438, janvier 2005.

LEVAUX M., « *L'Enfant bleu* », dans *Études*, janvier-juin 2005.

POIRIER J., « Henry Bauchau, ou la mise en scène de la quête de soi », dans CHIANTARETTO J.-F., CLANCIER A. et ROCHE A. (dir.), *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Paris, Éditions Economica (Psychanalyse), 2005, p. 91-99.

STAN E., « Interférences : mythe et arts en perspective bauchalienne », dans _____, n° 20, febrero 2005, p. 299-324.

VAN WYMEERSCH B. et WATTHEE-DELMOTTE M., « Bauchau et Bartholomée : du roman à l'opéra », dans *Textyles*, « Musique et littérature », dossier dirigé par BROGNIEZ L. et PIRET P., n° 26-27, 2005, p. 116-125.

2004

BASTESIN S., « Itinéraires génétiques du corps chez Henry Bauchau », dans GIRARDINI E. et HENROT G. (dir.), *Le corps à fleur de mots*, Padova, Unipress, 2004.

CHEVASSUS V., « Henry Bauchau entre psychanalyse et écriture : prêter l'oreille à la parole intérieure », dans HALEN P., MICHEL R. et MICHEL M. (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang (Recherches en littérature et spiritualité), 2004, p. 115-130.

ELEFANTE Ch., « Henry Bauchau e la scrittura, tra realtà, inconscio e vita onirica », dans *Tratti*, n° 67, Autunno 2004, p. 6-17.

ELEFANTE Ch., « Henry Bauchau et Jean El Mouhouv Amrouche : histoire d'une amitié poétique », dans HALEN P., MICHEL R. et MICHEL M. (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang (Recherches en littérature et spiritualité), 2004, p. 41-62.

GERARD C. (propos recueillis par), « Henry Bauchau. *L'Enfant bleu* », dans *La Revue Générale*, t. 99, n° 12, Bruxelles, décembre 2004.

HALEN P., « Mao Zedong comme essai de poétique », dans HALEN P., MICHEL R. et MICHEL M. (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang (Recherches en littérature et spiritualité), 2004, p. 157-178.

HENROT G., « Henry Bauchau et "La communion des eaux" », dans *Nord*, « Paul Gadenne », n° 43, avril 2004, p. 109-121.

HENROT G. (dir.), *Le corps à fleur de mots*, Padova, Unipress, 2004.

HENRY G., « 1950-1957 : les écrits du désastre. L'imaginaire guerrier dans les premiers écrits poétiques d'Henry Bauchau », dans HALEN P., MICHEL R. et JOSSUA J.-P., « Bauchau. *dipe sur la route* », dans *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 88, 2004.

JOSSUA J.-P., « Bauchau. *Petite suite au 11 septembre* », dans *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 88, 2004.

LEFORT R., « Henry Bauchau : l'irrésolution du combat », colloque du 72^e Congrès de l'ACFAS, *Des récits agoniques : la narrativité comme*

acte de combat, de résistance ou d'opposition, à Montréal, 10-14 mai 2004.

LEFORT R., « Résistance, espérance, errance dans l'écriture », dans HALEN P., MICHEL R. et MICHEL M. (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang (Recherches en littérature et spiritualité), 2004, p. 77-96.

LIMET Y. S., « "Paris aux yeux d'enfants sévères." Henry Bauchau à Paris (1945-1951) », dans HALEN P., MICHEL R. et MICHEL M. (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang (Recherches en littérature et spiritualité), 2004, p. 27-40.

LORENT L.-E., « *La Déchirure* », dans *Indications*, n° 3, juin-juillet 2004.

LORENT L.-E., « *L'Enfant bleu*. La voix d'Antigone », dans *Indications*, n° 5, novembre-décembre 2004, p. 39-42.

LOUIS J.-P., « Bauchau. *L'Enfant bleu* », dans *Esprit*, n° 309, novembre 2004.

MICHEL M. (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang (Recherches en littérature et spiritualité), 2004, p. 63-76.

MICHEL R., « *Le Journal d'Antigone* d'Henry Bauchau ou les mouvements de l'écriture », dans HALEN P., MICHEL R. et MICHEL M. (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang (Recherches en littérature et spiritualité), 2004, p. 179-218.

ROBIN B., « Pour lire *dipe sur la route* d'Henry Bauchau », dans *Dossier L*, 21^e, n° 66/4, 2004.

ROCHE S., « Henry Bauchau, le siècle entre deux histoires », dans *L'Année francophone internationale*, Paris, 2004, p. 346.

QUAGHEBEUR M., « L'Assomption du Divin Mendiant », *Mélanges de littérature française, belge et comparée offerts au professeur Jean-Paul de Nola à l'occasion de sa retraite*, Castelvetro, Mazzotta, 2004, p. 189-192.

QUAGHEBEUR M., « Revisitées, les confessions de *La Sourde Oreille* inventent pour l'écrivain la légende de son futur », dans HALEN P., MICHEL R. et MICHEL M. (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang (Recherches en littérature et spiritualité), 2004, p. 131-156.

VIDIT J.-P., « Écriture, espérance, écoute », dans HALEN P., MICHEL R. et MICHEL M. (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de*

l'espérance, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2004 (Recherches en littérature et spiritualité), p. 17-26.

WATTHEE-DELMOTTE M., « "Antigone ne se retourne pas", Écriture et résistance chez Henry Bauchau », dans L. COULOUBARITSIS L. et F. OST F. (dir.), *Antigone et la résistance civile*, Éditions Ousia (Mythes/religions), 2004, p. 143-159.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Henry Bauchau dans la postérité jouvienne : la trace blanche », dans *Nu(e)*, « La postérité jouvienne », 2004, p. 139-145.

WATTHEE-DELMOTTE M., « L'écriture du désert chez Henry Bauchau », dans HALEN P., MICHEL R. et MICHEL M. (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang (Recherches en littérature et spiritualité), 2004, p. 97-114.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Henry Bauchau : poésie et prière », dans HALEN P., MICHEL R. et MICHEL M. (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang (Recherches en littérature et spiritualité), 2004, p. 219-234.

2003

AKONGA EDUMBE É., « Une entreprise de réhabilitation », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 387-412.

AMMOUR-MAYEUR O., « Mandala et parcours initiatique. dipe et le bouddhisme chez Henry Bauchau », dans *Religions d'Orient et d'Occident dans la littérature moderne*, colloque international en Sorbonne des 6-7-8 février 2003.

BARTHOLOMÉE P., « Une voix musicienne », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 527-532.

BOLLACK J., « Le mythe d' dipe », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 352-364.

BOONS M.-C., « Henry Bauchau, le rêveur, le poète », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, (version augmentée du texte paru dans *Francofonia*, n° 42), p. 29-43.

DAVENPORT A., « *Antigone* dans le contexte américain », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 365-383.

DAVENPORT A., ELEFANTE Ch., MIYAHARA Y., LOPEZ MORALES L., NEUSCHÄFER A. et PY B., « Voix et voies de la traduction », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 497-509.

DE CORTE J., « Henry Bauchau, *Diotime et les lions* », dans *Indications*, LX, n° 4, septembre-octobre 2003.

DEVRIEND J., « Une rencontre », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 78-85.

ELEFANTE Ch., « “Amour Diotime” : une lecture intertextuelle », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 212-237.

EMMANUEL Fr., « Dans la main d'inconnaissance », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 437-449.

FOGNINI M., « De la “diction poétique” du rêve et du mythe chez Bauchau », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 488-496.

GABOLDE I., « Échos allemands dans l'œuvre d'Henry Bauchau », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 190-211.

HENROT-SOSTERO G., « La sémiose des astres : lecture de *Double Zodiaque* », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 141-163.

JAGO-ANTOINE V., « La transposition du geste pictural dans le cycle dipien d'Henry Bauchau », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 413-436.

LA BOUVERIE J.-Fr., CARPENTIER C., CORDY V. et SALLIN G., « Le texte et la scène », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 513-523.

LEFORT R., « Le souverain et l'otage », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 238-257.

LEFORT R., « Henry Bauchau : Littérature et psychanalyse. L'île des statues anciennes », dans *Esquisse*, numéro coordonné par Samuel Nelken, n° 25-26-27, Mérignac : IUFM d'Aquitaine, février-mars-avril 2003.

LIESEGANG K., « Le journal inédit du *Régiment noir*. "L'intérêt pour soi ne suffit plus" », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 164-189.

LYSOE É., « dipe, Diotime et Antigone ou la restauration de l'espace mythique », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 332-351.

MARCHETTI A., « Le Labyrinthe : mythe de l'écriture/écriture du mythe », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 288-306.

MAHRER, R., « Défaite à Pyrrhus », dans *Écriture*, n° 61, printemps 2003.

MARTONYI E., « Le récit mythique chez Henry Bauchau et Sandor Márai », dans *Études romanes de Brno*, XXXIII, 2003, p. 61-68.

NEUSCHÄFER A., « De *La Cité chrétienne* au *Journal d'un mobilisé* », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 47-77.

PIBAROT A., « Le motif de la mendiante ou "le lieu de l'écrit" », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 273-287.

POIRIER J., « Le rocher et la vague : morceler, dissoudre, représenter », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 261-272.

QUAGHEBEUR M., « Le tournant de *La Déchirure* », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 86-138.

QUAGHEBEUR M., « Entretien avec Henry Bauchau », dans *Balises*, Cahiers de poétique des Archives & Musée de la Littérature, n° 5-6, Bruxelles, 2003.

QUAGHEBEUR M., « Henry Bauchau, *dipe sur la route*, l'accomplissement », dans QUAGHEBEUR M. et ROSSION L. (dir.), *Entre Aventures, Syllogismes et Confessions : Belgique, Roumanie, Suisse*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies/Europe, n° 2), 2003, p. 165-197.

SCHMITZ A., « Henry Bauchau au risque de la presse », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 453-487.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Pensée mythique et ritualisation dans *Le Régiment noir* », dans QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor (Archives du futur), 2003, p. 309-331.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Du roman à l'opéra. L' *dipe* d'Henry Bauchau », dans *Louvain*, n° 135, janvier-février 2003, p. 32-33.

WATTHEE-DELMOTTE M., « L' *uvre* et ses satellites. Fonctions poétiques de la nouvelle chez Henry Bauchau », dans *Nouvelles et nouvellistes belges. Essai d'encyclopédie critique*, ENGEL V. et GODENNE R., Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2003, p. 297-308.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Sens et contresens d'un imaginaire guerrier : l' *uvre* d'Henry Bauchau », dans VAN YPERSELE L., *Imaginaires de guerre. L'histoire entre mythe et réalité*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant/Université catholique de Louvain (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres - Transversalités n° 3), 2003, p. 451-466.

WIDART N., « La route du songe où le vert était bleu », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 128, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 15 mai-30 septembre 2003.

2002

AMMOUR-MAYEUR O., « Hokusai : Source d'un imaginaire de l'écriture au XX^e siècle (H. Cixous/H. Bauchau) », dans *Les Lettres Romanes*, 2002, Tome LVI, n° 1/2, p. 143-149.

EVARD E., « Henry Bauchau *dipe sur la route* », dans textes réunis par POIGNAULT R., *Caesarodunum XXXIV-XXXV bis, Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XX^e siècle*, Actes du colloque tenu à Tours (30 novembre-2 décembre 2000), Tours, 2002.

GABOLDE I., « La lumière de *L'Enfant bleu*, une écoute entre prose et poésie », dans *Francofonia*, n° 42, primavera 2002, p. 99-114.

HENROT G., « Do indicibel ao inefabel », dans *Amastra-n-Gallar*, n° 4, été 2002, p. 54-58 et p. 112-116 (traduction française).

HENROT G., « Henry Bauchau et la Peau-ésie », dans *Agora*, n° 2, 2002.

HENROT G., « Mélopée Viking, Récit, Prophétie, Allégorie », dans *Francofonia*, n° 42, primavera 2002, p. 37-58.

HUSTON N., « Bouquet Bauchau », dans *Francofonia*, n° 42, « Henry Bauchau. Voix et vocation de l'écriture », primavera 2002, p. 9-13.

LEURIS C., « *Antigone* d'Henry Bauchau. Théâtre de la Place des Martyrs », dans *La Revue Générale*, t. 87, n° 1, janvier-février 2002.

MARCHETTI A., « Le Labyrinthe des mots, Bauchau », dans MARCHETTI A., *Prédilections « Incursions en Belgique »*, Rimini, Panozzo Editore, 2002.

MARCHETTI A., « Envoi », « Henry Bauchau. Voix et vocation de l'écriture », dans *Francofonia*, n° 42, primavera 2002, p. 5-7.

MARIAN G., « Mystique du corps : cinq poèmes d'Henry Bauchau », dans *Francofonia*, n° 42, primavera 2002, p. 27-36.

NEUSCHÄFER A., « O mito nas súas relacións co inconsciente », dans *Amastra-n-Gallar*, n° 4, été 2002, p. 59-64 et p. 117-122 (traduction française).

NEUSCHÄFER A., « Tra le reti della lingua : note sulla poesia di Henry Bauchau », dans *Francofonia*, n° 42, primavera 2002, p. 77-85.

QUAGHEBEUR M., « Les deux Dogana », dans *Francofonia*, n° 42, primavera 2002, p. 115-129.

SONCINI FRATTA A., « Le rapport au père : un par(ad)i(s) impossible. À propos du *Prométhée enchaîné* d'Henry Bauchau », dans *Francofonia*, n° 42, primavera 2002, p. 87-98.

WATTHEE-DELMOTTE M., « La construction des savoirs et la question des genres. Polymorphie de la matière diapienne chez Henry Bauchau », dans KLIMIS S. et VAN EYNDE L. (dir.), *Littérature et savoirs*, Bruxelles, Publication des Facultés universitaires Saint-Louis, 2002.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Henry Bauchau : da obra ao home/ Henry Bauchau : de l'œuvre à l'homme », dans *Amastra-N-Gallar*, n° 4, outono 2002, p. 65-66 et p. 123-124 (traduction française).

WATTHEE-DELMOTTE M., « De Virgile à Bauchau : la descente aux Enfers comme motif de l'«identité narrative» », dans *Loxias*, « Éclipses et surgissements de constellations mythiques - textes et contextes culturels - champ francophone », n° 2-3, 2002, p. 227-242.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Henry Bauchau. *Petite suite pour le 11 septembre* », dans *Les Cahiers Internationaux de Symbolisme*, « Apocalypse now. Depuis le 11 septembre 2001, qu'est-ce qui a changé dans le rapport de l'imaginaire avec le réel et le symbolique ? », n°101-102-103, automne 2002, p. 45-52.

WATTHEE-DELMOTTE M., « En filigrane de l'œuvre d'Henry Bauchau : le motif du Graal », dans *Francofonia*, n° 42, primavera 2002, p. 59-75.

ZUMKIR M., « La critique engagée », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 122, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 15 mars-15 mai 2002.

2001

ACKERMAN S., « De Maeterlinck à Bauchau : un itinéraire et une palette », dans HERMAN J., TACK L., GELDOF K. (dir.), *Lettres... ou ne pas Lettres. Mélanges de Littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*, Louvain, Presses universitaires de Louvain (Symbolae n° 14), 2001, p. 323-328.

BASTIA Fr., « Henry Bauchau, *La Pierre sans chagrin* », dans *La Revue générale*, CXXXVI, 4, juillet-août 2001, p. 9-15.

HALEN P., « dipe sur la route et la question postcoloniale des cultures », dans LOPE H.-J., NEUSCHÄFER A., QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Lettres belges au présent*, Actes du congrès des romanistes allemands, Université d'Osnabrück, du 27 au 30 septembre 1999, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2001, p. 199-220.

LAZZARINI-DOSSIN M., « L' dipe d'Henry Bauchau : de la dérouté tragique à la route de la catharsis », dans *Antigone par endroits*, Cognac, Le Temps qu'il fait (Publications de l'Espace Pier Paolo Pasolini), 2001.

LIESEGANG K., « La Mémoire d'une sécession dans *Le Régiment noir* d'Henry Bauchau », dans LOPE H.-J., NEUSCHÄFER A., QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Lettres belges au présent*, actes du congrès des romanistes allemands, Université d'Osnabrück, du 27 au 30 septembre 1999, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2001, p. 181-198.

LOPE J., « Observations sur *Gengis Khan* d'Henry Bauchau. "... faire triompher l'empire du Nomade et de l'affamé..." », dans LOPE H.-J., NEUSCHÄFER A., QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Lettres belges au présent*, Actes du congrès des romanistes allemands, Université d'Osnabrück, du 27 au 30 septembre 1999, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2001, p. 151-160.

NEUSCHÄFER A., (poèmes choisis, traduits, commentés et introduits par), dans *Attentives-Lauschende*, Aix-la-Chapelle, Shaker, 2001, p. 148.

NEUSCHÄFER A., « La plus sainte, plus noire et plus belle en amont. De l'interdépendance poétique des personnages théâtraux chez Henry Bauchau », dans LOPE H.-J., NEUSCHÄFER A., QUAGHEBEUR M. (dir.), *Les Lettres belges au présent*, Actes du congrès des romanistes allemands, Université d'Osnabrück, du 27 au 30 septembre 1999, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2001, p. 161-180.

WATTHEE-DELMOTTE M., « La "lutte avec l'Ange", de Jouve à Bauchau », dans *Ateliers*, Questionnements de la violence sous la direction de Jacques Boulogne, Cahiers de la Maison de la Recherche-Université Charles-De-Gaulle-Lille 3, n° 28, 2001, p. 79-87.

WATTHEE-DELMOTTE M., « La poésie d'Henry Bauchau : pour une poétique du mouvement », dans *Lettres... ou ne pas Lettres. Mélanges de Littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*, sous la direction de Jan Herman, Lieven Tack en Koenraad Geldof, Louvain, Presses universitaires de Louvain (Symbolae 14), 2001, p. 449-461.

HENRY G., « De la *praxis* à la *poiesis* : un imaginaire en continuité », dans WATTHEE-DELMOTTE M. (dir.), *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'uvre littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2001, pp. 29-41.

LIMET Y.S., « L'itinéraire politique », dans WATTHEE-DELMOTTE M. (dir.), *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'uvre littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2001, p. 11-18.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Le poids des guerres », dans WATTHEE-DELMOTTE M. (dir.), *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2001, p. 19-27.

2000

CATHRINE A., « Journal de Bauchau (Comment j'ai retrouvé Antigone ?) », dans *Nouvelle Revue Française*, n° 554, juin 2000, p. 295-306.

DEGN I., « Le "non" d'Antigone face à la "Loi" de Créon ? Analyse d'Antigone d'Henry Bauchau », dans *Études de linguistique et de littérature dédiées à Morten Nojgaard à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire*, Éd. Gerhard Boysen et Jorn Moestrup, Odense University Press, 2000, p. 85-102.

ELEFANTE C., « De l' dipe travesti à la renaissance du Père en Amérique, la patrie mythique des fils », dans *Cahiers Henry Bauchau*, n° 3, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, 2000, p. 12-20.

JOSSUA J.-P., « Bulletin de théologie littéraire » (à propos d' *il-de-b uf, Exercice du matin, dipe sur la route*), dans *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, t. 84, 2000, bulletin XIV, p. 345-346.

LIESEGANG K., « "Au bout de la mer, il y a l'Amérique". Essai autour du *Régiment noir* d'Henry Bauchau, l'histoire d'une sécession », dans *Cahiers Henry Bauchau*, n° 3, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, 2000, p. 5-11.

MOSCOSO S., « Henry Bauchau et le théâtre », dans *Cahiers Henry Bauchau, « Du texte à l'adaptation »*, n° 4, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, 2000, p. 19-21.

NEUSCHÄFER A., « Quelques remarques sur le temps dans l' œuvre d'Henry Bauchau », dans *Cahiers Henry Bauchau*, n° 3, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, 2000, p. 37-46.

NEUSCHÄFER A., « "Un thème en mouvement" chez Henry Bauchau », dans *Cahiers Henry Bauchau, « Du texte à l'adaptation »*, n° 4, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, 2000, p. 41-50.

NEUSCHÄFER A., « Vous avez la pièce de Sophocle et je ne pose pas en rival... Ödipus-Deutungen für das Theater bei Gide und Bauchau », dans THORAU H., KÖHLER H. (Hrsg.), *Inszenierte Antike. Die Antike, Frankreich und wir. Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart*, Frankfurt/Main, Peter Lang, 2000.

QUAGHEBEUR M., « Quelques notes à propos des rapports entre l'œuvre d'Henry Bauchau et le théâtre », dans *Cahiers Henry Bauchau*, « Du texte à l'adaptation », n° 4, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, 2000, p. 23-31.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Idolâtries et égarements dionysiaques. La lutte fratricide chez Giono et Bauchau », dans LOUETTE J. F. (dir.), *Recherches et Travaux de l'Université Stendhal-Grenoble III*, « Littérature et spiritualité », n° 58, 2000, p. 191-201.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Pour une écriture dialogique », dans *Cahiers Henry Bauchau*, « Du texte à l'adaptation », n° 4, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, 2000, p. 32-40.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Pour une fausse symétrie : l'imaginaire verbal et visuel d'Henry Bauchau de 1968 à 1975 », dans *Textyles*, « La Peinture (d)écrite », dossier dirigé par BROGNIEZ L. et IAGO V., n° 16/17, 2000, p. 90-99.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Saint Georges en toutes lettres ? Heurs et malheurs du mythe dans le parcours d'écriture d'Henry Bauchau », dans les *Cahiers Internationaux de symbolisme*, « Utopies du lieu commun. Le mythe comme lieu commun de la tradition et de la création », n° 95-97, 2000, p. 231-244.

1999

BENCHELAH A. C., « Esprit de la steppe, esprit de patience », dans *Phrétique*, n° 90, janvier 1999, p. 104-113.

BOROT M.-Fr., « Analyse et création. Sur les pas de Bauchau, suivre *dipe sur la route* », dans ANOLL L. et SEGARRA M. (dir.), *Voix de la francophonie. Belgique, Canada, Maghreb*, Barcelone, Publ. de l'Université de Barcelone, 1999, p. 33-43.

BRASSEUR-LEGRAND B., « À propos de *Diotime et les lions* : plongée aux sources barbares de l'identité européenne », colloque international « Arts, écritures du monde francophone et quête identitaire », Abidjan Université de Cocody, Côte-d'Ivoire, 23-27 novembre 1999 (consultable aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, ML 8617/1)

CAUVIN R., « Grand Prix littéraire France/Wallonie-Bruxelles : Henry Bauchau pour *Antigone*, aux Éditions Actes Sud », dans *Lettres et cultures de langue française*, n° 24, 1999, p. 50-51.

CUCHET V., « *Antigone*. Histoire d'un mythe », dans *Lunes*, n° 7, avril 1999, p. 69-76.

DEGN I., « Le “Non” d’Antigone face à la “Loi” de Créon ? Analyse d’*Antigone* d’Henry Bauchau », dans *Études de linguistique et de littérature dédiées à Morten Nøjgaard*, Copenhague, Gerhard Boysen et Jørn Moestrup, 1999, p. 85-102.

DEGN I., « Un art maïeutique ? Le cycle dipien d’Henry Bauchau », dans NYSTEDT J., *XIV Skandinaviska Romanistkongressen*, Stockholm 10-15 augusti 1999, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1999, p. 484-503.

PACHE J., « Henry Bauchau ouvre les portes de son laboratoire », dans *24 heures*, 18 mai 1999.

QUAGHEBEUR M., « L’*Antigone* de Bauchau. Entretien Henry Bauchau et Marc Quaghebeur, Cirque Divers, 26.11.97. Extraits », dans *Entre-Vues*, n° 43/44, décembre 1999.

QUAGHEBEUR M., « Entretien avec quelques écrivains belges établis en France (Henry Bauchau, Jean-Claude Bologne, Jacques Goormaghtigh, Marcel Moreau, Jean-Claude Pirotte et Annie Van de Wiele) », dans JOUVE E. et DREYFUS S. (dir.), *Belgique-Wallonie-Bruxelles. Une littérature francophone*, Actes du huitième colloque international francophone du canton de Payrac et du pays de Quercy, Paris, Association des écrivains de langue française, 1999, p. 397-439.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Notes », dans *Henry Bauchau, La blessure qui guérit (L’Intégrale des entretiens d’Edmond Blattchen « Noms de Dieux »)*, Liège, Alice Éditions, 1999, p. 77-86.

ZUMKIR M., « Henry Bauchau sur la route (de l’écriture) », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 107, 15 mars-15 mai 1999, p. 48.

1998

ARMEL A., « Notice Bauchau », dans *Encyclopædia Universalis*, 1998.

ARMEL A., « Antigone ressuscitée », dans *Le Magazine littéraire*, janvier 1998, p. 125-126.

GLASHEEN, A.-M., « The Hidden Hand », dans *Langage et L’Homme*, septembre 1998.

HENROT G., « *Antigone* », dans *Studi Francesi*, XLII, Torino, 1998.

HENROT G., « Henry Bauchau et le vertige du seuil », dans *Cahiers francophones d’Europe centre-orientale*, n° 7-8, 1998, t. II, p. 139-161.

JOSSUA J.-P., « Bulletin de théologie littéraire » (à propos d'Antigone), dans *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, t. 82, 1998, bulletin XII, p. 355-356.

LASCU-POP R., « Marguerite Yourcenar et Henry Bauchau. Retour au mythe d'Antigone », dans LASCU-POP R. et POIGNAULT R. (dir.), *Marguerite Yourcenar. Retour aux sources*, Bucuresti/Tours, Libra-Siey, 1998, p. 85-101.

LEVAUX M., « Henry Bauchau, Antigone », dans *La Revue nouvelle*, t. CVII, n° 9, septembre 1998, p. 58-63.

LIS J., « Libération de l'homme et du créateur dans l'écriture diaristique de Bauchau », dans *Studia Romanica Posnaniensia*, XXIII, 1998, p. 147-162.

LORENT L. E., « L'Antigone d'Henry Bauchau », dans *La Revue nouvelle*, n° 108-109, 21 septembre 1998, p. 58-63.

MARCHETTI A., « La traduction comme exode. Notes en marge de la traduction d' *dipe sur la route* », dans *Cahiers Henry Bauchau*, n° 2, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, octobre 1998, p. 36-45.

MIYAHARA Y., « Lettre à Henry Bauchau, après le premier travail sur *dipe sur la route* », dans *Cahiers Henry Bauchau*, n° 2, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, octobre 1998.

NEUSCHÄFER., « Mythische und erzählte Zeit in Henry Bauchaus Roman *dipe sur la route*. Zur Deutung des Gesamtwerkes », dans *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen*, 1998, p. 285-312.

QUAGHEBEUR M., « Le sujet, l'histoire et le langage au-delà de leurs marquages mortifères », dans *Cahiers Henry Bauchau*, n° 2, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, octobre 1998, p. 16-24.

WATTHEE-DELMOTTE M., « L'Antigone d'Henry Bauchau : un déplacement du modèle sophocléen », dans MICHAUX G. (dir.), *Dires*, « Le tragique et le mal », n° 20, Montpellier, 1998, p. 105-116.

1997

BOONS C., « Entretien avec Henry Bauchau », dans *Cahiers Henry Bauchau*, n° 1, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, juin 1997, p. 33-45.

DARRAS J., « Sortir du romantisme », dans *Esprit*, n° 234, juillet 1997.

HALEN P., « Henry Bauchau et la jeunesse du mythe », dans *Approches francophones. Études francophones de Bayreuth*, volume 1, 1997, p. 21-26.

HAUBRUGE P., « Théâtre : *Diotime et les lions* termine les Giboulées. Bauchau à la scène : à texte fort, jeu ardent », dans *Le Soir*, 26 mars 1997.

LORENT L. E., « *Antigone* d'Henry Bauchau », dans *Indications*, n° 5, 54^e série, 1997, p. 39-44.

NEUSCHÄFER A., « "So schafft die Zeit uns füreinander...". Vom Ödipus unterwegs zur Antigone : Die Altersromane Henry Bauchaus », dans *Literatur um 11*, 1997, p. 138-152.

NEUSCHÄFER., « Le long chemin de la reconstitution : à propos de la traduction allemande d' *dipe sur la route* », dans *Congo-Meuse : écrire en français en Belgique et au Congo*, n° 1, 1997, p. 215-223 (repris dans *Cahiers Henry Bauchau*, n° 2, Paris, Société des Lecteurs d'Henry Bauchau, octobre 1998, p. 5-12).

ROZE J., « Chant d'ailleurs », dans *Le Monde* du 18 novembre 1997.

SALLIN G., « Henry Bauchau. Une écriture de la plus haute théâtralité », dans *Alternatives théâtrales*, n° 56, décembre 1997, p. 8-9.

VIRONE C., « Bauchau vu par Ariane Mnouchkine », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 97, 15 mars-15 mai 1997, p. 9.

VIRONE C., « *dipe*, avant, après », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 99, 15 septembre-15 novembre 1997, p. 62-63.

VIRONE C., « Henry Bauchau, Ariane Mnouchkine : le dialogue fertile de l'amitié », dans *Alternatives théâtrales*, n° 56, décembre 1997, p. 6-7.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Henry Bauchau : portrait de l'artiste en son labyrinthe », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 97, 15 mars-15 mai 1997, p. 5-7.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Poésie française et freudisme : quelques modalités d'une rencontre », dans *La lettre de la Maison française d'Oxford* n° 6, Université d'Oxford, Hilary Term, 1997, p. 9-30.

WATTHEE-DELMOTTE M., « L'orphisme chez Henry Bauchau : variations sur le thème de la perte, entre mythe, psychanalyse et poétique », dans ZUPANCIC M. (dir.), *Religioliques*, « Orphée et Eurydice : mythes en mutation », n° 15, printemps 1997.

1996

KIESEL F., « L'Arbre fou », dans *La Revue Générale*, n° 8-9, août-septembre 1996, p. 122-123.

MARCHETTI A., « Adhæsit pavimento anima mea », dans *In Forma di parole*, Aprile-Maggio-Giugno 1996, p. 215-218.

1995

BADIOU A., « Il faut descendre dans l'amour », préface à *Heureux les Déliants*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1995, p. 7-16.

BOMBARDE O., « La voix de Blanche », dans BOMBARDE O., *Jouve poète, romancier et critique*, colloque de la Fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy, Paris, Lachenal et Ritter (Pleine Marge), 1995, p. 169-187.

BOONS C., « Entretien avec Henry Bauchau », dans *Carnets de l'École de psychanalyse S. Freud*, octobre 1995.

ELEFANTE Ch., « La scrittura del sogno della scrittura (a proposito di Henry Bauchau) », dans *Jeux de langue, jeux d'écriture*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1995, p. 129-151.

HENROT G., « Lecture » de *Heureux les Déliants*, *Poèmes 1950-1995*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1995, p. 335-362.

JOSSUA J.-P., « Bulletin de théologie littéraire » (à propos de Henry Bauchau : *dipe sur la route*), dans *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, t. 79, 1995, bulletin IX, p. 327.

LIMET Y. S. et WATTHEE-DELMOTTE M., « Henry Bauchau, avant et après guerre : un itinéraire orphique », dans ENGEL V. (dir.), *Les Lettres romanes*, n° hors série « La Littérature des camps : la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage », Louvain-la-Neuve, 1995, p. 149-166.

MARCHETTI A., « Les rêves dans *dipe sur la route* de Henry Bauchau », dans *Recherches et Travaux de l'Université Stendhal-Grenoble III*, n° 47, 1995, p. 203-217.

NOULLEZ L., « Compte rendu de *Heureux les Déliants*, préface d'Alain Badiou et lecture de Geneviève Henrot, Bruxelles, Labor, 1995 », dans *Textyles*, n° XIII, 1996, p. 266-267.

QUAGHEBEUR M., « Du défiant au déliant », Préface à *L'Arbre fou*, Théâtre - récits - poèmes du cycle d' *dipe* et d'Antigone, Bruxelles, Les Éperonniers (Maintenant ou Jamais), 1995, p. 13-18.

SANTANGELO G. S., « Introduzione » et « Dossier », dans la traduction de *Gengis Khan*, Rimini, Panozzo, 1995.

TROUSSON R., « Belges Antigones », dans *Le sens à venir. Hommage à Léon Sommoville*, Berlin, 1995, p. 123-134.

VIGEANT L., « Henry Bauchau et l'invention de la vie », dans *Cahiers de théâtre JEU*, n° 4, décembre 1995, p. 191-194.

VAN RENTERGHEM M., « Henry Bauchau sur la route », dans *Le Monde*, 11 août 1995.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Les ramifications d'un mythe », avant-propos de *L'Arbre fou*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1995, p. 9-12.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Espace et intériorité chez Henry Bauchau : un développement en chiasme », dans LÉONARDY E. et ROLAND H. (dir.), *Description et création d'espaces en littérature*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain (Recueil des travaux d'histoire et de philologie, 7^e série, fasc. 1), 1995, p. 179-193.

WATTHEE-DELMOTTE M., « L'Adversité ou l'amour : l'Autre comme figure fondatrice chez Henry Bauchau », dans *La Belgique telle qu'elle s'écrit : perspectives sur les Lettres belges d'expression française*, New York, Peter Lang, 1995, p. 37-50.

WATTHEE-DELMOTTE M., « L'Antigone d'Henry Bauchau ou l'intraitable espérance », dans *Mythe et littérature contemporaine*, Ottawa, Le Nordir, 1995, p. 228-236.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Henry Bauchau », dans TORDEUR J., *Alphabet illustré des membres de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique*, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, 1995, p. 22-23.

ZUMKIR M., « Dans le sillage d' dipe sur la route. Avec Henry Bauchau », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 88, 15 mai-15 septembre 1995, p. 52.

1994

BOONS-GRAFÉ M.-Cl., « Qu'on écrive demeure oublié : Henry Bauchau, naissance d'une écriture », conférence donnée au Centre Wallonie-Bruxelles à Paris, 5 novembre 1994 (manuscrit consultable aux Archives & Musée de la Littérature, ML 07159/0062).

DELAY N., « Henry Bauchau. Un percorso iniziatico », dans *Massoneria Oggi*, Rivista del Grande Oriente d'Italia, n° 4, décembre 1994.

DELMEZ F., « Le temps goutte à goutte », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 84, septembre-novembre 1994, p. 6-7.

JOSSUA J.-P., « Bulletin de théologie littéraire » (à propos de *Jour après jour*), dans *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, t. 78, 1994, bulletin VIII, p. 313-314.

MARCHETTI A., « *dipe sur la route* d'Henry Bauchau. Le langage poétique et sa provenance », dans VAN ROGGER ANDREUCCI C., *Nouveaux courants poétiques en France et en Grèce en 1970-1990*, Actes du colloque international des 21-24 septembre 1993, Université Aristote de Thessalonique (sous la direction d'Élisabeth Demiroglou), Pau, Université de Pau, 1994, p. 249-256.

MARCHETTI A., « Peut-être que l'écriture va devenir plus humaine que la parole : entretien avec Henry Bauchau », dans *Francofonia*, n° 26, Florence, 1994, p. 314.

MARCHI G., « Henry Bauchau dal divano al divino », texte prononcé lors de la présentation de la traduction en italien de *L'Enfant de Salamine*, à Rome le 20.10.1994 (consultable aux Archives & Musée de la Littérature).

MIYAHARA Y., « Introduction » à la traduction japonaise d' *dipe sur la route*, Tokyo, Shoshi Yamada, 1994.

QUAGHEBEUR M., « À propos d' *dipe sur la route*, le roman qui a donné naissance à *Diotime* », dans le programme de *Diotime et les lions*, Théâtre des Osses, avril 1994, p. 146-153.

QUAGHEBEUR M., « Henry Bauchau et la littérature belge d'aujourd'hui », Postface à la traduction japonaise d' *dipe sur la route* par MIYAHARA Y., Tokyo, Shoshi Yamada, 1994.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Matière de l'écriture, matière féminine. Étude de la représentation du féminin chez Henry Bauchau », dans *Présence francophone*, n° 4, 1994, p. 113-124.

WATTHEE-DELMOTTE M., « *L'Arbre fou* d'Henry Bauchau ou la nouvelle comme trace dionysiaque », dans ENGEL V. (dir.), *L'Année nouvelle à Louvain-la-Neuve*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 1994, p. 228-236.

WATTHEE-DELMOTTE M., « L'exil intérieur chez Henry Bauchau », dans *Exilés, marginaux et parias dans la littérature d'expression française*, Toronto, Éditions du Gref, 1994, p. 199-208.

1993

AMATULLI M., « Du Clairchantant au Clairvoyant : (auto)genèse d'une création », dans SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une uvre*, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 335-356.

ELEFANTE C., « La responsabilité d' dipe, du multiple à l'un », dans SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une uvre*, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 313-334.

FERRARI S., « Gengis Khan : protohistoire d'une mutation sociale », dans SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une uvre*, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 145-160.

GLAYMAN C., « dipe sur la route », dans *Opéra International*, n° 279, mai 2003.

GONZÁLEZ-SALVADOR A., « Tout dire du dedans (À propos d'Henry Bauchau, de la vérité et de la fiction) », dans SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une uvre*, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 81-92.

GOUSSEAU J., « Pouvoir et société dans *Le Régiment noir* », dans SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une uvre*, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 201-222.

HALEN P., « *La Déchirure*, roman de la décolonisation ? », dans SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une uvre*, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 177-200.

HECQ J.-P., « Henry Bauchau, l'écrivain des profondeurs », dans *La Revue Générale*, n° 8-9, août-septembre 1993, p. 17-22.

HENROT G., « *L'Escalier bleu* d'Henry Bauchau : le pari du rythme », dans SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une uvre*, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 45-80.

JOUANNY R., « Les lacunes du récit mythique dans *dipe sur la route* », dans SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une uvre*, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 289-312.

KIESEL F., « Henry Bauchau : voies et voix des espaces intérieurs », dans *La Revue Générale*, n° 8-9, août-septembre 1993, p. 7-16.

MARCHETTI A., « Fedelta dell'Ascolto », dans *In Forma di Parole*, n° 4, octobre-décembre 1993, p. 149-151.

MARCHETTI A., « Il silenzio di Edipo e l'invulnerabilità dell'appello », dans SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une uvre*, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 255-268.

MIKLOS N., « *Gengis Khan* ou le rêve d'être homme », dans SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre*, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 127-144.

MORELLI A., « La guerre dans l'œuvre et la vie d'Henry Bauchau », dans SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre*, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 23-34.

PAQUE J., « La question du genre ou les surprises du roman », dans SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre*, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 161-176.

ROBAEY J., « Fonction et fonctionnement du mythe classique. De Sophocle à Bauchau », dans SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre*, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 269-288.

SANTANGELO S., « Gengis Khan : dal Mito alla Storia, fra autobiografia e drammaturgia », dans SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre*, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 93-126.

SONCINI-FRATTA A., « L'édipe "bachofien" de Bauchau », dans SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre*, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 357-366.

SOUCY P.-Y., « Les Antigones », dans *Le Mensuel littéraire et poétique*, n° 216, novembre 1993.

TORDEUR J., « Le caractère épique dans le rapport de l'écrivain avec lui-même », dans SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre*, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 15-22.

TSHIBOLA KALENGAYIB. (S ur), KANGULUMBA MUZENA W., THIO K., « Le rôle et l'image du Noir dans *Le Régiment noir* d'Henry Bauchau », dans SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre*, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 223-240.

WATTHEE-DELMOTTE M., « De l'aveuglement au sens, l'édipe et l'écrivain sur la route. Lecture du journal d'Henry Bauchau », dans SONCINI FRATTA A. (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre*, Bologna, CLUEB (Bel il), 1993, p. 241-254.

1992

JOSSUA J.-P., « Bulletin de théologie littéraire » (à propos de *Diotime et les lions*), dans *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, t. 76, 1992, bulletin VI, p. 326.

JOUANNY R., « Lecture d' *dipe sur la route* », Arles/Bruxelles, Actes Sud/Labor (Babel), 1992, p. 381-398.

MUDIMBE V., « Préface » au *Régiment noir*, Bruxelles, Labor (Espace Nord, n° 75), 1992.

OTTEN M., « Henry Bauchau, *dipe sur la route* », allocution lors de la remise du Prix triennal du roman à Henry Bauchau le 13 février 1992 (consultable aux Archives & Musée de la Littérature, ML 6849).

ROBAEY J., « Une nouvelle lecture de Sophocle : *dipe sur la route* de Henry Bauchau », dans *Lexis*, n° 9-10, 1992, p. 219-228.

SAROT L., « Henry Bauchau », dans *Dossiers L*, n° 33, 1992, fasc. 1.

STÄDTLER-DJÉDJI K., « Compte rendu de *Le Régiment noir* », Bruxelles, Labor, 1992, dans *Textyles*, n° XI, 1994, p. 338-339.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Henry Bauchau : des temps sombres à l'âge radieux », dans *Sources*, n° 10, mai 1992, p. 10-19.

WATTHEE-DELMOTTE M., « La mer dans l'œuvre romanesque d'Henry Bauchau : une avancée progressive dans l'imaginaire », dans *Mer et littérature*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1992, p. 17-26.

WATTHEE-DELMOTTE M., « Lecture du *Régiment noir* », Bruxelles, Labor (Espace Nord, n° 75), 1992, p. 385-404.

1991

J. P., « Bauchau sur la route », dans *La Wallonie*, 10 décembre 1991.

JOSSUA J.-P., « Bulletin de théologie littéraire » (à propos d' *dipe sur la route*), dans *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, t. 75, 1991, bulletin V, p. 309-310.

LINZE J.-G., « Diotime et les lions », dans *La Revue Générale*, n° 10, 1991, p. 106-107.

MIKLOS N., « Diotime et la découverte du moi », dans *Écritures*, n° 1 « Fin de millénaire », automne 1991, p. 132-135.

TACK M., « Lu pour vous : Henry Bauchau », dans *AZ*, n° 35, 29 août 1991.

TORDEUR J., « Discours de réception de M. Henry Bauchau à l'Académie », dans *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et Littérature Françaises*, t. LXIX, n° 1-2, p. 14-31.

1990

FLORENCE J., « *dipe* et Antigone entre Thèbes et Colone », dans *Études freudiennes*, n° 32, novembre 1990, p. 214-217.

HALEN P., « Henry Bauchau, *Le Régiment noir* », dans *Indications*, n° 3, 45^e série, 1990, p. 1-3.

HALEN P., « Henry Bauchau, *dipe sur la route* », dans *Indications*, n° 3, 47^e série, 1990, p. 29-32.

LINZE J.-G., « *dipe sur la route* par Henry Bauchau », dans *La Revue nouvelle*, juin 1990, p. 108.

PACHE J., « Écriture blanche sur route sublimée », dans *24 heures*, 3 mai 1990.

QUAGHEBEUR M., *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1990.

SEGUIER M., « Allocution à la remise du Prix Antigone pour le roman *dipe sur la route* », Bruxelles, 19 mai 1990 (consultable aux Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, ML 06700).

1989

EMMANUEL F., « L'écriture intérieure », séance d'hommage à Henry Bauchau, 25 novembre 1989, (7 p. dactylographiées), collection privée Henry Bauchau.

JOSSUA J.-P., « Bulletin de théologie littéraire » (à propos de *L'Écriture et la Circonstance*), dans *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, t. 73, 1989, bulletin III, p. 265-266.

LINKE J.-G., « Le regard romanesque, par Guy Vaes. *L'Écriture et la Circonstance*, par Henry Bauchau », dans *La Revue Générale*, octobre 1989.

QUAGHEBEUR M., « Bauchau en un si lent chemin », dans le programme de *Gengis Khan*, Théâtre National de Belgique, 1989.

QUAGHEBEUR M., VOITURIER M., « À propos d'Henry Bauchau, auteur de *Gengis Khan* et prix littéraire de la Ville de Tournai », dans *Courrier de l'Escaut*, 27-28 mai 1989.

1988

FLORENCE J., « Henry Bauchau : *L'Écriture et la Circonstance* », dans *Textyles*, n° 5, 1988, p. 225-226.

JOSSUA J.-P., « Bulletin de théologie littéraire » (à propos de *Poésie 1950-1984*), dans *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, t. 72, 1988, bulletin II, p. 335.

LINZE J.-G., « Redécouvrir Henry Bauchau », dans *La Revue Générale*, n° 124, février 1988, p. 92-94.

MICHA R., « Les déliants, les déliés de Bauchau », dans *Critique*, n° 44, 1988, p. 153-155.

OTTEN M., « Avant-propos de *L'Écriture et la Circonstance* », Louvain-la-Neuve, Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université catholique de Louvain (Chaire de Poétique), 1988, p. III-VII.

SABATIER R., « Henry Bauchau », dans *Histoire de la poésie française. La poésie du XX^e siècle*, tome III : Métamorphoses et modernité, Paris, Albin Michel, 1988, p. 480-483.

WALLAERT M., « *La Déchirure* de Henry Bauchau », dans *Bulletin de l'Association Freudienne de Belgique*, « Une éthique de l'écriture », n° 9, février 1988, p. 14-17.

1987

BOLOGNE J.-C., « Lettres belges. Picha : Le big bang, Marie Delcourt : Érasme, Henry Bauchau : Poésie », dans *La Wallonie*, 6 février 1987.

GOFETTE G., « Poésie 1950-84 », dans *Nouvelle Revue Française*, n° 418, novembre 1987, p. 84-86.

MICHAUX G., « Psychanalyse et littérature. Introduction à l'orientation lacanienne », dans M. DELACROIX et F. HALLYN, *Méthodes des textes. Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Duculot, 1987, p. 277-287.

MOLITOR A., « Préface au *Régiment noir* », Bruxelles, Les Éperonniers (Passé présent), 1987, p. 1-5.

SEGHERS P., « Henry Bauchau », dans *Poésie 1987*, n° 17, mars-avril 1987, p. 88-90.

1986

FLORENCE J., « Lecture de *La Déchirure* », Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1986, p. 237-250.

TORDEUR J., « Henry Bauchau : une mémoire de l'inconscient », dans *La Revue Générale*, n° 2, février 1986, p. 19-27.

1985

GASCHT A., « Portrait d'auteur : Henry Bauchau », dans *Lectures*, n° 27, septembre-octobre 1985, p. 12-13.

JACQUES J.-L., « Préface à *La Déchirure* », Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1986, p. 5-9.

TORDEUR J., « À la découverte du pays intérieur - Le Quinquennal de littérature attribué à Henry Bauchau », dans *Le Soir*, 5 novembre 1985.

1982

JOSSUA J.-P., « Notice bibliographique (à propos de *Mao Zedong*) », dans *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, t. 66, 1982, p. 319.

MEUNIER P., « Le *Mao Zedong* d'Henry Bauchau », dans *La Revue Nouvelle*, juillet-août 1982.

1981

LINZE J.-G., « Poésie retrouvée, poésie nouvelle : Bauchau, Crickillion, Izoard, Miguel, Ayguesparse », dans *La Revue Générale*, n° 10, octobre 1981, p. 103-108.

RIGHETTI F., « Henry Bauchau : *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*, suivi de *La Grande Troménie* », dans *Repères*, n° 1, 1981.

1978

MICHAUX G., « "Et c'était la parole qui avait été blessée jadis", lecture de *La Déchirure* d'Henry Bauchau », dans *Études de littérature de Belgique offertes à Joseph Hanse pour son 75^e anniversaire*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978, p. 397-405.

1977

CASTAÑON A., Bauchau : « ¿ Cómo armar a un hombre ? ¿ Qué es un arma ? », dans *Revista de la Universidad de Mejico*, n° 7, XXXI, mars 1977, p. 27-30.

LINZE J.-G., « *Le Régiment noir* ou la guerre poétique d'Henry Bauchau », dans *Cyclope*, n° 17, été 1977, p. 12-13.

1975

JAKUBEC D., « Lettres romandes : “Si je n’entre pas dans la tanière du tigre, comment connaître ses petits ?” », dans *Journal de Genève*, 16 août 1975.

LINZE J.-G., « Découverte et redécouvertes. Henry Bauchau, Le Quintrec, Thinès », dans *La Revue Générale*, n° 3, mars 1975.

PACHE J., « “L’évidence où tu te mesures au soleil”. Henry Bauchau : *La Chine intérieure* ; Mohamed Dib : *Omneros* », dans *24 heures*, 10 mars 1975.

1974

BEER H., « Le père et la mère recréés », dans *Les Cahiers du groupe*, n° 8, 1974, p. 40-48.

LINZE J.-G., « Lectures de vacances et notes sur l’état du roman », dans *La Revue Générale*, n° 8-9, septembre 1974, p. 29-43.

SIGRID J., « Pour son roman *Le Régiment noir* Henry Bauchau Grand Prix de la Littérature », dans *La Libre Belgique*, 31 janvier 1974.

1973

FALIZE P., « Allocution du Ministre de la Culture française à Henry Bauchau, grand prix annuel de littérature française 1973 », manuscrit dactylographié (consultable aux Archives & Musée de la Littérature à Bruxelles, ML 06143).

1972

ANEX G., « Sous le ciel d’Amérique », dans *Journal de Genève*, 2 septembre 1972.

BOSQUET A., « Cérémonies en l’honneur d’un secret », dans *Critique*, 1972, p. 80-82.

JAKUBEC D., « Pour endormir le maître d’école qui sommeille... », dans *Journal de Genève*, 1^{er} juillet 1972.

OTCHAKOVSKY-LAURENS P., « L’Amérique du grand été », dans *La Quinzaine littéraire*, 31 août 1972.

PACHE J., « Une épopée fantastique : *Le Régiment noir* », dans *24 heures*, 27 novembre 1972.

PROUVOST Ch., « Henry Bauchau : *Le Régiment noir* », dans *Nouvelle Revue Française*, n° 236, août 1972, p. 105-106.

ROHOU G., « *Le Régiment noir* », dans *Nouvelle Revue française*, août 1972, n° 236, p. 105-106.

SIGRID J., « Henry Bauchau et le thème de l'exil », dans *La Libre Belgique*, 16 août 1972.

TESSIER C., « Deux lauréats qui se distinguent par la discrétion », dans *France Soir*, 30 novembre 1972.

1969

PACHE J., « Esquisse pour un portrait : Henry Bauchau », dans *Feuille d'avis de Lausanne*, 11 décembre 1969.

1968

PACHE J., « Deux poètes : Henry Bauchau, Georges Haldas », dans *Feuille d'avis de Lausanne*, 30-31 mars 1968.

1967

BOONS M.-C., « *La Déchirure*, un roman d'Henry Bauchau », dans *L'Inconscient*, n° 2, 1967.

DENIS M., « À propos de *La Déchirure* », dans *La Revue nouvelle*, n° 9, XLVI, 15 septembre 1967, p. 236-243.

LOSSIER J.-G., « La profondeur et la clarté », dans *Journal de Genève*, 18 février 1967.

1966

ANEX G., « Les eaux du temps », dans *Journal de Genève*, 20 août 1966.

DALMAS A., « L'humeur des lettres », dans *Tribune des Nations*, juin 1966.

JACCOTTET Ph., « *La Déchirure* d'Henry Bauchau », dans *La Nouvelle Revue de Lausanne*, jeudi 28 juillet 1966.

NYSSSEN H., « *La Déchirure* », dans *Marginales*, décembre 1966.

ROHOU G., « L'écrivain malade de son enfance », dans *La Quinzaine littéraire*, n° 9, 15 juillet 1966, p. 5.

SABATIER R., « *La Déchirure* », dans *Figaro Littéraire*, 8 août 1966.

1964

JACCOTTET P., « Chemins de poètes », dans *Nouvelle Revue de Lausanne*, juillet 1964.

LARTIGUE P., « *L'Escalier bleu* », dans *Europe*, octobre 1964.

1961

ANONYME, « Les idées et les livres », dans *Journal de Genève*, 16 novembre 1961.

JACCOTTET P., « Un barbare à Gstaad », dans *Nouvelle Revue de Lausanne*, mars 1961.

1958

JACCOTTET Ph., « Henry Bauchau : *Géologie* », dans *Nouvelle Revue Française*, août 1958, p. 324-325.

JANS A., « Henry Bauchau, prix Max Jacob », dans *Revue Générale belge*, 1958, p. 117.

MIGUEL A., « À propos de *Géologie* », dans *Journal des Poètes*, novembre 1958.

Bibliographie générale

***Antigone* : écritures, réécritures, traductions**

AA. VV., *Antigone, enjeux d'une traduction*, Société de psychanalyse freudienne, Paris, Campagne première, 2004.

ANOUILH J., *Antigone*, [1942], Paris, Bordas, 2003.

COCTEAU J., *Antigone*, [1948], Paris, Gallimard, 1976

FOREST PH., « Antigone au tombeau », dans *Philosophie Magazine*, n° 4, oct.-nov. 2006, p. 90-92.

SOFOCLE, *Antigone*, Introduzione e traduzione di Massimo Cacciari, Torino, Einaudi, 2007.

SOPHOCLE, *Antigone*, traduit par Jean et Mayotte Bollack, Paris, Minuit, 1999.

YOURCENAR M., « Le choix d'Antigone », dans *Feux*, Paris, Gallimard, 1974, p. 75-85.

ZAMBRANO M., *La tumba de Antígona*, Madrid, Juan García Morcillo, 1997.

Études sur *Antigone*

AA.VV., *Antigone e la filosofia. Un seminario a cura di Pietro Montani*, Roma, Donzelli, 2001.

ARMEL ALIETTE (dir.), *Antigone. Figures mythiques*, Paris, Autrement, 1999.

BREZZI F., *Antigone e la philia. Le passioni tra etica e politica*, Milano, Franco Angeli, 2004.

BUTLER J., *Antigone's Claim : Kinship Between Life and Death*, [2000] ; trad. fr. : *Antigone. La parenté entre la vie et la mort*, Paris, EPEL, 2003.

CIANI M.G. (dir.), *Sofocle, Anouilh, Brecht, Antigone. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2000.

COCTEAU J., *Correspondance (1923-1963), Lettre à Jacques Maritain*, Paris, Gallimard, 1993.

COULOUBARITSIS L., OST J.-F. (dir.), *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles, Ousia, 2004.

DAVID-JOUGNEAU M., *Antigone ou l'aube de la dissidence*, Paris, L'Harmattan, 2000.

DE COMMINGES E., *Anouilh, Littérature et politique*, Paris, P. Nizet, 1977.

DERRIDA J., *Glas*, Galilée, Paris, 1974.

DUROUX R., URDUCIAN S. (dir.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010.

FRAISSE S., *Le mythe d'Antigone*, Paris, A. Colin, 1974.

GUYOMARD P., *La jouissance du tragique. Antigone, Lacan et le désir de l'analyste*, Paris, Aubier, 1992.

JOUVENOT CH., « Antigone », dans *Revue Française de Psychanalyse*, n° 3 « La Perversion narcissique », Paris, PUF, 2003, p. 968-982.

LACAN J., *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Seuil, 1986.

MASTROIANNI M., *Le Antigoni sofoclee del Cinquecento francese*, Firenze, Leo S. Olschki, 2004.

MOLINARI C., *Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre*, Bari, de Donato, 1977.

MORONCINI B., *Il sorriso di Antigone – Frammenti per una storia del tragico moderno*, Napoli, Filema, 2004.

PROFETI M. G. (Università di Firenze), « I classici nostri contemporanei : metamorfosi della tragedia » Atti del Convegno « La memoria e l'invenzione » (Univ. di Salerno, 6-7 aprile 2006), Salerno, Università di Salerno, Editore Rubettino, 2007.

RENSI G., *Autorità e libertà*, a cura di MONTANO A., Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, Bibliopolis, 2003.

STEINER G., *Les Antigones*, [1984], Paris, Gallimard, 1986.

Études sur le mythe en littérature

AUGER DANIELÈ (dir.), *Enfants et enfances dans les mythologies*, Paris X, Nanterre, 1995.

BÉAGUE ET ALII, *Les Visages d'Orphée*, Villeneuve-d'Ascq, Presses du Septentrion, 1998.

- BIET CHRISTIAN (dir.), *dipe*, Paris, Autrement, 1999.
- BONNEFOY Y. (dir.), *Dictionnaire des mythologies*, 2 vol., Paris, Flammarion, 1981.
- BRÉAL M., *Mélanges de mythologie et de linguistique*, 3^e éd., introduction de Gabriel Bergounioux, Limoges, Lambert-Lucas, 2005.
- BRUNEL P. (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éd. du Rocher, 2002.
- BRUNEL P., CHEVREL Y., DUMOULIÉ C., *Le mythe en littérature*, Paris, PUF, 2000.
- BRUNEL PIERRE (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éd. du Rocher, 1994.
- BRUNEL PIERRE, *Mythocritique*, Paris, PUF, 1992.
- CARLIER C., GRITON-ROTTERDAM N., *Des mythes aux mythologies*, Paris, Marketing, 1994.
- COUPE LAURENCE, *Il mito. Teorie e storie*, [1997], Milano, Donzelli, 1999.
- DETIENNE M., *Apollon le couteau à la main*, Paris, Gallimard, 1998.
- DETIENNE M., *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.
- DUMEZIL G., *Mythe et Épopée*, [1973], Paris, Gallimard, 1995.
- ELIADE M., *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard (Idées), 1963 ; rééd. Gallimard (Folio essais), 1988.
- ELIADE M., *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1977.
- ELIADE M., *Mythes, rêves et mystères*, [1957], Paris, Gallimard (Idées), 1972.
- HUET-BRICHARD MARIE-CATHERINE, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, 2001.
- JESI F., *Mito*, Torino, Aragno, 2008.
- LIASSO DE VEGA J.S., *Los temas griegos en el teatro frances contemporaneo (Cocteau, Gide, Anouilh)*, Departamentos de Latin y Grieco, Murcia, Universidad de Murcia, Sucesores de Noguès, 1981.
- MEURANT A. (dir.), *Les liens familiaux en mythologie*, ATELIERS 32, Cahiers de la Maison de la Recherche, Université Charles De Gaulle-Lille 3, 2004.
- RIES J., *Il mito e il suo significato*, Milano, Jaca Book, 2005.
- VERNANT J.-P. et VIDAL-NAQUET P., *dipe et ses mythes*, [1986], Bruxelles, Complexe, 1988.

Études sur le post-moderne

BAUDRILLARD J., *Les Exilés du dialogue*, (avec Enrique Valiente Noailles), Paris, Galilée, 2005.

BAUDRILLARD J., *Le système des objets*, [1968], Paris, Gallimard, 2000.

BAUDRILLARD J., *L'Autre par lui-même*, Paris, Galilée, 1987.

BAUDRILLARD J., *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.

BLOOM H., *Deconstruction and Criticism*. New York, Seabury Press, 1980.

CESERANI R., *Raccontare il post-moderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

DERRIDA J., *Résistances de la psychanalyse*, Paris, Galilée, 1996.

DERRIDA J., *Glas*, Paris, Galilée, 1974.

DERRIDA J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

LYOTARD J.-F., *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

Études sur l'autobiographie

« L'Autobiographie » (colloque de Paris, Société d'histoire littéraire de la France, 1975), dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, n° 6.

« Les Écritures du moi : Autobiographie, journal intime, autofictions », dans *Magazine littéraire*, hors-série n° 1, mars-avril 2007, p. 98.

BUISINE A. et DODILLE N. (dir.) « Le Biographique » (colloque de Cerisy, 1990), *Revue des Sciences humaines*, 1991-4, n° 224.

EAKIN, P. J., *How Our Lives Become Stories, Making Selves*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1999.

GILMORE, L., *The Limits of Autobiography : Trauma and Testimony*. Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 2001.

DELHEZ-SARLET C., CATANI M. (dir.), « Individualisme et Autobiographie en Occident » (colloque de Cerisy, 1979), dans *Revue de l'Institut de Sociologie*, 1982, n° 1-2.

GUSDORF G., *Lignes de vie. 1. Les Écritures du moi, 2. Auto-biographie*, Paris, Odile Jacob, 1990, 2 volumes.

LECARME J., LECARME-TABONE É., *L'Autobiographie*, Paris, A. Colin (« U »), 1997.

LEJEUNE Ph., *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.

LEJEUNE Ph., *L'Autobiographie en France*, [1971], Paris, A. Colin (« U2 ») ; rééd., A. Colin (Cursus Lettres), 2003.

LEJEUNE Ph., *Pour l'autobiographie. Chroniques*, Paris, Seuil (La couleur de la vie), 1998.

LEJEUNE Ph. (dir.), « L'Autobiographie en procès » (colloque de Nanterre, 1996), dans *RITM*, n° 4, 1997.

LEJEUNE Ph., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil (Poétique), 1975 ; rééd., Seuil (Points), 1996.

LEJEUNE Ph., *Moi aussi*, Paris, Seuil (Poétique), 1986.

LEJEUNE Ph., *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil (Poétique), 1980.

SIMONET-TENANT F., *Le Propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, 2007.

STAROBINSKI J., « Le style de l'autobiographie », dans *Poétique*, n° 3 (repris dans *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1971).

Études sur l'autofiction

« Intime, privé, public », dans *La Faute à Rousseau*, dossier, n° 51, juin 2009.

« Censures et autocensures », dans *La Faute à Rousseau*, dossier, n° 30, juin 2002.

« Autobiographie et fiction », dans *La Faute à Rousseau*, dossier, n° 27, juin 2001, p. 27-54.

« Autobiographie et Autofiction », dans *Page*, n° 52, juin-juillet-août 1998.

« Le secret », dans *La Faute à Rousseau*, dossier, n° 18, juin 1998.

AMMANNITI M., STERN D., *Rappresentazioni e narrazioni*, Bari-Roma, Laterza, 1991.

ARNAUD C., *Qui dit je en nous ?*, Paris, Grasset, 2006.

BLANCHOT M., *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BOTTALICO M. e CHIALANT M.T. (dir.), *L'impulso autobiografico. Inghilterra, Stati Uniti, Canada... e altri ancora* (Atti del convegno « L'impulso autobiografico », Univ. degli Studi di Salerno), Napoli, Liguori, 2005.

CHIAANTARETTO J.-F. (dir.), *Écriture de soi et narcissisme*, Ramonville Saint-Agne, Erès, 2002.

CHIAANTARETTO J.-F. (dir.), *Écriture de soi et sincérité*, Paris, In Press Éditions, 1999.

CHIAANTARETTO J.-F. (dir.), *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, Paris, BPI/Centre Pompidou, 2002.

COLONNA V., *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Ramonville Saint-Agne, Tristram, 2004.

DE GAULEJAC V. et LEGRAND M. (dir.), *Intervenir par le récit de vie. Entre histoire collective et histoire individuelle*, Ramonville Saint-Agne, Erès, 2008.

DEGOTT B. et MIGUET-OLLAGNIER M., *Secrets et réticences*, Paris, L'Harmattan, 2002.

DOUBROVSKY S., LECARME J. et LEJEUNE PH. (dir.), « Autofictions & Cie » (colloque de Nanterre, Université Paris X – Nanterre, 1992), dans *RITM*, n° 6, 1993.

FOUCAULT M., *Histoire de la sexualité, tome 1, La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

GASPARINI Ph., *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

GASPARINI Ph., *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

GENETTE G., *Fiction et Diction*, Paris, Seuil (Poétique), 1991.

GENETTE G., *Seuils*, Paris, Seuil (Poétique), 1987.

GENETTE G., *Figures III*, Paris, Seuil (Poétique), 1973.

HAHN A., « Contribution à la sociologie de la confession et autres formes ritualisées d'aveu », dans *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 62-63, juin 1986, p. 54-58.

INGHILLERI P., *Esperienza soggettiva, personalità, evoluzione culturale*, Torino, Utet, 1995.

JEANNELLE J.-L. et VIOLETT C. (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007.

LEJEUNE Ph., *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil (Poétique), 1998.

PEYRE H., *Literature and Sincerity*, New Haven and London, Yale University Press, 1963.

RIC UR P., « L'identité narrative », dans *Revue des sciences humaines*, n° 221, 1991, p. 35-47.

RIC UR P., *Temps et récit*, [1983-1985], 3 volumes, Paris, Seuil (Points-Essais), 1991.

RIC UR P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

ROBIN R., *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, 1998.

VIGOUROUX F., *Le Secret de famille*, Paris, PUF, 1993.

VILAIN Ph., *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.

VIOLLET C. et BUSTAR C. (dir.), *Genèse, censure et autocensure*, Paris, CNRS Éditions, 2005.

ZAMBRANO M., *Verso un sapere dell'anima*, [1991], Milano, Cortina, 1996.

Études sur l'« autoportrait littéraire »

« Autoportraits », dans *La Faute à Rousseau*, dossier, n° 43, octobre 2006.

BEAUJOUR M., *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil (Poétique), 1980.

Études de théorie de la littérature et d'analyse du discours littéraire

ADAM, J.-M., UTE HEIDMANN, (dir.), *Sciences du texte et analyse de discours : enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève, Slatkine, 2005.

BERTONI F., *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

BESSIÈRE J. (dir.), *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*, Paris, Honoré Champion, 1998.

BLOOM H., *The Western Canon : The Books and School of the Age*, New York, Riverhead books, 1995.

BOTTIROLI G., *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi, 2006.

BOTTIROLI G., *Teoria dello stile*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.

BRIOSCHI F., DI GIROLAMO C., *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984.

CESERANI R., *Il testo narrativo*, Bologna, Il Mulino, 2005.

COURTÉS, J., *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

FONTANILLE J. (dir.), *Configurations dynamiques de l'émotion*, Toronto, Sémiotica, 2007.

FONTANILLE J., *Sémiotique et littérature*, Paris, PUF, 1999.

FONTANILLE J., GREIMAS A. J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991.

FOREST Ph., *Le roman, le réel et autres essais. Allaphbed 3*, Nantes, Cécile Default, 2007.

FOREST Ph., *De Tel Quel à l'infini, Nouveaux Essais, Allaphbed 2*, Nantes, Cécile Default, 2006.

FOREST Ph., *La beauté du contresens. Allaphbed 1*, Nantes, Cécile Default, 2005.

FROMILHAGUE C., *Les figures de style*, Paris, Armand Colin, 1995.

GENETTE G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

GENETTE G., *Figures V*, Paris, Seuil, 2002.

GENETTE G., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

GENETTE G., *Palimpsestes La littérature au second degré*, Paris, Seuil (Poétique), 1982.

GENETTE G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale*, [1966], Paris, PUF, 1986.

GREIMAS, A. J. et J. COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, 1979.

HÉBERT, L. « L'analyse des modalités véridictaires et thymiques : vrai/faux, euphorie/dysphorie », dans *Semiotica*, Bloomington, Association internationale de sémiotique, n° 144, 1/4, 2003, p. 261-302.

HÉBERT, L., *Introduction à la sémantique des textes*, Paris, Honoré Champion, 2001.

HIRSCH E. D., *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, [1967], Bologna, Il Mulino, 1973.

LASERRA A., CHIALANT M.T. (dir.), *Riflessioni sul canone : infrazioni, permanenze, sconfinamenti*, (vol. 1, p. 9-273), Roma, Carocci, 2007.

LORUSSO A. M., *La trama del testo*, Milano, Bompiani, 2006.

LUKÁCS G., *L'anima e le forme*, traduction en italien de BOLOGNA S., Milano, Sugar, 1963.

MAINGUENEAU D., *Les termes clés de l'analyse de discours*, [1996], Paris, Seuil, 2009.

MAINGUENEAU D., *L'énonciation littéraire II. Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005.

MAINGUENEAU D., *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MAURON CH., *Des métaphores obsédantes au Mythe personnel*, Paris, J. Corti, 1983.

MORETTI F., *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005.

PAVEL TH., *Mondi d'invenzione*, Torino, Einaudi, 1992.

POIRIER J., *Littérature et psychanalyse*, Dijon, Centre Gaston Bachelard, 1998.

RICOEUR P., *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1991.

SCURATI A., *La letteratura dell'inesperienza*, Milano, Bompiani, 2006.

SILVERMAN H. J., *Testualità tra ermeneutica e decostruzione*, Milano, Spirali, 2003.

SOLLERS PH., *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.

STARA A., *Letteratura e psicoanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

STAROBINSKY J., *La Relation critique*, [1970] Paris, Gallimard, 2001.

SZONDI P., *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, Parma, Pratiche, 1979.

WEINRICH H., *Lingua e linguaggi nei testi*, Milano, Feltrinelli, 1988.

Études sur le personnage en littérature

AA.VV., *Il personaggio in letteratura* (Atti del Convegno « Il personaggio in letteratura », a cura di CHIALANT M.T., Univ. degli Studi di Salerno), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004.

AA.VV., *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza* (Atti del IV Convegno scientifico dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura, a cura di LOMBARDI CH., Torino, 14-16 settembre 2006), Alessandria, Ed. dell'Orso, 2008.

BATTAGLIA S., *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968.

BOTTIROLI G., (a cura di), *Problemi del personaggio*, Bergamo University Press, 2001.

MONTALBETTI CH., *Le personnage*, Paris, GF Flammarion, 2003.

STARA A., *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004.

Études sur les symboles et l'imaginaire

BACHELARD G., *La terre et les rêveries de la volonté*, [1948], Paris, Corti (Les Massicotés), 2004.

BACHELARD G., *La terre et les rêveries du repos*, [1946], Paris, Corti (Les Massicotés), 2004.

BACHELARD G., *L'Eau et les rêves*, [1942], Paris, Livre de Poche, 1993.

BACHELARD G., *L'Air et les songes*, [1943], Paris, Livre de Poche, 1992.

BARTHES R., *L'empire des signes*, Flammarion, Paris, 1970.

CASSIRER E., *La philosophie des formes symboliques. Tome 1 : Le Langage ; Tome 2 : La pensée mythique ; Tome 3, La phénoménologie de la connaissance*, Paris, Minuit, 1972.

CHELEBOURG Ch., *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan Université, 2000.

CHEVALIER J., GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles*, [1982], Paris, Laffont/Jupiter, 1989.

CORNULIER (de) B., *Art Poétique : Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995.

DOTOLI G., *Dictionnaire et Littérature*, Fasano, Schena editore, 2007.

DURAND G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

ECO U., *La production des signes*, [1972], Librairie Générale Française, Paris, 1992.

ELIADE M., *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard (Les Essais), 1952 ; rééd. avec une nouvelle préface et un avant-propos de DUMÉZIL G., Gallimard, 1979 et 1980.

GOUVARD J.-M., *La Versification*, Paris, PUF, 1999.

ELWERT W.TH., *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck, 1965.

GUGGENBÜHL-CRAIG A., *Pouvoir et relation d'aide*, [1971], Wavre, Pierre Mardaga, 1985.

HOUDAYER H. (dir.), « Symboles et symbolismes », *Cahiers de l'Imaginaire*, n° 22, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007, p. 154.

- JUNG, C. G., *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, 1964.
- JUNG, C.G., *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris, LGF, 1996.
- LACAN J., « L'Étourdit », dans *Scilicet*, n° 4, 1972, p. 5-52.
- LAPLANCHE J., PONTALIS J.-B., *Fantasme Originnaire, Fantasme des origines, origines du fantasme*, Paris, Hachette Pluriel, 1998.
- LASERRA A., « Emblèmes minéraux et "memento mori" », dans *Bachelardiana*, vol. 2, p. 129-140.
- LASSEQUE J., « Une réinterprétation de la notion de forme symbolique dans un scénario récent d'émergence de la culture », dans *Revue de Métaphysique et Morale*, Paris, PUF, 2007, p. 221-237.
- LEVINAS E., *Le Temps et l'autre*, Paris, Fata Morgana, 1979.
- MAZALEYRAT J., *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, 1974.
- PAOLUCCI C. (a cura di), *Studi di semiotica interpretativa*, Tascabili Bompiani, Milano, 2007.
- POCHAT W., PIRMAIER M., *La Numérologie dévoilée*, Genève, Ambre, 2010.
- REY A., *Dictionnaire culturel en langue française*, Dictionnaires Le Robert, 2005.
- RIC UR P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- RIC UR P., *Finitude et culpabilité II, La Symbolique du Mal*, Paris, Aubier-Montaigne, 1960.
- SIMONELLI TH., « Pensée mythique et processus primaires. Remarques sur la fonction symbolique en psychanalyse » (conférence donnée le 2/12/2002 à l'EHESS, séminaire Épistémologie des Sciences Humaines CNRS-EHESS-ENS, http://dogma.free.fr/txt/TS_Symbolique.htm, article en ligne le 2 février 2009.)
- TILLEUL J.-L., WATTHEE-DELMOTTE M. (dir.), *Texte, Image, Imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- TODOROV T., *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
- TRÉVOUX G., *Lettres, chiffres et dieux*, Monaco, Éditions Du Rocher (Gnose), 1979.
- URTUBEY (DE) L., « Les ruses et les pièges du diable », dans GUILLAUMIN P. (dir.), *Pouvoirs du négatif dans la psychanalyse et la culture*, Seyssel-sur-le Rhône, Champ Vallon (L'Or d'Atalante), 1988, p. 74-80.

Divers

AA.VV., *Studi di semiotica interpretativa*, a cura di PAOLUCCI C., Milano, Bompiani, 2007.

BARBAULT A., *De la psychanalyse à l'astrologie*, Paris, Seuil, 1961.

BARBAULT A., *Taureau*, [1957], Paris, Seuil, 2005.

BARBAULT A., *Verseau*, [1959], Paris, Seuil, 2005.

BARBAULT M., DUBOY B., *Choisir son prénom, choisir son destin*, Paris, J'ai Lu, 2003.

BORDELOIS I., *Etimologia delle passioni*, Milano, Apogeo, 2007.

BORUTTI S., *Filosofia dei sensi*, Milano, Raffaele Cortina, 2006.

CARRÉ R., *Le Sphinx et l'homme (Essai contributif à l'élucidation d'un mythe)*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1974.

CLARK K., *Piero della Francesca*, Londres, Phaidon Press, 1951.

DOTOLI G., DIGLIO C., FUSCO GIRARD G. (dir.), *Orient-Occident. Croisements lexicaux et culturels* (Actes des Journées italiennes des dictionnaires, Naples, 26-28 février 2009), Fasano-Paris, Schena editore-Alain Baudry, 2009.

FREUD S., *Essais de psychanalyse appliquée*, [1933], Paris, Gallimard, 2001.

GALIMBERTI U., *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2005.

HERRINGEL E., *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, [1970], Paris, Dervy, 1998.

HOMÈRE, *Hymnes homériques*, traduction de JACQUIN R. et VERNHES J.-V., Paris, Ophrys, 1998.

JOUVE P. J., *La scène capitale*, [1961], Paris, Gallimard, 1982.

LAING R. D., *Le moi divisé*, [1960], Paris, Hachette, 1990.

LASERRA A., (dir.), *Roger Caillois, fragments, fractures, réfractions d'une œuvre*, Padova, Unipress, 2002.

LASERRA A., « La déchirure fantastique (et ses détours...) », dans LASERRA A., (dir.), *Roger Caillois, fragments, fractures, réfractions d'une œuvre*, Padova, Unipress, 2002, p. 65-85.

LUKÁCS G., *L'anima e le forme*, traduction italienne de BOLOGNA S., Milano, Sugar, 1963.

MARCHETTI A. (dir.), « Racconto dell'angelo », dans *In Forma di parole*, 1999, p. 352.

MARCHETTI A., « La figure de l'ange dans la "Chanson d'Ève" », dans *Le mouvement symboliste en Belgique*, Bologna, CLUEB (Bussola, n° 8), 1990.

RICHIR M., *Phénomènes, Temps et êtres. Ontologie et phénoménologie*, Bruxelles, Jérôme Millon, 1987.

ROMANO C., *L'événement et le temps*, Paris, PUF, 1999.

VAN GOGH V., *Vincent Van Gogh, Les Lettres - l'édition complète illustrée*, vol. n° 4, Arles, Actes Sud, 2009.

Indications, « Le Temps du rêve et Le Boulevard périphérique », n° 2, mars-avril 2008, www.indications.be/index.php?option=com_content&task=view&id=506&Itemid=301

Remerciements

Existe-t-il une page plus difficile à écrire que celle des remerciements ?

Un travail de recherche dure des années, entre et s'enracine profondément dans la vie de tous les jours. Directement ou indirectement, il affecte les moindres événements qui se passent au fil des années, il les accompagne, comme une joie, souvent aussi comme un tourment, un souci constant. La tentation de renoncement face aux difficultés qu'il suscite est parfois grande.

Dans une telle page, une place devrait donc être faite à tous ceux qui m'ont aidée à imaginer, construire, soutenir et finalement réaliser ce parcours d'étude jusqu'à sa conclusion la plus belle : ce livre, issu d'une thèse de doctorat « tardive », comme l'est l'écriture de Bauchau.

Une page n'y suffirait pas... Je me limite donc à citer ceux qui ont participé de près.

Je dédie ce travail à ma mère. C'est elle, avec son courage sans faille – même dans les moments les plus difficiles –, avec son amour obstiné et entêté pour la vie, qui m'a enseigné à chercher et à trouver la voie qui amène à suivre et à poursuivre ses rêves. C'est elle que je veux remercier la première : sans son soutien à tous niveaux, ni mon doctorat en littérature ni ce livre n'existeraient.

À côté de ma mère, et sur la même ligne affective, mes enfants, Mario et Delia, comme mon frère Alberto méritent des remerciements tout particuliers, pour l'affection, la patience (et surtout l'ironie « gentille » qui nous a fait rire jusqu'aux larmes) avec lesquelles ils ont suivi ce travail et ses « folies ».

Si mes premiers remerciements vont à ceux qui ont contribué à créer et à gérer les conditions de réalisation de ma thèse de doctorat en premier lieu, de mon livre ensuite, j'en ai encore bien d'autres à adresser. Ils concernent ceux qui ont participé à plein titre à cette « aventure » culturelle.

Je remercie tout d'abord Marc Quaghebeur, le Directeur des Archives & Musée de la Littérature à Bruxelles. Il se trouve en amont et en aval de cette recherche. Cela suffit, à mes yeux, pour rendre évidente toute l'insuffisance du verbe « remercier », dans un cas tel que celui-ci.

C'est au cours d'un colloque organisé à Bari par le professeur Giovanni Dotoli que Marc Quaghebeur m'a donné l'idée de travailler sur l'*Antigone* de Bauchau et sur ses manuscrits. Il a suivi ensuite mes recherches aux Archives & Musée de la Littérature avec attention, en me donnant des suggestions importantes qui proviennent de sa grande connaissance de l'homme Bauchau et de son œuvre. C'est à lui que je dois en outre la publication de ce livre, que l'Institution qu'il dirige soutient, ainsi qu'un entretien personnel avec l'auteur à l'occasion de son 98^e anniversaire.

Outre leur directeur, je remercie le personnel des Archives & Musée de la Littérature, pour la cordialité, la disponibilité et la compétence. Particulièrement Jean Danhaive et Nancy Dubois pour leur collaboration active, ainsi qu'Yves De Bruyn, qui a contribué de façon déterminante à l'édition du livre.

Je remercie d'autre part, et très profondément, mes deux directeurs de thèse, Annamaria Laserra et Philippe Forest, pour la confiance qu'ils m'ont accordée tout au long de ce travail de recherche ; pour la liberté qu'ils m'ont laissée de construire un parcours original ; pour la patience avec laquelle ils ont attendu que mon projet trouve sa voie définitive.

Je veux également remercier Giovannella Fusco Girard, professeur de Littérature française à l'Université de Naples « L'Orientale », tout d'abord pour être et avoir été une amie au sens le plus profond du terme. Et pour avoir toujours eu confiance dans mes possibilités de chercheuse. À l'instar de la Jocaste de Bauchau, « mère en amont » pour Antigone, elle se trouve constamment liée à mes jours, à travers son amour passionné de la Littérature, sa grande compétence et ses conseils affectueux.

Je remercie également le personnel de la Bibliothèque Europe de l'Université de Naples « L'Orientale » et Teresa Camerlingo, responsable de la Médiathèque de l'Institut français de Naples « Le Grenoble », pour leur disponibilité et leur collaboration.

Il me semble important, enfin, de témoigner ma reconnaissance à Henry Bauchau, pour être l'écrivain qu'il est. Et à tous les chercheurs qui se sont penchés sur son œuvre en frayant le chemin de cette route sur laquelle je me suis acheminée.

Dans la collection

N° 24 – Emilia SURMONTE, *Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau. Les enjeux d'une création*, 2011, ISBN 978-90-5201-773-0, série « Europe ».

N° 23 – Émilienne AKONGA EDUMBE, *De la déchirure à la réhabilitation. L'itinéraire littéraire d'Henry Bauchau*, 2011, ISBN 978-90-5201-771-6, série « Afriques ».

N° 22 – Claude MILLET, *La circonstance lyrique*, 2011, ISBN 978-90-5201-759-4, série « Théorie ».

N° 21 – Jean-Pierre DE RYCKE, *Africanisme et Modernisme. La Peinture et la Photographie d'inspiration coloniale en Afrique centrale (1920-1940)*, 2010, ISBN 978-90-5201-687-0, série « Afriques ».

N° 20 – Lénia MARQUES, *Pour une poétique du fragment. Charles-Albert Cingria et Paul Nougé*, à paraître, ISBN 978-90-5201-668-9, série « Europe ».

N° 19 – Geneviève MICHEL, *Paul Nougé. La poésie au cœur de la révolution*, 2011, ISBN 978-90-5201-618-4, série « Europe ».

N° 18 – Kasereka KAVWAHIREHI, *L'Afrique, entre passé et futur. L'urgence d'un choix public de l'intelligence*, 2009, ISBN 978-90-5201-566-8, série « Afriques ».

N° 17 – Geneviève HAUZEUR, *André Baillon. Inventer l'Autre. Mise en scène du sujet et stratégies de l'écrit*, 2009, ISBN 978-90-5201-540-8, série « Europe ».

N° 16 – Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Analyse et enseignement des littératures francophones. Tentatives, réticences, responsabilités*, 2008, ISBN 978-90-5201-478-4, série « Théorie ».

N° 15 – Annamaria LASERRA, Nicole LECLERCQ et Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Mémoires et Antimémoires littéraires au XX^e siècle. La Première Guerre mondiale*, 2008, ISBN 978-90-5201-470-8, série « Théorie ».

N° 14 – Bernadette DESORBAY, *L'excédent de la formation romanesque. L'emprise du Mot sur le Moi à l'exemple de Pierre Mertens*, 2008, ISBN 978-90-5201-381-7, série « Europe ».

N° 13 – Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Les Villes du Symbolisme*, 2007, ISBN 978-90-5201-350-3, série « Europe ».

N° 12 – Agnese SILVESTRI, *René Kalisky, une poétique de la répétition*, 2006, ISBN 978-90-5201-342-8, série « Europe ».

N° 11 – Giuliva MILÒ, *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djebar*, 2007, ISBN 978-90-5201-328-2, série « Afriques ».

N° 10 – Beïda CHIKHI et Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*, 2006 (2^e tirage 2007), ISBN 978-90-5201-362-6, série « Théorie ».

N° 9 – Yves BRIDEL, Beïda CHIKHI, François-Xavier CUCHE et Marc QUAGHEBEUR (dir.), *L'Europe et les Francophonies. Langue, littérature, histoire, image*, 2006 (2^e tirage 2007), ISBN 978-90-5201-376-3, série « Théorie ».

N° 8 – Lisbeth VERSTRAETE-HANSEN, *Littérature et engagements en Belgique francophone*, 2006, ISBN 978-90-5201-075-5, série « Europe ».

N° 7 – Annamaria LASERRA (dir.), *Histoire, mémoire, identité dans la littérature non fictionnelle. L'exemple belge*, 2005, ISBN 978-90-5201-298-8, série « Théorie ».

N° 6 – Muriel LAZZARINI-DOSSIN (dir.), *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIX^e & XX^e siècles)*, 2004 (2^e tirage 2006), ISBN 978-90-5201-271-1, série « Théorie ».

N° 5 – Reine MEYLAERTS, *L'aventure flamande de la Revue Belge*, 2004, ISBN 978-90-5201-219-3, série « Europe ».

N° 4 – Sophie DE SCHAEPDRIJVER, *La Belgique et la Première Guerre mondiale*, 2004 (3^e tirage 2006), ISBN 978-90-5201-215-5, série « Europe ».

N° 3 – Bérengère DEPREZ, *Marguerite Yourcenar. Écriture, maternité, démiurgie*, 2003 (2^e tirage 2005), ISBN 978-90-5201-220-9, série « Europe ».

N° 2 – Marc QUAGHEBEUR et Laurent ROSSION (dir.), *Entre aventures, syllogismes et confessions. Belgique, Roumanie, Suisse*, 2003 (2^e tirage 2006), ISBN 978-90-5201-209-4, série « Europe ».

N° 1 – Jean-Pierre BERTRAND et Lise GAUVIN (dir.), *Littératures mineures en langue majeure*. Québec / Wallonie-Bruxelles, 2003, ISBN 978-90-5201-192-9, série « Théorie ».

Visitez le groupe éditorial Peter Lang
sur son site Internet commun
www.peterlang.com