

L'affleurement d'un mythe personnel chez Henry Bauchau

*Le poète ne dit qu'un mot toute sa vie
Quand il parvient à le desceller des orages.*

Pierre Jean Jouve, *Mélodrame*¹

Si l'on admet qu'un auteur se construit en même temps qu'il construit son œuvre, on se doit d'être attentif à la figuration de l'écrivain qui s'élabore par le biais de la réécriture en intratextualité : l'auteur reprend, d'œuvre en œuvre, une matière littéraire qu'il reconfigure en fonction des fluctuations génériques et en tenant compte d'un facteur temporel propice à élaborer, modifier ou défaire une image qui apparaît ainsi porteuse d'une épaisseur temporelle propre à la complexifier. Depuis toujours, les journaux d'Henry Bauchau lui permettent en ce sens, parallèlement à son œuvre fictionnelle, de se forger une « identité narrative » par l'anamnèse et l'affleurement de l'inconscient, et de construire son œuvre par un métadiscours dans lequel il témoigne de l'importance de l'aléa : rencontres, lectures, événements. L'écrivain, comme l'Œdipe éponyme de son roman, est « sur la route » et le temps qu'il perd à errer est en réalité celui par lequel il acquiert l'essentiel. Là se situe la singularité de son univers qui, tout en faisant une large place à la mort, instaure un rapport constructeur au temps.

Écrire pour se parcourir

L'œuvre d'Henry Bauchau s'étend sur plus d'un demi-siècle et se décline en différentes formes génériques (roman, récit, théâtre, essai, journal, livret d'opéra), la poésie restant la trame de fond sur laquelle ces différentes productions se profilent. Il est intéressant d'observer le mouvement par lequel les mêmes événements et les mêmes figures héroïques se répondent à l'intérieur de l'œuvre depuis les premiers textes clandestins jusqu'aux derniers parus, en y pointant ce que ces retours traduisent sur le plan de la figuration de l'auteur par les effets de lecture produits, et en montrant ce que les journaux peuvent laisser entrevoir des traces de la création.

Il faut tenir compte d'emblée de la particularité de la genèse de l'activité littéraire d'Henry Bauchau, qui est tout entière liée à une entreprise d'élucidation personnelle. Comme Henri Michaux qui disait « j'écris pour étendre les moyens de m'envahir, de m'éveiller pour, entre des images, éveiller de échos »², Henry Bauchau veut, par l'écriture, sortir d'une forme d'absence à soi-même et donner voix à son authenticité. Son œuvre littéraire prend dès lors, comme l'analyse, la forme d'un long cheminement.

¹ Pierre Jean Jouve, *Mélodrame*, dans *Œuvre I*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 969.

² Henri Michaux, inédit du Caire cité par Robert Bénichou dans *Michaux*, Paris, Gallimard, 1959, p. 200.

Elle se déploie dans la lenteur, le tâtonnement, en quête d'un savoir sur soi, selon une démarche qui est induite par une phrase de Saint Jean de la Croix qu'Henry Bauchau retranscrit dans son journal : « Pour aller où tu ne sais pas, va par où tu ne sais pas » (épigraphe de *Jour après jour*). L'écrivain souligne le caractère de déprise qui conditionne l'efficacité de cette démarche : « il ne s'agissait pas de comprendre ni d'expliquer car j'étais contraint de m'aventurer dans des espaces et des profondeurs où tout était hautement inexplicable » (EC, p. 5). On saisit le caractère paradoxal de cette figuration de l'écrivain, qui choisit la perte comme forme de prise en charge de soi, autrement dit le lâcher prise comme forme de maîtrise. Le même paradoxe touche l'utilisation du langage, puisqu'il s'agit, selon l'auteur, de « dire l'indicible du vécu avec les moyens de langage élaborés pour le dicible et la vie courante » (EC, p. 5) : Henry Bauchau attend du travail littéraire, poétique par essence, que le désir de toucher l'indicible puisse générer un langage approprié à ce but, un langage apocalyptique, susceptible de révéler ce qui est caché.

À l'intersection de l'expérience psychanalytique et poétique d'Henry Bauchau, il faut pointer le motif commun d'un sentiment d'impuissance. Bauchau essaie, par l'une et l'autre voies, de trouver le moyen de « survivre » (EC, p. 5) à un sentiment d'échec à l'égard de l'homme de décision qu'il croyait être avant-guerre, mais qui, ayant parfois mal décidé ou trop tard, n'a pas été reconnu comme tel et a été amené à percevoir cet aspect de lui-même comme une fausse identité. Après-guerre, Henry Bauchau se distancie des trompeuses lignes droites de la pensée rationnelle et de l'action pour opter pour les voies paradoxales, déraisonnables, dérisoires, de la dérive dans le tâtonnement analytique et l'ouverture aux possibles de l'activité poétique. Le schéma épistémique désormais privilégié apparaît ainsi inversé : face aux principes organisateurs de son identité première d'homme d'action et de certitudes, reconnue comme non pertinente, Henry Bauchau dresse un autre mode cognitif qui ne repose plus tant sur le *logos* que sur le *poiein*, sur l'activation des virtualités sémantiques d'une utilisation plus sensorielle et intuitive de la langue, à laquelle l'a sensibilisé la psychanalyse.

Sur cet horizon, l'œuvre d'Henry Bauchau, dans sa perspective auto-constituante, se présente comme une figuration de lui-même en tant qu'écrivain par un parcours poétique au sens large, mais transgénérique au sens strict, qui lui permet de construire une figure non monolithique et mouvante. L'ensemble polyphonique de ses textes littéraires produit une image inscrite dans une combinatoire d'éléments qui reviennent dans des dispositifs d'écriture différents qui tendent à modifier le sens global au fil des multiples reprises. On envisagera ici les différences génériques, mais aussi les modifications survenues dans les situations d'énonciation, qui induisent qu'un texte faisant l'objet d'une reprise dans des conditions nouvelles génère une interprétation différente, parfois avec des effets rétroactifs sur les œuvres antérieures.

En particulier, on analysera ici le jeu d'échos internes observable entre un récit de jeunesse, un roman de la maturité, le journal de l'écrivain et des archives inédites déposées au Fonds Henry Bauchau de Louvain-la-Neuve. Le récit de jeunesse *Temps de rêve*, rédigé en 1933 et publié sous le pseudonyme de Jean Remoire en 1936, relate les amours de jeunesse contrariées du narrateur, Billy (onze ans) pour le petite Inngué (huit ans). Le roman *Le Boulevard périphérique*, commencé en 1980, puis abandonné au profit d'un autre projet romanesque sur Œdipe et Antigone, sera repris et publié 28 ans plus tard. Ce roman revient sur la matière du récit de 1936 en tant qu'épisode secondaire de l'enfance du narrateur, mais Inngué s'appelle désormais Aurélie (BP, p. 109). La trame romanesque est construite sur l'entrelacement de deux épisodes du passé du narrateur qui sont, pour le récit-cadre, l'agonie de sa belle-fille Paule atteinte du cancer dans les années 1980 – c'est-à-dire au moment de la rédaction initiale du livre –, et d'autre part, le récit enchâssé de la mise à mort de son ami Stéphane par le terrible chef nazi Shadow pour faits de résistance durant la Seconde Guerre mondiale. Le corps nu de Stéphane est retrouvé dans un étang et le narrateur tente d'échafauder une explication à cette mort mystérieuse.

La source d'inspiration des récits s'avère clairement biographique : d'une part, le décor du récit de jeunesse est emprunté au domaine familial des Bauchau et le cousin de l'écrivain a même fourni une clé de lecture qui permet de reconnaître une personne réelle en chacun des personnages évoqués (la jolie Inngué serait la cousine Daisy et la Tante Nell, qui se moque gentiment du « grand bégain » de Billy/Henry, serait la tante paternelle de l'écrivain, c'est-à-dire la mère du Chevalier Pierre Bauchau). D'autre part, le roman *Le Boulevard périphérique* fournit nombre d'indices, parmi lesquels la pratique de l'écriture littéraire, qui conduisent à le comprendre comme une fiction ancrée dans le vécu de Bauchau. Ceci conduit à s'intéresser aux journaux intimes tenus par l'écrivain, mais ni les journaux de 1933-1936, ni ceux de ses années de guerre ne permettent de retrouver les personnages du récit enchâssé. Par contre, deux documents d'archives montrent que vers 1945, Bauchau a déjà consacré un poème au destin tragique de Stéphane (cote FHB-UCL : A 15335 - A 15337) et qu'il envisage de lui consacrer un texte intitulé *Les nuits de Stéphane* (cote FHB-UCL : A 15156 - A 15157). Pour ce qui est du récit-cadre, le journal tenu entre 1972 et 1983 a été publié à retardement en septembre 2009 sous le titre *Les Années difficiles*. On possède donc une version publiée (c'est-à-dire retravaillée) du journal de la période de la mort de la belle-fille de l'écrivain, qui se présente en homologie avec le contenu du roman, et paraît au lendemain dudit roman. Ce journal contient aussi une allusion à la mort d'un certain Stéphane.

Outre les différences génériques, il convient de remarquer la particularité des situations d'énonciation de ces textes qui reprennent des matières communes, car l'inscription de l'auteur dans l'institution littéraire est résolument autre à ces différentes périodes d'écriture. Entre 1933 et 1936, Henry Bauchau ne se considère nullement comme un écrivain et ce récit de jeunesse ne se publie que sous un faux

nom, qui lui permet de garder la face en cas d'échec. Relatant une intrigue dont les personnages sont empruntés à sa chronique familiale, l'écrivain craint sans doute aussi le mépris d'un entourage peu enclin à considérer la littérature comme une activité sérieuse et digne de respect, d'autant plus qu'il s'agit d'un écrit pour la jeunesse, donc d'un genre mineur. En 1945, il rêve d'élaborer une œuvre littéraire au départ de faits qui l'ont marqué, mais il reste un clandestin de l'écriture. En 1980, Henry Bauchau compte à son actif une production de poète (il a publié cinq recueils, et le premier, *Géologie*, a d'emblée reçu le Prix Max Jacob en 1958), de dramaturge (avec deux pièces de théâtre) et de romancier (son second roman a reçu le Prix Franz Hellens et le Prix Triennal du roman en Belgique). Toutefois, ce n'est guère un sentiment d'accomplissement qui l'anime. Son recueil *Célébration* a été refusé par Gallimard et il ressent cela comme un dénigrement de son talent. Son œuvre théâtrale n'a pas été montée à la scène et il constate que son œuvre romanesque est dépourvue d'aucun écho significatif dans la presse. Il nourrit donc à l'égard de son travail d'écrivain un sentiment d'échec. Durant toutes ces années, il tient son journal pour lui-même et non en vue de sa publication, se considérant comme un auteur de seconde zone, un écrivain du dimanche, dont la première occupation (sérieuse) est de diriger un collège international pour jeunes filles à Gstaad. En 1980, lorsqu'Henry Bauchau rédige la première version du *Boulevard Périphérique*, il se trouve en outre en situation de précarité financière et professionnelle, puisqu'il a dû fermer l'Institut Montesano en raison de la crise du dollar. Il s'est résolu à quitter la Suisse et à se refaire une nouvelle vie en tant que thérapeute dans un hôpital de jour à Paris, où il est redevenu un subordonné et non plus un dirigeant. En 2008, par contre, lorsqu'il reprend le roman pour l'achever et le publier, il est devenu un écrivain reconnu grâce aux succès d'*Edipe sur la route* et d'*Antigone* qui l'ont porté à l'avant-plan de la scène littéraire. Il est devenu Académicien, a reçu de nombreuses formes de reconnaissance, et son grand âge (95 ans) ne lui fait plus craindre d'offrir une œuvre en non-conformité potentielle avec les attentes du public.

Les différences génériques

Considérons les différences génériques. Le premier récit d'Henry Bauchau en 1936, publié sous pseudonyme, met en scène un narrateur de 11 ans qui, thématiquement, se construit une image de conteur brillant (il rêve de séduire Inngué en lui racontant des histoires : TR, p. 29), qui repose sur une fascination avouée pour les livres en tant que lieux d'évasion à l'égard d'un vécu quotidien sans intérêt. Lecteur passionné, Billy voit la vie à travers le prisme des livres³ et son rapport à la lecture est d'emblée présenté comme ambivalent : si d'un côté, la littérature romanesque stimule son imagination⁴ et apparaît comme le modèle même de l'inventivité, d'un autre côté, elle marque le héros-narrateur de bovarysme et forme

3 « Elle me fait toujours penser quand je la vois à la messe, à la petite maman des romans d'orphelins » (TR, p. 24).

4 « J'avais entrepris la construction d'une hutte, bâti un roman » (TR, p. 18).

écran à l'égard de la réalité⁵. Après la déception amoureuse, la littérature devient son refuge dans un sens autistique, car il la considère comme la « seule réalité », et fait de lui un « petit malade, petit liseur, blotti dans un coin sombre, en marge de la vie » (TR, p. 61). La littérature, assimilée au rêve par Billy qui la survalorise, apparaît dans le roman sous la bannière d'une épigraphe de Tagore qui déclare « *que le rêve est une réalité aussi importante que la vie* », ce qui tend à comprendre que la position axiologique de héros-narrateur se superpose à celle de l'écrivain. Le fait de savoir qu'il s'agit d'un pseudonyme renforce cette équivalence : l'écrivain rêvé Jean Remoire doit être « *aussi important* » aux yeux de Bauchau que son vécu hors littérature. Pour reprendre les catégories de Dominique Maingueneau⁶, l'écrivain Jean Remoire et la personne d'Henry Bauchau coïncident dans le discours d'un inscripteur auquel le héros-narrateur Billy ici prête sa voix. Le récit réunit ces différentes instances pour un court épisode (un mois de vacances) relaté du point de vue subjectif d'un garçon en situation d'apprentissage, qui achève son récit en précisant qu'il est entré « en première dans la classe du directeur, chez les grands » (TR, p. 71). Le récit relate comment il a relégué au rêve ses amours impossibles dans le réel, c'est-à-dire fait la part des choses entre le principe de plaisir et le principe de la réalité. La figure d'écrivain construite par ce récit est donc didactique. Elle n'est cependant pas sans ambiguïté, puisque le titre même, *Temps de rêve*, permet de comprendre que le lieu de l'écrivain (par ailleurs pseudonymique, soit un rêve imposé au monde réel du champ littéraire) est un « temps de rêve », soit un chronotope d'irréalité, mais qui n'a pas moins de valeur que le réel.

Lorsqu'Henry Bauchau revient sur cet épisode en 1980 dans le roman *Le Boulevard périphérique*, il a déjà à son actif deux romans signés de son nom d'état civil, *La Déchirure* et *le Régiment noir*. Chacune de ces œuvres est écrite en « je » et met en scène un narrateur qui glose sur sa production textuelle et propose une réflexion métadiscursive. L'épisode de *Temps du rêve* s'intègre désormais à une trame historique plus vaste et à un cadre fictionnel qui n'est pas celui de l'apprentissage mais de l'initiation : les narrateurs-héros de chacun de ces romans ont affronté la mort d'un proche et subi eux-mêmes une forme de mise à mort symbolique, qui leur permet de se réconcilier avec eux-mêmes après une période de déstructuration intérieure. L'épaisseur de temps nécessaire à cette initiation, que seul le roman peut offrir, est ce que veut exploiter Bauchau, qui cite Herman Broch : « Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman » (JJ, p. 199). Le monopole romanesque est en effet d'offrir la possibilité de retracer le cheminement d'une lente et tâtonnante aventure, de fournir aux personnages la possibilité d'un déploiement progressif dans une fiction dont l'intrigue est pour une part imprévisible. En un mot, seul le roman permet mettre en œuvre la lenteur d'une maturation, ou le parcours d'une réhabilitation, ou d'une réconciliation.

5 « Je me rappelais trop mes lectures » (TR, p. 19).

6 Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

Ainsi la figure d'auteur se construit-elle dans le système sémiologique et narratologique lui-même, car la figuration de l'écrivain comme l'orchestrateur de cette longue épreuve n'est pas étrangère à celle du psychothérapeute. La figure de la Sibylle, surnom de l'analyste dans l'univers romanesque et de Blanche Reverchon dans les textes autobiographiques de Bauchau, souligne cette identité des rôles, car la présence de cette image de guérisseuse permet de comprendre l'ambivalence de la fonction-auteur, à la fois meneur du jeu et impliqué dans l'aléa d'une aventure dont il ne maîtrise pas tous les éléments.

Le premier roman de Bauchau, *La Déchirure*, s'inscrit dans les sept jours d'une agonie, le second, *Le Régiment noir*, suit l'histoire de la Guerre de Sécession, le troisième roman paru, *Œdipe sur la route*, accompagne Œdipe pour la durée de son exil, le quatrième, *Antigone*, relate le destin d'Antigone jusqu'à sa mort, ensuite *L'Enfant bleu* et *Déluge* racontent l'histoire d'un accompagnement thérapeutique et *L'Enfant rieur* est le récit rétrospectif des années de jeunesse du narrateur. Toutes ces trames romanesques suivent un mouvement qui est celui d'une chronique ; *Le Boulevard périphérique* n'y fait pas exception. La forme narrative s'inscrit dans un déroulement temporel ouvert à la digression, à l'aléatoire, dont le narrateur est le premier témoin, et sa logique est celle de la libre polyphonie et non de l'harmonie qui hiérarchiserait les contenus. L'écrivain consigne un parcours temporel et apparaît comme le tiers par qui l'intrigue peut prendre sens, mais qui n'exerce pas d'action dirigiste à l'égard de l'interprétation. On perçoit la similitude de cette posture avec celle de l'analyste qui accompagne mais n'impose rien à l'analysant.

Non content de thématiser l'ouverture au surgissement de l'imprévu dans ses intrigues romanesques et de l'inscrire dans son mode narratif, Bauchau insiste en outre, dans le paratexte de l'œuvre, sur ce qu'elle signifie quant à la figure de l'écrivain, témoin plus que maître de l'action. Ainsi dans le cadre d'une Chaire de poésie où il est amené à expliquer son processus de création, il déclare, parlant de lui à la troisième personne ou s'assimilant aux paroles d'un autre écrivain : « Bauchau qui tient la plume est incapable de tenir ses personnages en mains. Il n'est pas seulement surpris, il est d'abord vivement contrarié. » (EC, p. 68). « Le roman », dit-il, « demeure le recours de la diversité et l'imprévisible, le lieu pour le lecteur comme pour le romancier, du divertissement profond et du plaisir. Comme quelqu'un parlait à Jean Giono des romanciers qui savent ce que vont faire et comment vont réagir leurs personnages, il se contenta de hocher la tête et de dire : "comme je les plains !" » (EC, p. 24). Dans ce type de roman, le mode discursif prend ainsi une part égale au mode narratif ; la représentation événementielle passe par une dominante discursive qui est plus qu'une simple modalité du dire : elle refuse la clôture du sens.

Parallèlement au genre narratif, Henry Bauchau tient son journal. De par les accents biographiques des trames romanesques, le « je » des écrits intimes de l'auteur a tendance à télescoper le « je » des héros-narrateurs dans la fiction, pour

former ce que Pierre-Jean Dufief appelle « la circularité des textes du moi »⁷. Chez Henry Bauchau, la collusion est d'autant plus facilitée que les prénoms des personnages se recourent (ainsi le frère aîné d'Henry Bauchau se nomme Jean dans le réel, mais tant dans les journaux que dans l'œuvre romanesque, il s'appelle Olivier). Ces journaux n'étaient guère destinés initialement à la publication ; ils ne l'ont été que suite à une demande de l'éditeur Lysiane D'Haeyere, mais leur découpage en fonction de la période de rédaction des œuvres romanesques leur confère le statut de glose de l'œuvre. Ils contribuent à construire une figuration de l'auteur dans le sens d'une non-maîtrise, puisque l'appareil d'autoreprésentation de l'écrivain intègre par les journaux le motif du doute, prend acte des tâtonnements et des repentirs du poète, des fausses pistes suivies dans l'élaboration des fictions ; il superpose comme en contrepoint la chronique de l'énonciation romanesque à celle des intrigues en question. Dans *Les Années difficiles*, on remarque en outre l'importance des blancs du texte : les allusions au décès de la belle-fille sont peu nombreuses et frappent surtout par le tabou sur sa mort, qui reste dans le non-dit. Par contre, la fonction que l'écrivain s'octroie auprès de la malade, qui est de la distraire par des histoires tirées de la chronique familiale, est bien la même que celle qu'assume le héros-narrateur du *Boulevard périphérique*. Les journaux permettent à l'écrivain, selon ses propres termes, de « laisser monter entre les pensées ce qu'est plus vrai qu'elles, entre les instants, ce qui est hors du temps » (AD, p. 228), soit de donner un lieu à ce qui émerge par la seule force du déploiement temporel de la parole, et qui échappe à la clôture du récit traditionnel en « il » pour se rapprocher du discours de l'analysant : « Ce que je cherche, c'est un moyen de télescoper le temps, tout en permettant le récit. De condenser le temps et les personnages comme dans les rêves » (AD, p. 352).

Considérant le récit pseudonymique pour la jeunesse, le roman écrit pour un public d'adultes et le journal de l'écrivain qui évoquent les mêmes matières, on voit donc se moduler la figure de l'auteur autour de certaines convergences, mais sous des angles de vue différents et complémentaires. En particulier, s'il s'agit communément de souligner l'importance de la matière onirique, en 1936, le rêve est affirmé péremptoirement et sur le mode didactique comme équivalent au vécu ; en 1980 dans le journal, le rêve est un outil qui permet de reconfigurer les représentations de manière signifiante en référence à Freud ; en 2008, dans *Le Boulevard périphérique*, l'épigraphe du roman (absente de la version initiale de 1980), présente le rêve comme un avertissement au lecteur : « *Marche doucement, car tu marches sur mes rêves* » (Yeats), qui signifie (par un procédé citationniste, remarquons-le) la singularisation, la subjectivisation du propos, qui ramène la fiction à une émanation du moi onirique de l'auteur, susceptible d'être acceptée ou rejetée/détruite par le lecteur, l'auteur se présentant lui-même comme un lecteur accordé à Yeats, poète de l'onirisme. Il n'y a donc pas de redondance entre ces trois textes, mais un

⁷ Pierre-Jean Dufief *Les Écritures de l'intime. La correspondance et le journal*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 8.

affinement du propos qui va dans le sens d'une relativisation du dire. À la brièveté juvénile du premier récit a succédé la mise en œuvre d'un parcours de maturation ; à l'affirmation de la figure auctoriale succède le mode de l'interpellation qui fait place à l'aléatoire et ouvre une place active au lecteur. Le premier romancier avançait masqué pour s'affirmer ; le romancier de grand âge situe au contraire sa parole dans l'aveu de sa fragilité. Entre les deux, le journal s'offre comme un paratexte imprégné de freudisme qui montre au jour le jour les coulisses de la création, à l'interface de ces deux positions, et il devient clair que « je est un autre » en lui, qui se constitue grâce à d'autres hors de lui, écrivains et lecteurs.

Les situations d'énonciation

Les dates de parution de ces différents textes, soit leur mise à disposition des lecteurs dans un ordre chronologique différent de l'ordre de rédaction, influent aussi sur la compréhension de cet univers imaginaire. Lors de la parution initiale du *Temps du rêve* sous pseudonyme, le caractère confidentiel du tirage autant que le public-cible (la jeunesse) n'ont pas permis à cette publication d'interférer clairement avec la figuration du chroniqueur Jean Remoire actif dans les revues socio-chrétiennes de l'époque, lues par un public d'un autre ordre et sans contact significatif avec le premier. Par contre, au moment de la parution du *Boulevard périphérique*, Henry Bauchau est devenu un écrivain célèbre, et la lecture de ce texte aux relents autobiographiques vient ajouter une pièce aussi inattendue qu'importante à la construction de la figure auctoriale. D'abord, l'intrigue apporte au tableau des touches vives là où précédemment régnait la demi-teinte, comme pour ce qui concerne la présence d'une forme latente d'homosexualité, jusque-là présente seulement en filigrane dans l'œuvre. Cet élément permet de faire retour sur différentes scènes d'amitiés masculines passionnelles que l'œuvre nuance jusque-là de vraisemblable historique en se référant à l'Antiquité ou à des contextes guerriers, qui ici ne servent plus d'alibi. Ensuite, certaines figures romanesques peuvent faire songer au passé difficile de l'écrivain avant-guerre, tels le Chanoine Leclercq ou Raymond De Becker à l'« amitié pesante »⁸. En ce sens, la fiction est lue comme portant des indices de réalité, et si tel n'est pas le but d'une fiction romanesque, de tels accents vécus provoquent nécessairement cet effet.

Sur le plan des imaginaires, *Le Boulevard périphérique* problématise la question de l'idolâtrie, du besoin d'images angéliques ou démoniaques pour donner sens aux traumatismes du vécu, ce qui rejaillit sur l'interprétation de toute l'œuvre antérieure, et donc sur la compréhension du projet de l'auteur : le roman répond en somme à une interrogation récurrente de la critique quant à la fascination de l'auteur pour les figures héroïques historiques et mythiques. Le fait que ce livre,

8 Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin et Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, Bruxelles, Le Cri, 2008, « Biographie », p. 19.

pressenti en 1945, écrit puis abandonné en 1980, repris et achevé 28 ans plus tard lorsque l'auteur a atteint 95 ans, n'est pas sans intérêt à cet égard : le décalage temporel laisse comprendre que s'il n'y a pas eu de nécessité de publier le texte plus tôt, l'âge avancé de l'écrivain lui permet désormais de faire fi des réserves qu'il aurait pu souhaiter garder quant à la diffusion d'éléments faisant retour sur l'image publique de l'homme, et marque le projet d'écrivain d'un sceau de liberté retrouvée. En 2012, Bauchau accepte aussi l'initiative d'Actes Sud de lever le voile sur le pseudonyme Jean Remoire en rééditant *Temps du rêve* sous son vrai nom, en y ajoutant une préface qui précise les conditions premières de rédaction.

Le Boulevard périphérique permet de relire autrement le texte pseudonymique, marqué d'un sceau de secret, de 1936, dont il reprend l'anecdote en la contextualisant. On ne peut qu'être frappé par la constance de certains éléments de caractérisation héroïque : Inngué et Stéphane, les deux êtres aimés par le narrateur, sont également marqués par la légèreté, la blondeur, la solarité, le côté bondissant et ascensionnel ; ils sont tous deux caractérisés par une forme d'ambivalence sexuelle et ils exercent le même effet stimulant sur le héros, appelé à se dépasser physiquement sous leur regard. Et tous deux meurent jeunes, en pleine action : Stéphane en plongeant « d'un mouvement superbe, dans l'eau de l'étang » (BP, p. 249), « ce beau mouvement souple et arrondi qui hante toujours mes rêves », précise le narrateur. Tandis qu'Inngué « est morte jeune d'un accident de voiture », nous apprend Bauchau dans la préface de la réédition de 2012, où il ajoute : « En y rependant, il me semble presque naturel que l'existence joyeuse et turbulente d'Inngué ait fini prématurément par un accident de voiture » (Préface au *Temps du rêve* : TR, p. 11).

La révélation d'un mythe

On voit dès lors se dessiner une figure dominante reprise d'œuvre en œuvre, et nécessairement significative d'un « mythe personnel » de l'auteur. L'expression reprise Charles Mauron n'implique pas ici la reprise à l'identique de son épistémologie, mais signifie qu'il y a bien un processus de mythification visible dans le retour des figures et que celui-ci repose sur ce que Lacan a appelé « un champ de perception empreint de signification personnelle »⁹, qui se dégage dans un lent processus de révélation par la mise en comparaison des textes. Pour reprendre la classification de Raymond Trousson, il ne s'agit pas seulement d'un mythe de héros, mais aussi d'un mythe de situation, car il inclut un espace imaginaire : comment comprendre, en effet, la présence dans les deux récits (1936 et 1980-2008) d'un même étang mortifère, marqué par le motif de la noyade d'un jeune homme innocent ? L'histoire de Stéphane étant censée se rapporter à un épisode réel de la vie de Bauchau durant la seconde guerre mondiale (la mort mystérieuse, en temps de guerre, de son ami Stéphane W.), cette coïncidence des motifs et du cadre laisse

⁹ Jacques Lacan, *De la Psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (1932), Paris, Seuil, 1975, p. 346.

désormais comprendre que le centre de gravité de la motivation auctoriale est à chercher dans une configuration imaginaire propre à Bauchau, dont les premières manifestations littéraires sont présentes dans les années 1930. La transparence au vécu se trouve dès lors sérieusement affectée, car l'épisode du meurtre du résistant apparaît comme la réactualisation d'un motif onirique de type ophélien dont les origines sont à chercher du côté du décor et du légendaire familial. On en a pour preuve les premiers essais littéraires restés inédits, déposés au Fonds Henry Bauchau de Louvain-la-Neuve : un texte concerne l'étang d'eau noire du domaine familial dans le carnet des années 1931-1932 (p. 101-102) qui relate aussi une pénible rupture amoureuse (p. 29-29) ; une ébauche de récit intitulé « L'étang bleu » met en scène une fillette qui hurle de frayeur au bord d'une pièce d'eau similaire, sur laquelle le narrateur observe « une petite flotte de feuilles mortes et légèrement recroquevillées » (cotes FHB-UCL : A 15106 et A 15108).

En 2009, la parution du journal des années 1972-83 ajoute encore à la multiplication et relativisation des sources d'inspiration du mythe personnel de l'auteur. En effet, le passage relatif à l'amitié d'enfance avec Paul Nothomb (AD, p. 364-365) y apparaît comme tellement accordé à l'épisode des amours enfantines contrariées avec Inngué qu'il devient possible de voir le récit comme la fictionnalisation d'une blessure affective située dans l'enfance certes, mais plutôt dans le milieu scolaire. Inngué/Stéphane seraient dès lors le résultat d'un processus de condensation/déplacement à l'égard de la figure réelle, mais héroïsée, du jeune Paul Nothomb. Enfin, le journal fait apparaître encore un nouvel avatar du « mythe personnel » par l'allusion au suicide du poète Théo Léger. Henry Bauchau commente l'élaboration d'un poème intitulé « L'ébloui » qui lui a été suggéré, des années plus tard, par la mort de cet ami très cher, et qui a ravivé en lui ce « suicide tombé dans une ombre profonde chez les autres et dans [s]a vie intérieure » (AD, p. 451) :

Ce poème m'est venu par des mots et d'abord : sacrifice. Mot qui me choquait mais que je n'ai pas pu refuser. [...] Puis m'est revenu le thème sur lequel je m'étais buté pendant huit jours du prince au couteau d'or amer. Finalement *le prince a disparu* et n'est resté que le couteau auquel s'est ajouté : brisé et l'or amer. Ce poème ne s'adresse pas à l'homme âgé qui s'est réellement suicidé, mais au jeune mort ou au jeune suicidé que j'ai toujours senti si proche chez Théo durant toute sa vie. Finalement c'est *cette image de jeunesse, de rayonnement et de mort qui subsiste en moi*. (AD, p. 451 ; nous soulignons.)

Or le motif du suicide est invoqué dans *Le Boulevard périphérique* pour donner sens à la mort de Stéphane, qui craint l'eau et ne sait pas nager, et qui choisit d'échapper par un plongeon volontaire dans l'étang au peloton d'exécution que lui veut lui imposer son tortionnaire nazi. Le narrateur n'est à cet égard qu'en pleine supposition, en pleine projection d'un fantasme ; or cette image du garçon solaire suicidé par sacrifice dans l'étang, et ainsi héroïsé, entre curieusement en résonance avec des pans de réel d'une part, et des pans d'imaginaire d'autre part, qui forment le substrat d'un mythe personnel fondamental dans l'imaginaire d'Henry Bauchau.

La fiction semble donc se constituer de manière complexe, par un mouvement de condensation/déplacement à l'égard d'une constellation de *plusieurs* figures aimées ou redoutées, dans lesquelles prennent place les personnes réellement fréquentées. Et il faut considérer aussi les figures héroïsées par référence à des modèles culturels. Car la blondeur d'Inngué et de Stéphane peut renvoyer autant à Paul Nothomb enfant qu'à Théo Léger et au résistant Stéphane W., qu'aux anges de l'imagerie religieuse qui a marqué l'enfance d'Henry Bauchau, mais aussi sa vie de jeune adulte, par exemple par le tableau de *La Lutte avec l'Ange* de Delacroix, maintes fois évoqué dans son Journal¹⁰. Ou encore, ces héros peuvent renvoyer chez Bauchau à la « lumière Antigone », cette jeune fille aux allures et à l'éducation de garçon dont il aime « le côté androgyne » (JA, p. 446), elle aussi promise à une séparation brutale et prématurée du monde des vivants, qui émerge manifestement au même mythe personnel de l'auteur, qui lui rendra l'hommage que l'on sait.

On notera en particulier un intertexte possible lié au monde de l'enfance : le Prince Eric des romans scouts, héros solaire qui meurt durant la guerre 1939-45. *Le Prince Éric* est un ensemble célèbre de six romans de Serge Dalens dans la collection « Signe de piste », qui relate les aventures d'Éric Jansens, jeune prince de Swedenborg, qui possède un double mystérieux qui répond au nom peu fréquent d'Yngve. L'histoire des trois premiers tomes, dont les parutions s'étendent de 1937 à 1943, commence en 1936 par une tentative de suicide du héros et s'achève avec sa mort, durant la guerre, au printemps 1940. Notons que le mot « prince » est présent de manière forte dans *Temps du rêve*, et qu'il est associé dans le Journal des *Années difficiles* tant à Théo Léger qu'à Paul Nothomb (« je vois bien qu'il est une des figures majeures de mon enfance. Ce que je sais d'un prince – et l'image du prince a été fondamentale dans ma vie –, c'est [...] à lui que je le dois », AD, p. 365). Dans *Le Boulevard périphérique*, Stéphane est plutôt désigné comme « une sorte de tout petit dieu ou d'enfant merveilleux » (BP, p. 251). Quoiqu'Henry Bauchau ait été imprégné de l'esprit du scoutisme dans sa jeunesse, la chronologie des œuvres rend impossible une influence de Dalens sur le choix du prénom étrange d'Inngué dans *Temps du rêve*. Mais Bauchau a, dans les années 1930, effectué un séjour marquant au Danemark, et l'origine commune d'Inngué et de Yngve pourrait être liée à un imaginaire nordique partagé par sa génération¹¹. « Yngve » provient d'« Yngvi »¹², qui, dans la mythologie scandinave, serait l'ancien nom du dieu Freyr¹³, dieu de la fertilité. Dans le roman *Le Boulevard périphérique*, où très peu de noms propres sont donnés, curieusement, il se fait que la scène où le narrateur et Stéphane se retrouvent au bord de l'étang se déroule dans un village

10 Marc Quaghebeur en fait, significativement, le motif organisateur du discours d'ouverture au Centenaire de l'écrivain.

11 Bauchau est né en 1913 ; Dalens, en 1910. À propos de l'imaginaire nordique, on lira l'article de Jérémy Lambert, « Le récit mythique dans *Géologie* : l'émergence d'une parole-trace », dans la *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 4, « Henry Bauchau en traduction », 2011-2012, pp. 149-159.

12 Source : <http://en.wikipedia.org/wiki/Yngve> (page consultée le 16 décembre 2012).

13 *Idem*.

précisément appelé Freyr (lieu réel en Belgique) (BP, p. 51). Ainsi l'imaginaire fait-il lien entre des réalités en soi éloignées.

La publication du journal 1972-1983 avec 26 ans de recul induit donc à relire l'œuvre autrement, et à reconsidérer la figure auctoriale d'Henry Bauchau, tant pour ce qui est de ses sources possibles que pour ce qui concerne des motivations profondes de la création littéraire et le processus d'écriture lui-même, dont l'écrivain dit qu'il « devrait avoir la forme d'un discours d'analysant » (AD, p. 352) et « faire surgir les lignes qui ont un grand rôle dans [s]a vie inconsciente » (AD, p. 359). Henry Bauchau commente en 1980 ce programme littéraire en y voyant « la grande entreprise de [s] vie » (AD, p. 359). Mais on constate que les éléments de son « mythe personnel » sont déjà en place dans le livre qu'il édite sous pseudonyme en 1936, et que l'œuvre n'a fait, en se développant, que constituer un ensemble polyphonique de plus en plus puissant à partir de ses potentialités initiales.

Sur cet horizon, on peut aussi relire les passages de l'œuvre dédiés à Laure, la seconde épouse d'Henry Bauchau, et remarquer qu'ils cadrent parfaitement avec l'idéal héroïque de l'auteur. Elle partage avec les Ingué, Stéphane et leurs avatars la même blondeur solaire, la même vivacité de corps et d'esprit (dans son *Journal*, il relate leur première rencontre où elle le met, comme Ingué, au défi de la suivre à la course) et la même présence stimulante à ses côtés :

Les yeux de Laure ne sont pas faits pour voir ni pour savoir mais pour être contemplés des étoiles et servir à la respiration du soleil. [...]
L'ouvrière de la présence, ô l'argile des yeux qui ne s'ouvrent pas sur la mort, qui ne s'ouvrent pas sur la mémoire.
Les yeux de Laure qui ne sont pas faits pour voir ni pour savoir mais pour être et pour s'éveiller. (PC, p. 159.)

Laure est surtout un regard, mais le poète fait aussi de son nom l'or d'un trésor, ainsi dans le poème qu'il écrit lors de son décès :

Ta mémoire endormie sous les eaux
Que tu es belle, ma destinée
Que ta lumière est belle et comme elle était sous-marine
Entourée d'algues et de secret.
Ta chevelure déchirante
Recouvre ton visage, on ne voit que tes yeux
Et l'or bleu, la mortelle
L'immortelle pensée. (PC, p. 310.)

On reconnaît dans ces lignes la scène de déclaration d'amour à Diotime :

J'ai eu peur moi aussi, je me suis enfuie, je me suis jetée à l'eau pour lui échapper. Il m'a suivie [...]. La lune éclairait la rive, mes cheveux mouillés retombaient sur mon visage, je me sentais un peu protégée par ce masque. Il ne pouvait voir que mes yeux, mais mes yeux lui suffisaient. Nos deux têtes émergeaient seules de l'eau, il me regardait, il a dit : Dis oui ! J'ai dit : Oui. (DL, p. 33).

« L. », à qui Henry Bauchau dédie ses textes et qui est sa première lectrice, est donc aussi pleinement inscrite dans son mythe. Car ce n'est pas tant le réel qui s'impose à l'imaginaire que l'imaginaire qui sélectionne dans le réel ce qui convient à sa propre logique.

Une figuration de soi

En se déployant au départ d'une exploration de soi ancrée dans un mythe personnel, l'œuvre n'est en rien un système clos kaléidoscopique dont la seule faculté d'invention résiderait dans la variation des combinaisons des mêmes éléments. La figuration de l'écrivain par le biais de ce que Ricœur appellerait son « identité narrative » n'est pas de l'ordre du ressassement, mais du devenir. Jean-Luc Nancy rattache ce mouvement à celui du désir qui ne cherche pas tant son accomplissement dans la satisfaction que sa remise en tension perpétuelle, son intensité maintenue. Le désir, dit-il,

est avant toute chose une réponse ou un renvoi de l'être à l'être même. Il est renvoi de l'être à soi, c'est-à-dire à ce qui précisément n'est pas, mais qui s'envoie vers soi, qui se cherche et qui se veut, dont l'être est dans cette tension de soi vers soi – cela même dont la formule, impliquant un écart de soi à soi, et cet écart comme indéfiniment repris et relancé, appelle un dépassement incessant. Non pas une « satisfaction », mais une « in-satisfaction » qui s'emporte toujours plus loin. Ce que l'on appelle « l'art » est le savoir d'un tel emportement.¹⁴

La figuration de Bauchau écrivain et l'affleurement de son mythe personnel, dans cette œuvre qu'en tant que psychanalyste, il a appelée une « écriture après Freud », conscient de ses enjeux identitaires, s'opère donc dans un jeu de reprises et de réécritures. Si « je est un autre », comme le disait Rimbaud, c'est en tant qu'il a dans l'œuvre partie liée avec la remise en jeu permanente du sens, avec la relance incessante – parce que source de plaisir – d'une forme littéraire en lien avec un fond permanent d'indicible. Ce parcours ne peut se penser ni comme accomplissement, ni comme plénitude. Il ne peut être qu'un cheminement et un engendrement, dans une multiplicité d'avatars, du mythe personnel de l'auteur proposé en partage au lecteur, au départ d'une scène capitale ou de figures héroïsées qui se retrouvent dans les textes à de multiples reprises sous des habillages divers. L'écrivain témoigne ainsi d'une forme de hantise présente à la source de son inspiration qui contribue à dynamiser l'œuvre selon sa logique constitutive propre et participe à la construction personnelle de l'écrivain.

Dans la mesure où cette hantise implique une figure d'écrivain, elle fait apparaître en filigrane de l'œuvre une *image* de l'auteur, c'est-à-dire une image de soi qui vient s'imposer, tant à l'égard de soi-même que des autres hommes de lettres, mais aussi en fonction d'une pratique des genres : un écrivain ne se présente pas de la même façon à ses lecteurs quand il écrit un roman ou le journal de ce roman, *a fortiori* quand il ne l'a pas écrit, à l'origine, en fonction d'une publication de ce type.

¹⁴ Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009, p. 40.

Ce processus est à comprendre sur le plan des motivations intimes et inconscientes de l'écriture, donc sur le plan de l'expression d'une subjectivité et d'une identité individuelle. Mais il signifie également sur le plan des dynamiques identitaires collectives au sens de la systémique du champ littéraire et de son aspect institutionnel. En effet, lorsqu'un écrivain définit une posture, il ne peut pas la modifier en toute liberté. La figuration de soi qu'il a élaborée dans l'œuvre est en quelque sorte contraignante : elle implique une réception particulière par laquelle l'écrivain se trouve défini de l'extérieur et sur laquelle il n'a en définitive qu'une prise limitée. Si la réception de la figure auctoriale par la collectivité des lecteurs peut apporter à l'écrivain un certain plaisir identitaire, voire se présenter comme une réparation symbolique des blessures narcissiques, elle peut dès lors aussi s'avérer pesante ou menaçante. La pratique pseudonymique, en ce sens, assure à l'écrivain une certaine liberté de manœuvre. La publication des journaux d'un écrivain apparaît, pour sa part, un procédé à manipuler dans un savant dosage, pour qu'il reste susceptible d'enrichir l'image de soi et de la création plutôt que de la restreindre ou de l'enfermer.

Chez Henry Bauchau, deux éléments exceptionnels conditionnent la complexité de la figuration de l'écrivain et l'ancrage d'un mythe personnel dans une dynamique évolutive de dévoilement : d'une part les textes de jeunesse restés clandestins, et d'autre part la production, par dictée, du « récit » *L'enfant rieur*, d'inspiration largement autobiographique, à un âge très avancé de l'écrivain. Dans un tel ensemble, la pratique interprétative se voit imposer la plus grande prudence, car les conditions d'énonciation deviennent une donnée fondamentale à prendre en compte dans l'analyse du discours. Les figures de l'imaginaire qui font retour malgré les spécificités discursives en prennent dès lors d'autant plus de relief et font clairement apparaître le rôle structurant d'un mythe personnel.

Myriam Watthee-Delmotte
FNRS - Université catholique de Louvain