

La matière-plaisir ou l'art comme passage du biologique à l'esthétique dans *Œdipe sur la route*

En interrogeant la relation d'Henry Bauchau aux arts, nous voulons revenir une fois de plus sur un épisode du roman *Œdipe sur la route*, celui de la vague sculptée dans la falaise, qui a déjà fait l'objet de quelques réflexions critiques. Ce qui a été mis en évidence, c'est la valeur cathartique de l'art ; ainsi, Myriam Watthee-Delmotte a remarqué que la pratique artistique est « l'histoire d'une remontée », une possibilité de « voir, d'agir sur la matière, de dialoguer avec elle, de retrouver une forme de plaisir et de communication »⁴¹. De son côté, Maria Teresa Lozano Sampedro a signalé la place prééminente que l'Art, cette « autre forme de thérapie »⁴², trouve dans l'œuvre d'Henry Bauchau.

Notre propos est d'interroger à partir de cet épisode le mécanisme du processus créateur, les sources de la création artistique, en montrant combien l'assertion nietzschéenne selon laquelle « la physiologie de l'œuvre » est tributaire de la réalité biologique et psychologique de ses artistes, s'avère également valable dans l'œuvre d'Henry Bauchau.

Des pulsions à la création

Dans le roman *Œdipe sur la route*, Henry Bauchau décide de raconter le long parcours de l'ancien roi entre Thèbes et Colone en compagnie de sa fille Antigone et de Clios, un ancien bandit. Ce qui le mène à l'exil et justifie sa longue marche, c'est le déséquilibre psychique provoqué par la conscience de l'union incestueuse avec sa mère et le parricide qui l'avait précédée.

Si l'amour paternel et le hasard justifient la présence des deux compagnons à côté d'Œdipe, les trois héros avancent sur la route l'un à côté de l'autre en se retrouvant dans un « dérèglement » physique qui gouverne leur vie : l'inceste d'Œdipe suivi de l'aveuglement, ont engendré, tel qu'Isabelle

⁴¹ Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau*, Bruxelles, Labor, 1994, pp. 59 et 67.

⁴² Maria Teresa Lozano Sampedro, « L'art de la sculpture dans *Œdipe sur la route* : un message d'espoir du "peuple des profondeurs" » dans Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009, p. 199.

Vanquaethem l'a mis en évidence, «un dérèglement général de tous [s]es sens»⁴³, Clios n'arrive pas à contenir ses pulsions débordantes et finit par les refouler dans des crimes et des viols. Quant à Antigone, elle reste l'éternelle vierge qui rêve pourtant à l'union sexuelle encore inaccomplie : «Que [Clios] est beau avec ce front haut sur lequel retombent ses cheveux noirs et bouclés, sa bouche éclatante sous le jeu amer du sourire. [...] Des yeux qui vous transpercent, vous, pauvre fille, et qui devinent sans effort ce qui se passe dans votre corps maigre et votre esprit encore informe. Oui, il a compris ce que vous désiriez sans le savoir [...]» (*OSR*, pp. 30-31).

Préoccupés par leurs pulsions corporelles, les trois héros de Bauchau semblent victimes de ce que Nietzsche nommait un «soi charnel et pulsatile», à savoir un conflit entre l'instinct et l'esprit, une effusion physiologique difficile à canaliser, mais également un conflit intérieur insupportable, qu'ils aspirent à extérioriser, à objectiver.

Cette objectivation ne semble pas trouver un moyen d'investissement sinon par le biais de la représentation. C'est à travers la force de l'inconscient que l'idée de figuration surgit dans l'existence d'Œdipe : «Œdipe a rêvé qu'il sculptait une falaise. [...] Il veut la sculpter. Clios demande pourquoi. Œdipe répond que c'est à cause de son rêve» (*OSR*, pp. 133-134).

C'est aussi toujours à la suite d'un rêve qu'Antigone accepte de se joindre aux deux hommes dans l'entreprise démesurée de sculpter la falaise : «Antigone voit en rêve un enfant, avec ses petits outils, au pied de l'immense falaise. C'est Œdipe qui appelle quelqu'un [...] : Ma sœur, ma sœur!» (*OSR*, p. 135).

Une motivation intérieure inconsciente se trouve ainsi à l'origine de l'acte créateur. Le déclenchement du processus artistique n'est pas la suite d'une manifestation consciente et dirigée, mais l'irruption d'un état intérieur, liée à la physiologie : «Pour un homme comme [Clios], chef d'un clan rebelle à toute autorité, seul le sang pouvait laver cela [...] Il est peintre, il peut remplacer le sang par le rouge. Il faut pour cela qu'il laboure tout le champ des couleurs. Les terrestres, les infernales, les célestes» (*OSR*, p. 255). Dans le roman postérieur, *Antigone*, ce sont toujours les pulsions corporelles qui justifient et entretiennent le feu de la création : «[...] reprenons le chemin du rouge, tant qu'il est en moi tout brûlant» (*A*, p. 13).

Un rapport entre la physiologie et la création se révèle donc dans l'œuvre d'Henry Bauchau. Jean Leclercq signalait d'ailleurs dans son travail «Du poème qui n'est pas de ce monde»⁴⁴ que le pessimisme foncier repérable

43 Isabelle Vanquaethem, «D'une culture du verbal aux expressions du corps», *Ibid.*, p. 102.

44 Jean Leclercq, «Du poème qui n'est pas de ce monde», *Ibid.*, p. 28.

dans le *Journal de la Déchirure* traduit une émotion d'ordre physiologique qu'il conviendrait d'appeler «autobiologie».

Un tel rapport n'est pas sans rappeler la conception nietzschéenne selon laquelle les valeurs esthétiques reposent sur des valeurs biologiques. Le philosophe allemand employait le terme de «physiologie de l'art» pour indiquer l'origine corporelle des rythmes de la musique qui expriment les rythmes dont est capable le corps du créateur; selon lui, la musique est l'expression des instincts du musicien. Il affirmait dans *Nietzsche contre Wagner* que «l'esthétique n'est en fait qu'une physiologie appliquée»⁴⁵, après avoir affirmé dans *Le Crépuscule des idoles* que «pour qu'il y ait de l'art [...] ou une contemplation esthétique quelconque, une condition physiologique est indispensable: l'ivresse. [...] Avant tout l'ivresse de l'excitation sexuelle, comme forme de l'ivresse la plus ancienne et la plus primitive»⁴⁶.

Il est bien connu qu'Henry Bauchau a été un grand lecteur de Nietzsche et qu'il a été influencé par sa pensée; ainsi, il le cite dans *Mao Zedong* (p. 956), de même que dans ses journaux. Parmi les livres de la bibliothèque de l'écrivain conservés au Fonds Henry Bauchau de l'Université catholique de Louvain on retrouve: *Introduction aux leçons sur l'Œdipe-Roi de Sophocle*; *La Naissance de la tragédie*; *Humain trop humain. Un livre pour esprits libres (2 tomes)*; *Aurore*; *Par delà le bien et le mal*; *Œuvres complètes – tome VII: Le cas Wagner. Crépuscule des idoles. L'Antéchrist. Ecce Homo. Nietzsche contre Wagner; Dernières lettres*.

Certaines remarques des journaux bauchaliens semblent très nettement tributaires de l'esthétique nietzschéenne; l'écrivain signale des désirs corporels sous-jacents à l'acte créateur, non sans parenté à notre sens avec «l'ivresse de l'excitation sexuelle» dont parlait le philosophe allemand: «[...] je ne connais plus les joies amoureuses du corps mais mon feu, mon élan sexuel se sont maintenus dans cette ultime patrie de ma jeunesse: l'écriture» (*JA*, p. 114) ou encore lorsqu'il parle de la puissance sexuelle sublimée, qui ne concerne plus «le phallus dont les pouvoirs [...] se sont maintenant concentrés et érigés dans la plume» (*JA*, pp. 419-420).

Il s'ensuit que l'acte créateur procède des pulsions corporelles et que l'œuvre achevée est tributaire aussi bien des manifestations physiques que spirituelles. D'ailleurs, la question du corps dans la pratique des arts a déjà fait l'objet d'analyses: en cherchant des voies pour s'exprimer, le sujet bauchalien a recours au corps après avoir pris acte de l'insuffisance du logos. Si le corps s'avère au début défaillant ou insuffisant, tel qu'Isabelle

45 Cf. Olivier Ponton, *Nietzsche - philosophie de la légèreté*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2007, p. 247.

46 Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, Paris, Flammarion, 2008, p. 550.

Vanquaethem l'a observé⁴⁷, il montre ses potentialités surtout dans la pratique artistique.

Le corps et la matière

Le sujet créateur n'est pas une entité autonome, repliée sur elle-même et indépendante de la relation au monde; comme Paul Ricœur l'a montré⁴⁸, le sujet coïncide avec lui-même seulement s'il sort de lui, non pas comme identité, mais comme ipsité. Michel Collot soulignait aussi que «le sujet lyrique se constitue dans un rapport à l'objet, qui passe notamment par le corps et par les sens, mais qui fait sens et nous émeut à travers la matière du monde et des mots.»⁴⁹

Pour Henry Bauchau, le potentiel créateur existe seulement lorsque «les formations psychiques» ne sont pas «empêchées de s'écouler vers la vie extérieure» (*GM*, p. 350) et la matière se charge de la fonction de catalyseur: «Marc Quaghebeur [...] m'interrogeait sur la matière. Je lui ai répondu par ce petit poème: "si tu n'aimes pas la matière qui t'aimera?" Je n'ai pas été plus loin, mais la suite c'est: "si tu n'entends pas son rire, qui te brisera?" Nous devons être brisés par la vie pour renaître.»⁵⁰

C'est par le biais de la brisure, de l'ouverture que l'identité artistique arrive à se configurer. Comme on l'a déjà signalé, l'acte créateur s'avère une é-motion, une sortie de soi du sujet débordé, une ouverture vers la matière et l'intériorisation de sa réponse affective, ce qui assure la co-naissance de l'artiste et de son œuvre. Le moi créateur, pour endiguer ses pulsions, a besoin de la force restrictive d'une matière sensible. Il ne s'agit pas dans la création d'éliminer les instincts ni d'ignorer les lois élémentaires de la matière, mais de les canaliser selon leurs lois.

L'intériorité doit être transposée dans la matière qui se charge de l'émotion du créateur et acquiert alors une valeur esthétique. Ainsi, le corps devient selon Michel Collot le lieu d'échange entre l'intérieur et l'extérieur: «C'est en se jetant à corps perdu dans cette matière-émotion que le sujet met en acte et en œuvre le jet qui le constitue, et réalise la fusion de l'intérieur et de l'extérieur, du sens et de la signifiante.»⁵¹.

47 Isabelle Vanquaethem, *art. cit.*, p. 96.

48 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

49 Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 5.

50 Henry Bauchau, *La Blessure qui guérit*, entretiens avec Edmond Blattchen, Bruxelles, Alice, 1999, p. 72.

51 Michel Collot, *op. cit.*, p. 85.

Dans l'épisode de la vague un contact presque charnel s'établit entre le corps et la matière. Les surfaces ont pour Œdipe un effet d'attraction, comme s'il voulait prouver leur malléabilité. Il caresse la matière, la goûte, la palpe; ce contact sensoriel avec la pierre produit l'effet d'une excitation sensuelle. La manière dont il s'approche de la matière minérale renvoie par analogie à un prélude sexuel :

Il tâte la pierre des mains, il se hisse dangereusement sur la paroi. Il se colle aux aspérités du rocher, il l'ausculte, l'étreint avec les mouvements lourds [...] Œdipe cherche avec son corps, dans la confusion native de la falaise, la forme de la barque qui doit y être [...]. Soudain il trouve, il est la barque, il la dessine avec son corps dans la pierre. [...] Il glisse parfois et se déchire les mains, il ne lui déplaît pas de marquer de son sang la falaise. [...] La roche est dure, mais leurs bras et leurs mains s'endurcissent et Œdipe rappelle qu'il ne faut pas forcer la pierre. [...] Il palpe la pierre de ses mains, il l'écoute, il la goûte des lèvres et de la langue, il colle son corps contre elle. Il dit : « Il faut se laisser porter, emporter par elle. » [...] Œdipe, en travaillant, lance parfois deux ou trois notes sonores. (*OSR*, pp. 133-136)

La pratique sculpturale fait appel à la sensation, aux perceptions tactiles et kinesthésiques. En effet, comme Béatrice Rey le remarque⁵², le contact sensoriel avec la matière encore informe peut susciter un investissement sensuel qui porte à sa manipulation pour la transformer en matière-plaisir. Jean Onimus appréciait le besoin de créer comme similaire à « la montée des sèves au printemps ou l'impatience sexuelle »⁵³.

Pour Œdipe la manipulation de la matière exalte ses sens et s'achève dans une mise en forme matérielle de l'élan qu'il porte en lui. C'est le rythme des mouvements de son corps et du marteau (symbole phallique) qui dicte l'avancée dans la pierre :

Œdipe cherche des prises dans la falaise. Antigone l'entend qui entame le roc, en face de l'endroit où la vague doit commencer à déferler. Elle écoute le rythme régulier, habituel du marteau d'Œdipe. (*OSR*, p. 154)

Sous ses mains la matière minérale devient mouvante, elle devient une masse soumise aux lois corporelles de celui qui la travaille :

52 Béatrice Rey, « Psychose et corporéité : du déficit au surcroît identitaire », dans *Les Fabriques du surcroît*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2007, pp. 86-93.

53 Jean Onimus, *Étrangeté de l'art*, Paris, PUF, 1992, p. 77.

Il frappe la base du surplomb à coups redoublés, il en arrache de force la vague, il la courbe sous lui et la renvoie, furieuse, écumante, déferler dans la mer. (*OSR*, p. 157)

Il est à remarquer que les sens dictent également l'avancée dans la pratique sculpturale dans le cas d'Antigone: «Elle sait ce que son corps doit faire, elle le sent qui la guide et l'incite elle commence à sculpter le troisième rameur et sent le poids du regard de Clios qui, sous ses vêtements usés et salis par la poussière, suit les mouvements de son corps» (*OSR*, p. 145).

La rencontre du corps avec la matière est chargée d'un sensualisme débordant dans le récit *Les Vallées du bonheur profond*. Ici c'est toujours la matière minérale, sous forme de sable, qui allume les sens d'Antigone et lui rappelle les jeux érotiques de son enfance: «Elle ressent une envie irrésistible de sentir du sable blanc couler entre ses doigts. Elle enjambe le mur, le sol est dur, elle l'entame avec une pierre, le broie. Constantin fait de même. [...] 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. [...] Cela lui plait d'avoir retrouvé ses jeux d'enfant» (*VBP*, p. 25).

Dans l'épisode de la vague, le corps d'Antigone, fait pour «porter peut-être un jour un enfant», se sent fécondé lors de l'union avec la matière dans la pratique sculpturale et la naissance de l'œuvre sous son burin devient un accouchement symbolique: «Poussée par les deux hommes, elle a enfanté ce géant qui est derrière elle et qu'elle ne veut plus voir», elle a donné naissance à un «enfant de pierre» (*OSR*, p. 174). «L'enfantement» de l'œuvre de la matière s'avère analogue à l'accouchement, tel que Nietzsche l'observait: «Faire de la musique, c'est aussi une façon de faire des enfants»⁵⁴.

En travaillant la matière, l'artiste travaille également son moi et investit de spiritualité la matière indifférente et amorphe. En effet, l'inspiration n'est autre que le moment où le corps et la matière s'émeuvent mutuellement. La matière a sa vie secrète, c'est l'artiste qui l'anime. «Il faut se laisser porter, emporter par elle» (*OSR*, p. 136). L'artiste ne lui donne pas vie, mais suscite sa vie: «La vague est là, déjà là. Il faut seulement l'aider à apparaître» (*OSR*, p. 136).

En captant les pulsions du moi créateur, la matière vient à la rencontre des besoins de l'artiste et contribue à son équilibre. Significative à ce sujet est la scène de la sculpture de l'arbre foudroyé. C'est toujours un état de

⁵⁴ Luc Ferry, *Homo aestheticus*, Paris, Grasset, 1990, p. 249.

surexcitation corporelle qui se trouve à l'origine de l'acte sculptural : «Œdipe s'approche du tronc, le palpe longuement, le touche et l'enserme de tout son corps comme il faisait avec la pierre sur la falaise» (*VBP*, p. 9). Au cours du travail, le corps d'Œdipe pénètre la matière d'une manière rythmée, il enlève les parties qui cachent l'objet de son désir pour faire sortir le corps de Jocaste. Il parvient à faire jaillir «un sein déchiré, attirant» (*VBP*, p. 10). La pleine lune qui éclaire les gestes d'Œdipe exacerbe ses sens et le feu de la passion semble transféré à la torche de sa main, qui n'est pas sans renvoyer à un phallus excité. Il finit par imprimer les traces de la torche enflammée sur le corps de la statue naissante, «déesse brûlante et brûlée» (*VBP*, p. 15).

Le mouvement du corps, «qui danse et se renverse en arrière dans une formidable torsion» (*VBP*, p. 16) fait apparaître «la courbe [...] du ventre», «travaillée par l'amour», (*VBP*, p. 16) à laquelle se rejoignent le rouge et le noir du sexe de la femme, «doucement sculpté par le bonheur».

La présence de la mère est explicite dans cet épisode car c'est Jocaste qu'Œdipe envisage de sculpter dans le bois. Cette nouvelle rencontre corporelle avec Jocaste, «bacchante enivrée» (*VBP*, p. 15) (dés)incarnée par la matière, n'a plus rien d'incestueux car elle n'est pas consumée dans l'union physique, mais sublimée dans un retour symbolique à l'utérus, sculpté comme «centre pacifié, immuable» (*VBP*, p. 16), «part obscure et protectrice, [...] tendre paradis du corps» (*VBP*, p. 17) d'où Œdipe est sorti. Ainsi, par le biais de cette nouvelle Jocaste sculptée, Œdipe regagne pour quelques instants l'innocence et la paix d'avant sa naissance, et d'avant l'union incestueuse.

L'impression qui se dégage c'est que les artistes d'Henry Bauchau sont investis des mêmes traits que ceux que Nietzsche attribuait aux créateurs dans *La Volonté de puissance*, à savoir : «doués (aussi du point de vue corporel) d'un tempérament vigoureux», de sorte que, «sans un certain surchauffement du système sexuel, on ne saurait imaginer un Raphaël».⁵⁵

À notre sens on peut faire des rapprochements suggestifs entre l'esthétique d'Henry Bauchau et celle de Nietzsche, ainsi synthétisée par Paul Audi : «[...] c'est la corporéité vivante de l'artiste, ou sa vie en tant qu'épreuve de soi, qui en viennent à "s'exprimer"»⁵⁶. La forme de l'œuvre d'art n'est pas un cliché élaboré mentalement par l'artiste et imprimé dans la matière, mais un désordre initial qui se cristallise progressivement. Le pouvoir de l'artiste consiste précisément dans le fait de sentir à travers cette matière et d'y représenter son intériorité.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ Paul Audi, *L'Ivresse de l'art*, Paris, Librairie générale Française, 2003, p. 88.

Du biologique à l'esthétique

Si l'œuvre jaillit, tel un volcan, des pulsions déchaînées du créateur, ce n'est que par leur transformation et sublimation qu'on peut accéder pleinement à l'art. En répondant à Myriam Watthee-Delmotte, Henry Bauchau remarquait : « J'ai dit que l'inconscient, ou si l'on préfère, les pulsions souhaitent s'exprimer, mais elles n'ont nul désir de transmettre et de se manifester dans le langage mesuré et patient de l'art. Les pulsions désirent s'assouvir violemment, jouir, crier, hurler, danser, faire l'amour. Poser la touche juste sur une toile [...] ne fait pas partie de leurs joies. Pour accéder à l'art, il faut suivre le désir des pulsions mais, par une profonde et patiente métamorphose, le transformer et parfois le sublimer dans un autre mode d'être » (*JA*, pp. 391-392).

Emblématique en ce sens est l'épisode où Cléos, Dionysos effréné dans son passé, se voit un jour, à l'aube (nouveau commencement), surveillé par Apollon, symbole de la mesure, de l'ordre et de la raison : « Cléos, épuisé, s'en va. Il allume le feu, prépare le repas. Comme Œdipe ne revient pas, il s'étend et s'endort. À l'aube, il s'éveille un instant et voit étinceler au-dessus de lui Apollon aveugle ». Le passage de la domination de Dionysos à celle d'Apollon ressortira nettement dans le roman postérieur, *Antigone*.

Catalyseur des pulsions corporelles au début – « [...] reprenons le chemin du rouge, tant qu'il est en moi tout brûlant. » (*A*, pp. 13-14) –, la pratique picturale finit par maîtriser ces pulsions dans un travail plus réfléchi qui confère de l'ordre à la matière. En effet, les fresques de Cléos évoquées dans le roman *Antigone*, font preuve d'une clarté et d'un certain ordre, qui s'opposent à la démesure de ses actes antérieurs : « En face de la fresque, l'ouverture, la blessure du ciel, calculée avec tant de soin et de mesure par lui, veille sur l'abondance du rouge, l'équilibre des noirs et la rigueur de l'espérance. » (*A*, p. 17)

Si l'œuvre artistique naît spontanément d'un élan dionysiaque surgi de l'inconscient, elle aboutit à la forme par une maîtrise apollinienne des pulsions violentes : « Sculpter la vague, c'était l'apprentissage de l'art, la maîtrise de la nature par l'alliance du dionysiaque et de l'apollinien » (*PBG*, p. 17). « 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, c'est 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 sent cependant chez lui » (*EE*, 155).

Ce n'est que par un travail lent, par la fatigue et l'attente que la vague « en délire » se fait sculpture protectrice des bateaux. À l'aide de Cléos qui lui assure son équilibre et le guide de sa voix, Œdipe arrive à orienter la force

de ses pulsions vers l'œuvre. Faire des raccords, dresser des échafaudages comme Clios l'a fait pour qu'Œdipe arrive à donner une forme à la matière rocheuse, signifie «[...] établir [l]es passerelles et [l]es cheminements souterrains [...]» (*JA*, p. 17), fondamentaux pour dresser l'édifice de l'œuvre; édifice qui préfigure un autre, celui de la vie nouvelle, suggéré par les pierres rectangulaires taillées par Œdipe à la fin du chapitre, pierres cruciales à l'angle des deux murs de son existence.

Si sculpter la vague ou tailler des pierres rectangulaires, avec l'humilité des ouvriers des carrières, est «devenu la même chose» (*OSR*, p. 177) pour Œdipe, c'est peut-être parce que l'édifice de la vie finit par se confondre avec celui de l'art; c'est pour cela qu'à la fin du roman il entre dans la fresque que Clios a peinte pour lui et y disparaît.

La confrontation du corps à la matière dans la pratique de l'art n'est en effet qu'une confrontation à la réalité extérieure dont l'interaction engendre une reconfiguration du sujet comme corps et comme intériorité. L'œuvre qui en résulte est la jonction entre une part profonde de l'être, souvent blessée, que l'artiste n'arrive pas à exprimer, et le monde, «synthèse indissoluble» selon Sartre du «sujet ému et l'objet émouvant»⁵⁷. C'est dans ce sens qu'Henry Bauchau appréciait la sculpture de Léo, son patient, comme une «réalisation extérieure», mais également «un rêve intérieur de Léo» (*JA*, p. 193) transposé dans la matière.

Car, comme Audrey Pacini l'observait, «l'espace de la représentation est ainsi également celui de la régulation, parce que c'est avant tout celui de l'excès possible, qui ne broie rien s'il sait trouver précisément sa forme dans la matière, celui dans lequel toute extrémité peut se manifester et se transformer en œuvre, alors qu'une même énergie déployée dans un cadre social, sans support autre que la réalité en tant que telle, dévasterait les terres environnantes à la manière d'un Gengis Khan lâché sur le monde.»⁵⁸

Ce qui se dégage finalement de ces épisodes, c'est la mystérieuse liaison qui unit l'art à la vie, à tel point que le transfert de l'existence dans l'œuvre et de l'œuvre dans l'existence devient un geste bidirectionnel, faisant que – comme Henry Bauchau le remarquait lors de sa participation à une exposition de sculpture - «les œuvres répondent de façon frappante au physique de leur sculpteur» (*PBG*, p. 223).

Corina Dambean
Université Târgu Mures
UCP-UCL

57 Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1965, p. 37.

58 Audrey Pacini, «Faire corps avec le monde: l'entrée en matière chez Henry Bauchau», dans *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, op. cit., p. 175.