

# Art et figures d'artistes dans le cycle œdipien : une transposition ?

L'art est [...] dans son existence même la démonstration de la vie invisible dont nous avons à reconnaître et à rétablir le droit imprescriptible<sup>59</sup>.

Le 30 août 1983, alors qu'il travaille depuis quinze jours à peine au projet de roman qui deviendra *Œdipe sur la route*, Henry Bauchau note dans son journal : «J'écris trois pages. Incité par l'homme, Œdipe commence à sculpter. Pourquoi la sculpture? Je n'ai pas de réponse à cela. C'est une chose vue»<sup>60</sup>. Pour bref qu'il soit, ce passage ouvre la voie à une entrée en force dans l'œuvre littéraire de la création plastique, omniprésente et essentielle dans *Œdipe sur la route*<sup>61</sup> et *L'Arbre fou*, non moins fondamentale dans *Antigone*, bien que sa présence y soit plus ponctuelle.

L'ampleur du phénomène est d'autant plus remarquable que jusqu'alors, l'art était pour ainsi dire demeuré absent de l'univers romanesque de l'écrivain<sup>62</sup>; de ses romans, mais pas de sa vie, puisque Bauchau a pratiqué la peinture et le dessin en amateur de 1962 à 1975, puis le dessin et la sculpture, en tant que thérapeute et avec ses patients, à partir de 1976. La décision de faire des protagonistes du cycle œdipien des artistes suit de peu son renoncement, délibéré mais néanmoins regretté, aux arts plastiques. Sur la base de cette chronologie particulière, il est tentant d'interpréter l'innovation observée sur le plan littéraire comme une transposition de la pratique artistique de la sphère du vécu à celle du fictionnel; c'est la pertinence

---

59 Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris, P.U.F., 2005 (1<sup>re</sup> édition: 1988), p. 38.

60 Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal d'Œdipe sur la route (1983-1989)*, Arles, Actes Sud, 2003, [Les Éperonniers, 1992], p. 58.

61 L'auteur a d'ailleurs dès les prémisses de sa rédaction l'intuition que le chapitre «La Vague» constitue un épisode capital (*Jour après jour, op. cit.*, p. 66), décisif (*Ibid.*, pp. 70 et 73) du roman à naître.

62 Exception faite d'une brève scène du *Régiment noir* dans laquelle Johnson peint une frise de chevaux rouges avant de reprendre contact avec le protagoniste principal, Pierre, aussi nommé «Cheval rouge».

de cette hypothèse que nous nous proposons d'examiner, en investiguant d'abord les modalités et les enjeux de l'expérience artistique vécue par Henry Bauchau, avant de les confronter à ceux qui régissent l'acte créateur dans le cycle œdipien.

## Henry Bauchau plasticien

Henry Bauchau s'est tourné vers le dessin et la peinture en raison de l'insatisfaction qu'il ressentait à voir son champ d'action limité au domaine de l'intellect; mû par le désir, donc, d'exercer une activité manuelle. Un grand doute accompagne la réalisation de ses premiers tableaux, comme cela avait déjà été le cas, une quinzaine d'années auparavant, lors de l'écriture de ses premiers poèmes. Mais si, à l'époque, plusieurs réactions enthousiastes l'avaient encouragé à persévérer dans cette voie – celles, entre autres, de Blanche Reverchon et d'Ernst Jünger, dont l'opinion fut décisive –, il n'en fut pas de même concernant ses productions graphiques, au contraire: rapidement, un ami peintre et photographe lui conseille purement et simplement d'abandonner. Bauchau persiste malgré tout, la pratique artistique constituant pour lui une source de plaisir mais aussi de détente qui lui permet d'oublier, un temps, le poids de l'œuvre à faire.

Les dessins de Bauchau sont dépourvus de perspective. Comme le note Myriam Watthee dans les articles qu'elle a consacrés à son travail de plasticien, l'auteur ne s'aventure pas en dehors de l'espace bidimensionnel qui constitue le cadre familier de son travail d'écriture et, pour dessiner, il emploie régulièrement les ressources de l'homme de lettres: encre ou feutre sur papier blanc<sup>63</sup>. Si ces aspects spécifiques de la production graphique de Bauchau révèlent qu'il demeure avant tout écrivain, même lorsqu'il dessine ou peint, on ne peut faire abstraction de la diversité des techniques et des matériaux employés dans d'autres cas: en marge de l'encre et du feutre, Bauchau s'essaie également au crayon de couleur, au pastel gras, au fusain, à l'acrylique, à l'huile... La variété des médiums et des procédés utilisés est elle aussi remarquable, d'autant que, rappelons-le, l'auteur est dans le domaine des arts graphiques un parfait autodidacte. Outre le papier, il choisit fréquemment comme support le bois, et expérimente des techniques comme le collage, ou encore la dorure à la feuille d'or, la seule à laquelle il s'initia auprès d'un ami peintre. C'est donc certes en écrivain, mais surtout

---

63 Cf. Myriam Watthee-Delmotte, «Henry Bauchau, le passage de l'image», dans Serge Linarès (dir.), *De la Plume au pinceau*, Valenciennes, P.U.V., 2006, p. 360 et «Pour une fausse symétrie: l'imaginaire verbal et visuel d'Henry Bauchau de 1968 à 1975», dans Laurence Brogniez et Véronique Jago-Antoine (dir.), *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 17-18, 2000, p. 94.

en homme curieux d'expérimenter la diversité des matériaux et des textures, d'explorer leur potentiel et de jouer de leurs rendus spécifiques que Bauchau s'est lancé dans la création artistique, avide de découvrir ce que la matière «enseigne à celui qui la travaille»<sup>64</sup>.

Dans son travail de plasticien, deux grands modes d'occupation de la toile s'affrontent : une tendance au minimalisme et à la sobriété, perceptible dans des tableaux ou des dessins très stylisés, épurés, dans lesquels l'artiste n'a recours qu'à deux ou trois tons qui se détachent sur un fond blanc, et une tendance à la saturation de l'espace par les couleurs. Les deux types de production se rejoignent néanmoins en ce qu'elles mettent souvent en scène des figures vaguement anthropomorphes, et sont soumises à un tracé géométrisant<sup>65</sup> : c'est la ligne, plus que la couleur, qui confère sa dynamique particulière à chaque composition.

En marge des tendances stylistiques qui la traversent, la production d'Henry Bauchau s'organise également en séries : dômes, chiffre 4, signes du zodiaque... Certains dessins ne semblent pas avoir d'autre finalité que le plaisir procuré par l'élaboration de tracés complexes et le jeu des contrastes de couleurs, tandis que d'autres font manifestement signe, par leurs titres, vers l'œuvre littéraire («Shenandoah et le régiment noir», «Œdipe et Jocaste», les signes du zodiaque). D'autres encore – et ceux-ci nous intéressent tout particulièrement – évoquent sur un mode symbolique le vécu de l'écrivain. C'est le cas de la série représentant cinq phases d'une psychanalyse, nourrie de l'expérience analytique personnelle de Bauchau, ou encore de ses dessins sur l'enfance ; celui précisément intitulé «Mon enfance» représente, selon l'auteur, la naïveté propre à cette période de la vie, mais aussi, une fois retourné, l'angoisse terrible et inexprimable (symbolisée par l'œuf noir dans la bouche) qui lui est intimement liée. On pourrait également y voir une représentation de l'inconscient lui-même, l'œuf noir placé dans la bouche de l'enfant évoquant la «bouche d'ombre», nom donné par Victor Hugo à l'inconscient avant que Freud ne l'explore – ce que Bauchau n'ignore pas<sup>66</sup>. Peut-être le dessin évoque-t-il aussi la langue «prisonnière de la difficulté de s'exprimer de l'enfant»<sup>67</sup> dont parle l'auteur dans *L'Écriture à l'écoute*.

Dans certains dessins, l'inconscient constitue manifestement la seule puissance à l'œuvre. L'exemple-type est un dessin au feutre significativement intitulé par Bauchau «Dessin onirique», parce qu'il a été tracé «presque sans intervention de la volonté, sous l'impulsion de pensées inconscientes»<sup>68</sup> ; il

---

64 Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine. Journal (1997-2001)*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 348.

65 Cf. Myriam Watthee-Delmotte, «Pour une fausse symétrie», *art. cit.*, pp. 93 et 94.

66 Cf. Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 149.

67 *Ibid.*, p. 58.

68 *Ibid.*, p. 85.

représente la figure évoquée dans *Le Régiment noir* sous le nom de «Pouvoir noir». Puisque l'inconscient s'exprime au travers du travail de l'artiste, les dessins produits font régulièrement l'objet d'interprétations, de la part de Bauchau ou d'un tiers. C'est le cas du pastel intitulé «La Traversée des grandes eaux». Dans le *Journal d'Antigone*, Bauchau retranscrit une conversation au cours de laquelle il explique à une amie que ce pastel représente un oiseau effectuant «la traversée des grandes eaux, que la tradition chinoise estime nécessaire avant les grands tournants de la vie. Il vole bas, lui dit-il, mais il finira par atteindre les falaises de l'autre rive»<sup>69</sup>, celles de Douvres, «telles que je les ai vues de l'avion qui m'emmenait en Angleterre avec un groupe de parachutistes, en septembre 1944»<sup>70</sup>. Son interlocutrice lui suggère alors que c'est le chagrin de n'avoir pas pu devenir parachutiste, mais aussi de la guerre qui alourdit son oiseau. «Il s'efforce d'être bleu, affirme-t-elle, mais à l'intérieur, il y a un autre oiseau noir. Vous avez fini par atteindre votre but : l'oiseau du courage et celui de la tristesse, peut-être de la détresse de l'enfant, ont fait la traversée des grandes eaux ensemble»<sup>71</sup>. Cette interprétation inédite fut pour l'écrivain une révélation, et il la reprit par la suite à son compte<sup>72</sup>.

Si cet exemple illustre bien l'impact de l'inconscient sur les productions artistiques, il témoigne dans le même temps du fait que certaines d'entre elles sont investies d'un sens précis et intentionnel – en l'occurrence, la représentation de la grande traversée des eaux telle qu'elle existe dans la tradition chinoise. Quelques-unes tendent même à la surcharge symbolique. Ceci donne à penser que Bauchau s'est parfois écarté quelque peu du projet qui était initialement le sien, à savoir créer sans projet préalable, au fur et à mesure, en suivant ses pulsions<sup>73</sup>. L'auteur précise d'ailleurs à ce sujet que le fait que son œuvre graphique soit non figurative ne doit pas tant être imputé à son manque de technique (qu'il reconnaît pourtant bien volontiers) qu'à ce *modus operandi* particulier, incompatible avec les impératifs de l'art réaliste<sup>74</sup> et qui n'est pas sans rappeler la manière dont Bauchau écrit, sans canevas narratif préalablement établi, à l'écoute de l'inconscient et suivant la voie que lui indiquent ses visions ou ses rêves<sup>75</sup>.

69 Henry Bauchau, *Journal d'Antigone (1989-1997)*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 327.

70 *Idem.*

71 *Ibid.*, p. 328.

72 Entretien avec Henry Bauchau, Louveciennes, 5 mars 2007.

73 *Idem.*

74 *Idem.*

75 L'œuvre graphique entretient avec l'œuvre littéraire d'autres types de connivences, thématiques, stylistiques et structurelles, dont l'exposition détaillée excéderait l'objet de notre propos. En résumé, pour ce qui concerne les correspondances thématiques, il apparaît que les titres de certaines productions plastiques, dont le choix peut *a priori* sembler arbitraire, n'ont pas d'autre but que de faire signe vers l'œuvre littéraire, sans qu'il s'agisse jamais d'un rapport d'illustration. Par ailleurs, les deux grandes tendances qui structurent la production graphique d'Henry Bauchau, précédemment évoquées, ne vont pas sans rappeler celles qui caractérisent la poésie de l'écrivain, dont Geneviève Henrot

Pour Henry Bauchau, la différence entre la démarche du plasticien et celle de l'écrivain tiendrait donc essentiellement à la relation particulière qu'entretient le premier avec le matériau qu'il travaille, et non à une divergence dans l'essence même du geste de création, défini par l'auteur lui-même comme la nécessité de «laisser monter en soi ce qui vient d'une source inconnue et qui a sans doute son origine dans la toute petite enfance»<sup>76</sup>. Dès lors, on ne s'étonnera pas de constater qu'un même danger guette le créateur dans son rapport aux mots et aux images : la tendance à l'excès de sens. C'est avec lucidité qu'Henry Bauchau s'efforce de lutter contre ce penchant dans son travail d'écriture. À ce sujet, il note dans *Jour après jour* : «Ce n'est pas l'inconscient qui a surchargé mon livre [*Œdipe sur la route*] de ce trop que je m'efforce d'éliminer. C'est le civilisé, au contraire, qui le lui a infligé par son besoin de comprendre»<sup>77</sup>. L'auteur réaffirme également dans le *Journal d'Antigone* sa conviction que les symboles doivent demeurer «aussi peu visibles que possible»<sup>78</sup>. On ne manquera pas de noter que cette sentence est formulée en guise d'acquiescement à l'opinion d'une amie estimant que le premier chapitre d'*Antigone*, «Le Temple rouge», est peut-être trop chargé sur le plan symbolique ; ceci nous ramène à la présence des arts plastiques dans le cycle œdipien.

## Rapports *in absentia* dans le cycle œdipien : du chef-d'œuvre réel à l'œuvre imaginaire

Avant d'envisager ce que la conception de l'art propre à l'œuvre littéraire doit ou non à l'expérience de plasticien d'Henry Bauchau, arrêtons-nous un instant à la dette qu'entretiennent certaines peintures ou sculptures du cycle envers des œuvres réelles. La fresque du temple rouge, représentant le combat d'Apollon et Python, ne cherche guère à dissimuler son dû au tableau de Delacroix, «La Lutte de Jacob avec l'Ange». Si, d'emblée, c'est à la

---

a souligné qu'elle oscillait entre prolixité et concision ; bien qu'en ce qui concerne la mise au jour d'éventuelles analogies entre styles graphique et littéraire la prudence soit de mise, il semble qu'on puisse parler ici de connivences stylistiques. Enfin, Myriam Watthee-Delmotte a montré que «l'imaginaire d'Henry Bauchau, tel qu'il se traduit en mots et en images, s'avère marqué, entre 1968 et 1975, par les mêmes éléments majeurs qui convergent en une fascination pour la fausse symétrie» (Myriam Watthee-Delmotte, «Pour une fausse symétrie», *art. cit.*, p. 98), source de similitudes structurelles entre l'œuvre graphique et littéraire.

Pour plus d'informations relatives à ces questions, voir Myriam Watthee-Delmotte, «Pour une fausse symétrie», *art. cit.*, pp. 90-99 ; du même auteur, «Henry Bauchau, le passage de l'image», *art. cit.*, pp. 347-361 ; Myriam Watthee-Delmotte et Lauriane Sable, «Entre mots et images : par la déchirure du sens dans l'éternité sans vocables», dans Henry Bauchau, *L'Atelier spirituel*, Arles, Actes Sud, 2008, pp. 9-22.

<sup>76</sup> Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>77</sup> Henry Bauchau, *Jour après jour*, *op. cit.*, p. 412.

<sup>78</sup> Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 376.

toile de l'église Saint-Sulpice que le lecteur songe en lisant la description de la fresque, les retouches qu'y apporte ensuite Clios mettent spécifiquement l'accent sur ce qui séduit Bauchau dans la toile du maître romantique : elles consacrent l'incertitude concernant l'issue du combat et donnent corps par le feu à l'espace séparant les deux adversaires, cet espace dont Bauchau affirme qu'il est le plus important dans la lutte avec l'Ange : « Il faut, écrit-il, que je renonce à la merveilleuse assurance de chacun des deux combattants pour être au plus près de ce qui est entre eux. [...] Je ne suis pas cet espace, je suis en lui »<sup>79</sup>. Et le cadre même de la fresque, un sanctuaire faiblement éclairé, n'est pas sans évoquer la chapelle des Saints-Anges dans laquelle Bauchau s'est souvent arrêté pour admirer le tableau de Delacroix.

La vague sculptée dans la falaise par Œdipe et ses compagnons doit également beaucoup à l'œuvre d'un autre artiste du dix-neuvième siècle ; elle est librement inspirée d'une estampe d'Hokusai<sup>80</sup> :

La vague d'Hokusai déferle de la gauche vers la droite et la barque commence à s'élever vers elle. La vague d'Œdipe au contraire s'incline, avant de déferler, de la droite vers la gauche et la barque jaillit d'elle, piquant vers la profondeur où l'on pressent que sa proue va très vite se relever. La barque et la vague vont vers la gauche, vers le côté du cœur et de l'inconscient.<sup>81</sup>

Entre « La Lutte avec l'Ange », « La Vague » d'Hokusai et le texte s'établit donc ce que nous qualifierons, conformément à la terminologie établie par Bernard Vouilloux, de rapports *in absentia*<sup>82</sup>, qui se nouent ici selon des modalités spécifiques : l'œuvre décrite dans le texte fait clairement signe vers son modèle, mais celui-ci fait l'objet d'une réappropriation assumée de la part de l'écrivain. Il en résulte une adaptation de l'œuvre imaginaire ainsi créée aux enjeux qui sous-tendent l'ensemble du projet littéraire alors en cours d'élaboration.

---

79 Henry Bauchau, *Jour après jour, op. cit.*, p. 27.

80 Olivier Ammour-Mayeur a consacré un article à l'influence des estampes d'Hokusai sur l'écriture de la scène de « La Vague » dans *Œdipe sur la route* ; il y soutient l'idée que « [d]épassant les particularismes de chaque pratique artistique, Henry Bauchau devien[t] [un] sculpteu[r] de la langue. Rien de plus normal, alors, que de [le] voir se rapprocher d'artistes peintres pour qui peindre c'est être aussi sculpteurs du monde. Dans ces actes, même volonté d'accéder à des réalités supérieures » (p. 147), « Hokusai : source d'un imaginaire de la littérature au XX<sup>e</sup> siècle (Hélène Cixous / Henry Bauchau) », dans *Les Lettres romanes*, n°1-2, tome LVI, 2002, pp. 143-149.

81 Henry Bauchau, *Journal d'Antigone, op. cit.*, p. 73.

82 Selon Bernard Vouilloux, les rapports *in absentia*, « qui caractérisent tous les autres modes de relations [que les relations *in praesentia*] (référence ou allusion, description, analogie thématique, homologie structurale, connotation...), sont définis par le statut virtuel du texte (mise en image d'un texte-source) ou de l'image (description d'un tableau) » (Bernard Vouilloux, « Texte et image : esquisse d'une typologie », dans Jean-Louis Tilleuil et Myriam Watthee-Delmotte, *Texte, Image, Imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 32).

## Enjeux et modalités de la création artistique dans le cycle œdipien

L'écriture d'Henry Bauchau s'efforçant d'exprimer «l'indicible du vécu»<sup>83</sup>, on y trouve la trace d'événements, de rencontres, voire de rêves qui ont marqué l'écrivain<sup>84</sup>. Dans ce contexte, et sachant par ailleurs que les dessins d'Orion, dans *L'Enfant bleu*, sont directement inspirés des dessins d'un jeune patient de Bauchau, le lecteur pourrait s'attendre à se trouver confronté dans le cycle à des rapports de ressemblance ou de similitude entre les œuvres réalisées par les personnages et les productions graphiques de l'écrivain – c'est-à-dire à d'autres rapports *in absentia*. Il n'en est rien. Certes, il est toujours possible de gloser sur l'existence de certaines connivences – songeons par exemple à la statue de «L'Arbre fou», bacchante rouge et noire cruellement taillée à la hache mais au ventre rond et doux, et au dessin de Bauchau précisément intitulé «Dionysos porté par les Bacchantes», rouge et noir lui aussi, anguleux tout en présentant dans sa partie inférieure des courbes harmonieuses – mais force est de reconnaître qu'aucune ne se révèle suffisamment patente ou probante.

Ce que le cycle œdipien doit à Bauchau-plasticien n'est donc pas à chercher du côté du contenu de ses dessins et de ses peintures, mais plutôt du côté des enjeux et des modalités propres à sa pratique artistique ; du côté de l'expérience, et de ce qu'un intérêt pour l'art demeuré passif n'aurait pas permis à l'auteur de découvrir. À l'époque où il rédige *Antigone*, ce que Bauchau retient de sa propre pratique des arts plastiques, c'est qu'elle l'a «initié d'une autre façon à ce qu'ils sont»<sup>85</sup>, c'est-à-dire non seulement une expérience de rencontre avec la matière, mais une découverte d'un mode de penser particulier, que Bauchau qualifie de pensée «avec le sensible, en union avec lui et avec tout le corps»<sup>86</sup>. Effectivement, l'une des caractéristiques les plus remarquables de la création dans le cycle est le rapport particulier qu'elle induit à la matière. Œdipe, avant de sculpter la falaise, «tâte la pierre des mains, [...] se glisse dangereusement sur la paroi [...] se colle aux aspérités du rocher, [...] l'ausculte, l'étreint avec des mouvements lourds»<sup>87</sup> et, avant de sculpter l'arbre fou, «s'approche du tronc, le palpe

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

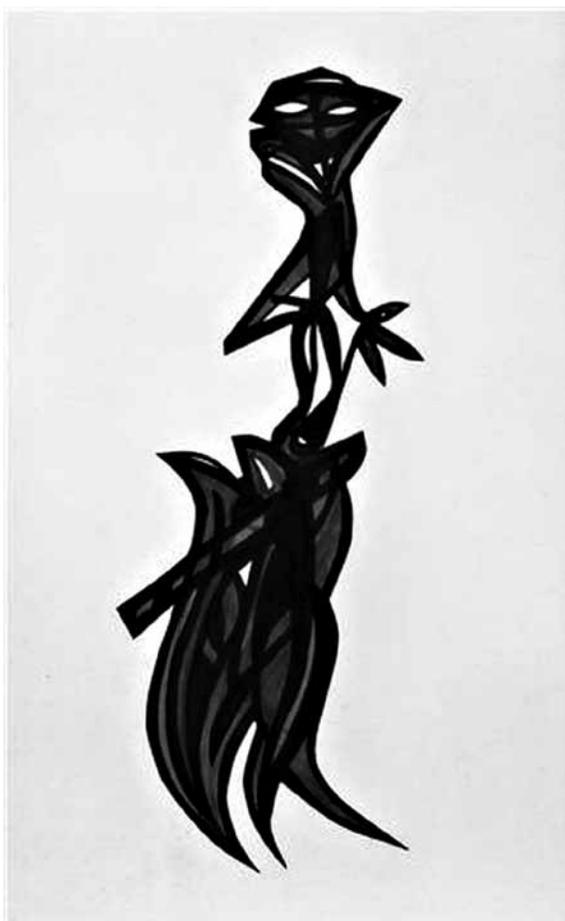
84 Cf., entre autres, *La Déchirure*, *L'Enfant bleu* ou *Le Boulevard périphérique*, librement inspirés de la vie de Bauchau, mais également le personnage de Diotime qui, de l'aveu de l'auteur, doit beaucoup à Blanche Reverchon-Jouve.

85 Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, *op. cit.*, p. 386.

86 Henry Bauchau, «Journal du 25 juin 1968», publié dans *Les Cahiers Henry Bauchau*, n° 3, p. 32.

87 Henry Bauchau, *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 103.

longuement, le touche et l'enserme de tout son corps.<sup>88</sup> Ce besoin d'embrasser la matière pour prendre à l'échelle du corps entier la mesure de l'œuvre à faire ne peut être imputé à la seule cécité de l'ancien roi, puisqu'Antigone fait de même, palpant longuement le tronc du chêne dans lequel Edipe l'a invitée à sculpter le visage de leur mère, ou plaçant ses mains, mais aussi son front et ses joues sur le disque de bois dans lequel elle doit sculpter la Jocaste de Polynice. Chez Bauchau, la matière ne se sonde donc pas du regard, ne se pense pas avec l'esprit; elle se pense avec le corps, et c'est à cette seule condition que pourra advenir ce qui, selon l'écrivain, «[doit] se découvri[r]»<sup>89</sup> dans l'œuvre.



---

88 Henry Bauchau, «L'Arbre fou», dans *Les Vallées du bonheur profond*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 9.

89 Henry Bauchau, *Antigone*, Arles, Actes Sud, «Babel», 1997, p. 98.

Progressivement, la sculpture du bois ou de la pierre et l'exploration tactile qui régulièrement interrompt le travail pour le réajuster aux exigences du matériau vont conduire les personnages à une double forme de fusion avec l'élément qu'ils travaillent. Une fusion figurée, tout d'abord. Ainsi, au terme de la sculpture de la vague, Œdipe et Antigone voient leurs images respectives incorporées à la falaise, l'un des trois rameurs n'étant autre qu'Antigone, tandis que le maître de la barque est Œdipe lui-même. Cette figuration dans le roc n'est cependant pas le résultat de leur propre travail mais, pour chacun d'eux, le fruit du travail de l'autre. Le géant de la barque est en effet l'œuvre de la jeune fille, et si elle a également ébauché le corps du second rameur, c'est Œdipe qui l'a retravaillé et qui, seul, a sculpté son visage.

Leur travail à l'un comme à l'autre ne répond pas, comme ne manque pas de le souligner Cléos<sup>90</sup>, aux exigences de l'observation réaliste : Antigone n'a pas cherché à représenter Œdipe mendiant ou roi de Thèbes, mais «celui qu'il a été auparavant, le garçon brutal, habitué à conquérir et à vaincre»<sup>91</sup>, et le profil d'Antigone se détachant du bas-relief est «né d'une vision d'Œdipe»<sup>92</sup>. Cette spécificité des images sculptées dans la falaise est la conséquence directe du fait qu'elles ne relèvent pas de l'autoportrait, mais sont nées du travail et du regard d'un tiers<sup>93</sup>. Il en va de même pour chacune des sculptures représentant l'un des protagonistes, l'artiste inscrivant dans le bois ou la pierre l'image de l'autre qu'il porte en lui.

Dans le cycle œdipien, la création artistique n'est donc pas sous-tendue par une dynamique d'extériorité – qui consisterait à inscrire sur une surface quelconque l'image d'un individu tel qu'il se présente aux yeux de l'artiste – mais bien d'émergence : cette dynamique particulière se traduit par un double avènement, de l'inconscient au conscient et de l'invisible au visible, l'artiste s'efforçant de se tenir «à la source de ses forces»<sup>94</sup> afin de mettre au jour les corps et les visages qui surgiront du bois ou de la pierre qui les contient déjà et les enferme encore, mais aussi «d'un lieu aussi profond que les insondables souvenirs»<sup>95</sup>. Ainsi procède Antigone avant de sculpter les

---

90 Œdipe, dit-il à Antigone, est encore «beau à sa manière mais pas comme tu l'imagines. Et toi, poursuit-il, tu n'es plus comme il t'a sculptée» (Henry Bauchau, *Œdipe sur la route*, *op. cit.*, p. 113).

91 *Ibid.*, p. 112.

92 *Ibid.*, p. 132.

93 Là réside pour Bauchau l'intérêt du portrait d'artiste, dont il a lui-même pu faire l'expérience, entre autres grâce aux esquisses qu'a réalisées de lui Hortense Dameron : «Les deux dessins, qui ne la satisfont pas, me semblent intéressants. Le rapport des différents traits du visage me surprend. Je reconnais là quelque chose de moi, précisément cette part à laquelle ni miroir ni photo ne donnent accès et qui est la vision de l'autre. C'est cette vision, qui éclaire à la fois le modèle et le peintre, qui fait l'intérêt du portrait peint ou dessiné» (Henry Bauchau, *Jour après jour*, *op. cit.*, pp. 196-197). Nous n'avons pas de commentaire du buste sculpté d'Henry Bauchau par Babeth de Wée, que l'écrivain a longtemps conservé chez lui.

94 Henry Bauchau, «L'Arbre fou», *op. cit.*, p. 11.

95 *Ibid.*, p. 12.

visages d'Œdipe et de Jocaste, mais également avant de travailler le bois dans lequel «Jocaste et Polynice, plein de passions, se trouvent déjà»<sup>96</sup>; ainsi fait également Œdipe, s'efforçant de percevoir la barque déjà présente dans la falaise ou de faire apparaître dans l'arbre fou «ce qui est là. La danse sauvage»<sup>97</sup>. Dans le cycle œdipien, l'image que porte en lui l'artiste et celle que renferme la matière sont donc en réalité une seule et même image. Parfaitement en accord avec l'élément qu'ils travaillent, les protagonistes fusionnent alors avec lui de manière intime: le stade de la symbiose est atteint. La vague qui est dans la falaise est aussi en Œdipe<sup>98</sup>, et désormais, comme le dit son père, «Antigone ne pense plus la pierre, c'est la pierre qui la pense»<sup>99</sup>.

Le travail du sculpteur redouble donc le travail d'exploration de l'inconscient, et peut ainsi aussi le métaphoriser. Sous la plume d'un psychanalyste de formation, la résistance qu'offre la matière à celui qui l'affronte et s'efforce de dégager ce qu'elle dissimule encore ne peut d'ailleurs manquer d'évoquer un autre type de résistance, à laquelle l'écrivain lui-même se trouve fréquemment confronté. Le rêve du petit peuple de la pierre fait par Antigone<sup>100</sup> va également dans ce sens, puisqu'il s'agit à l'origine d'un rêve fait par Bauchau, et au sujet duquel il note que «ce petit peuple des profondeurs est sans doute aussi celui de l'inconscient»<sup>101</sup>. Les modalités spécifiques qui président à l'activité artistique dans le cycle sont donc proches de celles qui régissaient l'activité de plasticien d'Henry Bauchau, mais également de celles qui président à son travail d'écriture: pour qu'il y ait création véritable, paradoxalement, l'artiste, plasticien ou écrivain, ne doit pas chercher à créer, mais s'efforcer de se mettre à l'écoute de la parole intérieure. «Le poème, écrit Bauchau, ne vient pas d'abord du poète, pas de son désir. Le poème est appelé et, de ce lieu inconnu, il appelle le poète si son désir parvient à lui répondre»<sup>102</sup>. Il n'en va pas autrement pour la sculpture à naître, appelée de ce lieu inconnu – inconscient ou cœur de la

96 Henry Bauchau, *Antigone*, *op. cit.*, p. 99.

97 Henry Bauchau, «L'Arbre fou», *op. cit.*, p. 10.

98 Henry Bauchau, *Œdipe sur la route*, *op. cit.*, p. 104.

99 *Ibid.*, p. 129.

100 «Elle rêve, cette nuit-là, qu'elle entre en communication avec d'autres hommes qui, pourchassés et décimés par les peuples de la surface, se sont enfoncés dans la profondeur. Ils parviennent à survivre car leur nature est devenue plus subtile. Ils traversent librement la pierre, l'eau, la terre, ils se nourrissent de quantités infinitésimales. Ils s'habituent à cette vie souterraine, leurs esprits s'unissent, se rapprochent afin d'exister plus et mieux. L'amour joue un plus grand rôle dans leur vie, il s'étend au dehors car tout ce qui va vers la beauté, le sacré dans la vie des hommes vient d'eux. Fondus dans la matière, ils n'ont plus besoin de leurs yeux, ils en ont perdu l'usage et on pourrait penser qu'ils sont aveugles. Un regard intérieur pénétrant les éclaire intimement avec plus de justesse et de fermeté. Ils semblent avoir dépassé le cap de la mort et s'ils ont leurs épreuves comme les peuples de la surface, c'est à un niveau plus élevé» (Henry Bauchau, *Œdipe sur la route*, *op. cit.*, p. 128).

101 Henry Bauchau, *Jour après jour*, *op. cit.*, p. 78.

102 Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 147.

matière. Telle était par exemple la conviction d'un artiste comme Michel-Ange, dont Bauchau a significativement retenu cette phrase : « Comment ne serais-je pas furieux [...] contre ce marbre qui m'empêche de voir la statue qu'il emprisonne encore »<sup>103</sup>.

Le statut accordé dans le cycle œdipien à la création picturale, que nous n'avons pas encore envisagée, semble pour sa part différer légèrement de celui de la sculpture. Les deux grandes œuvres peintes se situent respectivement à l'*excipit* d'*Œdipe sur la route* et à l'*incipit* d'*Antigone*, assurant la transition entre les deux romans : alors que le premier se clôt sur la disparition d'Œdipe dans une fresque, le second s'ouvre sur l'entrée d'Antigone dans le temple dont l'intérieur a été intégralement peint par Clios. D'un livre à l'autre, le lecteur demeure plongé au cœur de la matière picturale et est invité à suivre un même chemin, celui du rouge, le rouge des coquelicots qui bordaient la route à l'horizon de laquelle a disparu Œdipe, mais aussi celui qui recouvre les parois du temple dans lequel pénètre Antigone. On ne peut donc nier le rôle essentiel, structurant, suturant même de la peinture dans le cycle, mais sa présence y est plus ponctuelle que celle de la sculpture ; le seul véritable peintre, Clios, est également sculpteur, les autres protagonistes s'adonnent exclusivement à cette deuxième discipline.

On pourrait s'étonner que Bauchau ait choisi de faire d'abord de ses personnages des sculpteurs, alors que sa propre expérience de cet art est beaucoup plus réduite que celle qu'il possède des arts graphiques. Il semble que ce soit à nouveau la question du rapport avec la matière qui fournisse une piste de réponse. Certes, le rapport du corps à la matière est également le propre de l'activité du peintre. C'est précisément pour cette raison que Bauchau s'était lui-même orienté vers cet art, et cette dimension est tout à fait perceptible dans le passage du « Temple rouge » dans lequel Clios se livre à une danse face à la fresque :

[...] il revient à la fresque qu'il affronte dans une danse ou un combat plein de gestes d'amour. Il pose sur elle de prestes touches de couleur. Parfois il se rue sur la fresque et semble la blesser, d'autres fois c'est avec une infinie douceur qu'il s'approche d'elle et l'effleure à peine de son pinceau<sup>104</sup>.

Outre l'alternance de douceur et de violence qui rythme également le travail des sculpteurs du cycle, on retrouve dans ce passage la question de la relation du corps à la surface à travailler. Mais l'attitude de Clios révèle aussi les limites de cette relation telle qu'elle se joue dans l'acte de peindre :

---

103 *Idem*.

104 Henry Bauchau, *Antigone*, *op. cit.*, p. 14.

on ne peut étreindre une peinture, la palper. La matière n'oppose pas au geste du peintre de résistance, dont nous avons déjà évoqué la symbolique chère à Bauchau; et si, comme dans la sculpture, le geste du peintre est effectivement sous-tendu par une dynamique d'émergence – l'enjeu étant de transposer dans l'œuvre une image ou une vision intérieure –, celle-ci ne se trouve pas, comme dans le cas de la sculpture, redoublée par le travail même du support qui contiendrait déjà l'œuvre en germe.

Par ailleurs, contrairement au dessin et à la peinture, la pratique de la sculpture est exclusivement liée pour Bauchau à la pratique de l'art-thérapie; l'auteur lui-même, après avoir eu la vision d'Œdipe commençant à sculpter, s'est demandé dans quelle mesure ce n'était pas là «le fait de [s]a propre expérience de la sculpture, au cours des années où [il était] allé avec des malades à l'atelier de sculpture de Dino Quartana, au lycée Henry IV»<sup>105</sup>. Cette éventualité n'est pas à exclure, d'autant qu'à première vue, l'expérience artistique telle qu'elle est vécue par les protagonistes du cycle pourrait être interprétée comme une forme d'art-thérapie spontanée. Cette hypothèse de lecture ne résiste cependant pas à la critique.

Ce que la pratique artistique doit peut-être à l'expérience d'art-thérapeute d'Henry Bauchau, c'est le compagnonnage. À plusieurs reprises, Œdipe, Cléos et Antigone travaillent ensemble à une même œuvre, ou interviennent dans la création l'un de l'autre. Ceci rappelle l'habitude qu'avait Bauchau de dessiner avec certains patients, sur une même feuille – ce qui, comme le note Myriam Watthee-Delmotte, est un «fait plutôt rare dans le monde de la création plastique, même de l'art brut»<sup>106</sup>. Pour le reste, la finalité de la thérapie par l'art, telle qu'Henry Bauchau s'est lui-même efforcé de la pratiquer, est d'offrir à des patients maîtrisant mal le langage un moyen d'extérioriser leurs pulsions et de réduire de ce fait leur niveau de tension émotionnelle. La production qui en résulte, quelle que soit sa nature, ne doit pas faire l'objet d'une interprétation, et ce principe guidait Bauchau dans son travail avec ses patients<sup>107</sup>. Les modalités de mise en œuvre et les enjeux de la création telle qu'elle se présente dans le cycle œdipien sont pour leur part sensiblement différents.

---

105 Henry Bauchau, *Jour après jour*, *op. cit.*, p. 58.

106 Myriam Watthee-Delmotte, «Henry Bauchau : le passage de l'image», *art. cit.*, p. 368.

107 Comme le notent Philippe Lekeuche et Myriam Watthee, «[il] ne s'agit pas [...] pour Henry Bauchau de prendre les productions d'art brut comme des matériaux d'exégèse, mais de permettre à ce qui n'a pas de voix de se trouver un langage, de mettre des images sur les bonheurs fugitifs ou sur des hantises. [...] Par rapport à ses patients, il se situe dans l'accueil de leurs productions en tant que dons. [...] Par ailleurs, il apparaît que le but de la création effectuée par ses patients, c'est la création elle-même, c'est l'art en tant que tel. Henry Bauchau ne décide pas que le processus créateur doit être thérapeutique. Il a simplement conscience que, par sa création, le patient peut devenir davantage lui-même» (Philippe Lekeuche et Myriam Watthee-Delmotte, «Littérature, art et thérapie : Henry Bauchau au carrefour d'angoisse», dans *Le Courrier du Musée et de ses amis. Bulletin trimestriel du Musée de Louvain-la-Neuve*, n° 6, 1<sup>er</sup> juin – 31 août 2008, p. 24).

Ce n'est pas le désir ou le besoin de la libre expression qui mobilise Œdipe, Antigone ou Clios; chacune des grandes œuvres du cycle est entreprise en vue de répondre à un projet précis, dont les enjeux sont dès le départ clairement établis par les protagonistes. Ainsi, Œdipe, Clios et Antigone n'ignorent pas que la vague, c'est la folie d'Œdipe; elle est, dit Clios, «en délire. Rien qu'en délire»<sup>108</sup>. L'enjeu, précise d'emblée Œdipe, c'est de «trouver un moyen pour qu'elle ne [les] emporte pas»<sup>109</sup>. Mais l'exemple le plus significatif est sans doute celui, dans *Antigone*, des bas-reliefs réalisés par l'héroïne; ce sont, au premier sens du terme, des œuvres de commande, pour une part préalablement payées par Étéocle, ce dernier nourrissant la conviction qu'une image de leur mère «faite par [s]es mains, [les] libérera, [les] délivrera du règne de Jocaste et permettra à Polynice ou à [lui] de régner non plus pour la mort mais pour la vie»<sup>110</sup>.

## La conception de la création dans le cycle œdipien : un art performatif

S'il ne s'agit donc pas de thérapie par l'art, il ne s'agit pas plus d'une pratique de l'art pour l'art, à finalité purement esthétique. La conception de la création ici en œuvre serait plutôt à rapprocher de celle de Jean Burgos, ou encore de celle de Freud, du moins telle qu'elle est présentée par Ricœur dans son essai *De l'Interprétation*. Dans le texte *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Freud postule que «peut-être Léonard a [...] désavoué et surmonté, par la force de l'art, le malheur de sa vie en ces figures qu'il créa»<sup>111</sup>; Ricœur note à ce propos que si une telle affirmation a pu être formulée par Freud, c'est parce que «le pinceau de Léonard ne recrée pas le souvenir de [s]a mère, mais le crée comme œuvre d'art»<sup>112</sup>. Autrement dit, l'effcience de l'œuvre produite est directement corrélée à sa capacité de proposer une réalité neuve. Ainsi, les sculptures d'Œdipe et Antigone ne sont pas de simples représentations du délire d'Œdipe, de la rivalité des jumeaux ou encore du couple formé par Œdipe et Jocaste; elles les font naître en tant qu'œuvres d'art véritables, seules capables, selon Burgos, d'incarner «un réel essentiellement différent de la réalité première»<sup>113</sup>. C'est à cela que tient le caractère performatif de ces œuvres et leur capacité à

---

108 Henry Bauchau, *Œdipe sur la route*, *op. cit.*, p. 117

109 *Ibid.*, p. 103.

110 Henry Bauchau, *Antigone*, *op. cit.*, p. 92.

111 Cité par Paul Ricœur, *De l'Interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965, p. 174.

112 *Ibid.*, p. 175.

113 Jean Burgos, *Imaginaire et création: le poète et le peintre au jeu des possibles*, Saint-Julien-Molins-Molette, J.-P. Huguet éditeur, 1998, p. 21.

assumer des enjeux tels que le dépassement de la folie ou l'accomplissement du deuil : dans le cycle œdipien, du travail de l'artiste émerge toujours «quelque chose d'irréductible à ce qui était en place auparavant et qui seul a droit de s'appeler création»<sup>114</sup>, quelque chose susceptible d'invalider ou de contrer la réalité qui avait jusque-là force de loi.

Une œuvre particulière exploite pleinement ces potentialités de la création véritable : il s'agit de la sculpture de la vague. Ancrée à la fois dans le passé (la folie d'Œdipe) et le présent (la nécessité de lui survivre), elle contient déjà en germe le mouvement futur : en effet, «la barque plonge vers la profondeur, mais sa proue déjà se redresse, elle glisse sous la vague, en la voyant on retient son souffle puis on le reprend avec soulagement car on est sûr qu'elle va franchir l'obstacle»<sup>115</sup>. Or, une œuvre d'art véritable se caractérise précisément, selon Ricœur, par le fait qu'elle n'est pas une «simpl[e] projectio[n] des conflits de l'artiste, mais l'esquisse de leur solution»<sup>116</sup>. L'œuvre est donc «en avance sur l'artiste lui-même : c'est un symbole prospectif de la synthèse personnelle et de l'avenir de l'homme plutôt qu'un symptôme régressif de ses conflits non résolus»<sup>117</sup>. Le travail de sculpture réalisé par les protagonistes à la pointe du cap, dans son ensemble, est pourtant moins prophétique que performatif : la capacité d'Œdipe à faire plier la vague n'est pas annonciatrice de sa capacité à surmonter son délire, elle coïncide effectivement avec son dépassement. Mais la dimension prédictive n'en est pas moins présente pour celle dont le parcours ne s'arrête pas avec la disparition d'Œdipe. En effet, c'est en étreignant l'image que son père a façonnée d'elle dans la pierre qu'Antigone «se réconcilie avec elle-même [et] sent qu'elle pourra peut-être, comme le lui a dit Diotime, devenir un jour Antigone»<sup>118</sup>.

Au terme de ce parcours, il apparaît clairement que le cycle œdipien porte la trace de l'expérience de plasticien d'Henry Bauchau ; pour l'écrivain comme pour ses personnages, la création plastique s'apparente à une découverte des «vérités de la main»<sup>119</sup>, qui sont aussi celles de l'inconscient. Le fait que les protagonistes de ce cycle soient avant tout des sculpteurs permet d'insister davantage sur ce double enjeu. Néanmoins, leurs activités artistiques ne peuvent être envisagées comme une simple transposition littéraire de celles de Bauchau lui-même. En effet, alors que Bauchau peignait en amateur, par délasserment avant tout, il fait de ses personnages des artistes accomplis, capables d'atteindre à l'œuvre d'art véritable et aux potentialités

---

114 *Ibid.*, p. 42.

115 Henry Bauchau, *Œdipe sur la route*, *op. cit.*, p. 106.

116 Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 176.

117 *Idem.*

118 Henry Bauchau, *Œdipe sur la route*, *op. cit.*, p. 111.

119 Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, *op. cit.*, p. 42.

qu'elle déploie. Cette création authentique, Bauchau ne manque pas lui aussi de susciter son émergence, non dans son travail de plasticien – dans lequel il n'a d'ailleurs jamais prétendu faire œuvre d'artiste –, mais dans l'art qui est le sien, celui de l'écriture, dont les enjeux, selon ses conceptions, ne diffèrent pas fondamentalement de ceux des arts plastiques : dans chacun de ces arts, il s'agit pour lui de se mettre à l'écoute de l'inconscient. C'est à cette condition que pourra voir le jour une œuvre, littéraire ou plastique, susceptible d'atteindre à un degré de vérité comparable, voire supérieur à celui de la réalité première et de porter en germe ce qu'un rêve avait nommé à l'écrivain « la mémoire de son futur »<sup>120</sup>.

Lauriane Sable  
Fonds Henry Bauchau  
Université catholique de Louvain



---

120 *Ibid.*, p. 18.